

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 27, N.º 1, ENERO-JULIO 2025

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

Editor

Jesús Enrique Rodríguez Pérez
(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 Viviescas, 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), Liliانا 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).

Rector de la Universidad Nacional de Colombia

Leopoldo Alberto Múnera Ruiz

Vicerrectora de sede Bogotá

Andrea Carolina Jiménez Martín

Decana de la Facultad de Ciencias Humanas

Nohra León Rodríguez

Vicedecana Académica

María Consuelo De Vengoechea Rodríguez

Vicedecano de Investigación y Extensión

José Daniel Pabón Caicedo

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.

Dirección de Centro Editorial: *Jineth Ardila Ariza*
Diseño de carátula: *Andrés Marquinez C.*
Coordinación editorial: *Catalina Arias y Julián Morales*
Coordinación gráfica: *Michael Cárdenas*
Diagramación: *Cristine Villamil Ramírez*
Corrección de estilo: *Pablo Castro e Ikaro Valderrama*
Corrección de estilo al inglés: *Julián Morales*
Corrección de estilo al portugués: *Catalina Arias*
Edición de mesa: *Laura Andrea Camacho G.*

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. 27, N.º 1, ENERO-JUNIO DEL 2025

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*

11-43

La condición de las mujeres en “La miseria humana” de José Antonio Osorio Lizarazo

The condition of women in “La miseria humana”

by José Antonio Osorio Lizarazo

A condição das mulheres em “La miseria humana”

de José Antonio Osorio Lizarazo

SEBASTIÁN CAMILO MORENO GÓMEZ

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

45-76

La crítica literaria de Helena Araújo como escritura en contra

Helena Araújo, s literary criticism as writing against

A crítica literária de Helena Araújo como escrita em contra

ALEJANDRA CONTRERAS CHAMUCERO

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

- 78-111 **De la violencia al diálogo, o cómo viajan las metáforas desde la política a la poética, y de regreso**
From Violence to Dialogue, or the Way of Metaphors from Politics to Poetics and Back Again
Da violència ao diálogo, ou como as metáforas viajam da política à poética, e de volta
 IGOR PILSHCHIKOV
Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos
Universidad de Tallin, Tallin, Estonia
- 113-143 **Hiperrealismo y barbarie en el noir distópico de J. G. Ballard**
Hyperrealism and barbarism in J. G. Ballard's dystopian noir
Hiper-realismo e barbárie no noir distópico de J. G. Ballard
 JUAN AGUSTÍN MANCEBO ROCA
Universidad de Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, España
- 145-167 **Bartleby y compañía, una actualización del “Exemplo xxxii” de El Conde Lucanor**
Bartleby y compañía, an update of “Example xxxii” from El Conde Lucanor
Bartleby y compañía, uma atualização do “Exemplo xxxii” de El Conde Lucanor
 MAITE PIZARRO GRANADA
Universidad de Barcelona, Barcelona, España
- 169-198 **Escenas de la vida bohemia de Henri Murger: arte y modus vivendi revolucionario**
Scenes from the Bohemian Life by Henri Murger: art and revolutionary modus vivendi
Cenas da Vida Boémia de Henri Murger: arte e modus vivendi revolucionário
 LUIS ALBERTO FARÍAS DUQUE
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, Chile
 SILVANA SALVARANI POMETTO
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, Chile

- 200-228 **Das intersecções entre o *nikki* (diário japonês) e o diário eurocêntrico**
Las intersecciones entre el nikki (diario japonés) y el diario eurocéntrico
The intersections between the nikki (Japanese diary) and the Eurocentric diary
FELIPE CHAVES GONÇALVES PINTO
Universidade de Tsukuba, Ibaraki, Japão
- 230-257 **Coping with a Disenchanted World: The Portrayal of Enlightenment in Tolstoy's *War and Peace***
Lidiando con un mundo desencantado: la representación de la Ilustración en Guerra y paz de Tolstoi
Lidando com um mundo desencantado: a representação do Iluminismo em Guerra e Paz de Tolstói
JOSÉ ALFONSO CORREA-CABRERA
Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

Notas Notes Notas

- 260-271 **La relevancia del neblí de Calisto como elemento vertebral de *La Celestina***
The relevance of Calisto's hawk as fundamental element of La Celestina
A relevância do falcão de Calisto como elemento vertebral de La Celestina
SAMUEL RESTREPO AGUDELO
Universidad de Antioquia, Antioquia, Colombia
- 272-285 **Sobre o fragmento romântico no ensaio de Adorno: escritas para o pensamento em aberto**
Sobre el fragmento romántico en el ensayo de Adorno: escritos para el pensamiento abierto
Writings of open thought: from the romantic fragment in Adorno's essay
NAIARA BARROZO
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Entrevistas *Interviews* Entrevistas

288-311 **Una nueva mirada hacia el Renacimiento:
entrevista a Carlo Vecce**

ANASTASIA BELOUSOVA

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

ELENA PÉREZ PALACIO

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

Reseñas *Reviews* Resenhas

314-319 **Freyle, Juan Rodríguez. *El carnero*. Editado por Ángel Esteban y Yannelys Aparicio. Madrid: Ediciones Cátedra (Colección Letras Hispánicas), 2023, 477 págs.**

EDUARDO SAN JOSÉ VÁZQUEZ

Universidad de Oviedo, Oviedo, España

320-325 **Durão, Fabio. *Teoría en fragmentos: instantáneas de la vida académica*. Traducido por Fernando Urueta Gutiérrez. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2024, 242 págs.**

WARGNER MONTEIRO

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

327-341 **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

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

342-384 **Instrucciones para los autores**

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions pour les auteurs

385-390 **Anuncios**



Artículos

<http://doi.org/10.15446/lthc.v27n1.116733>

La condición de las mujeres en “La miseria humana” de José Antonio Osorio Lizarazo

Sebastián Camilo Moreno Gómez

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

secmorenogo@unal.edu.co

En este artículo se analiza la evaluación estética de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964) sobre la condición de las mujeres en su proyecto novelesco “La miseria humana”, centrándose en cómo aborda la violencia contra las mujeres, qué decisiones compositivas emplea para representarlas y cuál es su toma de posición al respecto. A través del estudio de sus novelas y a partir de una contextualización de estas dentro de los planteamientos de la época, se explica la relación entre la novelística de Osorio Lizarazo y la búsqueda de la justicia social, seguido de un análisis textual específico sobre cómo el autor denuncia la violencia en el hogar y la violencia sexual contra las mujeres pobres en sus obras. Este artículo revela la importancia de la novelística de Osorio Lizarazo en la denuncia de las violencias contra las mujeres y su contribución a la reflexión sobre la justicia social y la igualdad de género en la literatura colombiana.

Palabras clave: literatura colombiana; mujeres; novela colombiana; Osorio Lizarazo, violencia de género.

Cómo citar este artículo (MLA): Moreno, Sebastián Camilo. “La condición de las mujeres en ‘La miseria humana’ de José Antonio Osorio Lizarazo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27, núm. 1, 2025, págs. 11-43

Artículo original. Recibido: 28/05/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



The condition of women in “La miseria humana” by José Antonio Osorio Lizarazo

This article analyzes José Antonio Osorio Lizarazo's (1900-1964) aesthetic evaluation of the condition of women in his novelistic project, “La miseria humana”, focusing on how he addresses violence against women, the compositional decisions he employs to represent them, and his position-taking on the matter. Through the study of his novels and their contextualization within the frameworks of the era, the relationship between his novelistic work and the pursuit of social justice is explained, followed by a specific textual analysis of how the author denounces domestic violence and sexual violence against poor women in his works. This article reveals the importance of Osorio Lizarazo's novels in denouncing violence against women and his contribution to the reflection on social justice and gender equality in Colombian literature.

Keywords: Colombian literature; women; colombian novel; Osorio Lizarazo; gender violence.

A condição das mulheres em “La miseria humana” de José Antonio Osorio Lizarazo

O artigo analisa a avaliação estética de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964) sobre a condição da mulher em seu projeto de romance, “La miseria humana”, focando em como ele aborda a violência contra as mulheres, quais decisões composicionais ele emprega para representá-la e qual é sua tomada de posição ao respeito. Através do estudo de seus romances e sua contextualização dentro dos conceitos da época, é explicada a relação entre sua obra e a busca por justiça social, seguida de uma análise textual específica sobre como o autor denuncia a violência doméstica e a violência sexual contra as mulheres pobres em suas obras. Este artigo revela a importância da novelística de Osorio Lizarazo na denúncia da violência contra a mulher e sua contribuição para a reflexão sobre justiça social e igualdade de gênero na literatura colombiana.

Palavras-chave: literatura colombiana; mulheres; romance colombiano; Osorio Lizarazo; violência de gênero.

—Pues no ves que porque nos ven débiles y vergonzosas,
y colocadas en posiciones difíciles nos tratan poco más o menos;
y ahora ¡a las pobres!... eso da lástima. ¿Hay infamias por las que no
hagan pasar a estas desdichadas arrendatarias, nada más
que por ser mujeres y mujeres pobres?

Eugenio Díaz, *Manuela*

Introducción

DESDE EL SIGLO XIX, LA novela ha desempeñado un papel fundamental en la evaluación y denuncia de las problemáticas socioculturales en Colombia, incluyendo la condición de las mujeres y los abusos de los que han sido víctimas. El proyecto novelesco de José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964),¹ que él mismo sugirió que podría ser concebido como una totalidad bajo el título de “La miseria humana”, es un claro ejemplo de esto. Para él, cada una de sus novelas constituye un episodio de un gran conjunto que aborda, entre otros aspectos, la violencia contra las mujeres y la entrelaza con otros problemas socioculturales:

En realidad, si en nuestro país, más aún, si en nuestra América se leyera con una dedicación y un espíritu crítico similares a los de algunas naciones europeas y de los Estados Unidos, alguien hubiera comprendido que toda mi obra novelística al través de 35 años no es en realidad sino una sola novela y que cada uno de mis libros constituye un episodio de un gran conjunto, a la manera (guardando las distancias y sin pretender remotamente el parangón) de *La comedia humana*. Mi obra total podría llamarse “La miseria humana”. Por mi sensibilidad, mi temperamento, mis propios sufrimientos he elegido la posición de denunciante, de voz erguida para enrostrarle a la sociedad su indiferencia y su crimen y el origen exacto de las causas por las cuales va a perecer... (Osorio en Calvo 42-43)

1 Compuesto por *La casa de vecindad* (1930), *Barranquilla 2132* (1932), *El criminal* (1935), *La cosecha* (1935), *Hombres sin presente (Novela de empleados públicos)* (1938), *Garabato* (1939), *El hombre bajo la tierra* (1944), *Fuera de la ley (Historias de bandidos)* (1945), *El día del odio* (1952), *El pantano* (1952) y *El camino en la sombra* (1965).

La influencia de Balzac en la obra de Osorio Lizarazo es innegable, especialmente en su adhesión al realismo-naturalismo y en su concepción de una novela compuesta por múltiples episodios. Sin embargo, el escritor bogotano se aparta del enfoque del autor francés. Mientras que Balzac titula su obra *La comedia humana* porque busca escribir la historia de las costumbres y por “la inmensidad de un plan que abarca, a la vez, la historia y la crítica de la Sociedad, el análisis de sus males y la discusión de sus principios” (57),² el escritor bogotano se enfoca en denunciar la miseria sufrida por los pobres en Colombia y en abogar por una sociedad más justa. Esta preocupación lo lleva a examinar detenidamente la situación de las mujeres pobres, víctimas de violencia por su género y por su clase social. En sus novelas, los personajes mujeres se dividen en dos grupos:

[D]e un lado está la *mujer pobre*, quien es objeto de abuso tanto en los sectores populares como en los de clase “alta” y media; del otro la mujer de “élite”, quien se encuentra bajo el “control” (y maltrato) de los hombres de su clase social pero recibe de esta misma clase la autoridad sobre su sirvienta. (Neira 200)

A pesar de la importancia que tienen estos personajes en las novelas de Osorio Lizarazo, solo se ha elaborado un ejercicio de análisis desde los estudios literarios sobre cómo abordó la violencia contra las mujeres en sus obras: “La imagen de la mujer” en *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo* (2004) de Edison Neira. Aunque disciplinas como la sociología y los estudios culturales sí han explorado este tema, sus enfoques suelen pasar por alto la naturaleza literaria, es decir, artística y estética, con la que fueron concebidas las novelas. Por ejemplo, en su tesis, Camila Rincón analiza *La casa de vecindad y Hombres sin presente* desde una perspectiva exclusivamente sociológica, pues considera que estas novelas “se pueden interpretar como diarios de campo, incluso como historias de vida” (20).

A pesar de que muchas de las obras de Osorio Lizarazo siguen la tradición realista-naturalista, donde se busca representar la realidad de manera fiel, en ellas aparece su interpretación de la realidad, no un reflejo exacto de esta. Las situaciones y personajes que presenta son ficcionales, es decir, “creaciones

2 Traducción propia.

literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico” (Ricoeur 377) que le sirven para evaluar algunos aspectos de la época. Leer las novelas de Osorio Lizarazo como si se tratara de documentos que se pueden estudiar desde la óptica de perspectivas de investigación cualitativas conlleva pasar por alto que, en este género literario, las circunstancias históricas son comprendidas y analizadas como situaciones existenciales (Kundera 49).

En este artículo propongo un estudio de “La miseria humana”, explorando cómo Osorio Lizarazo aborda la problemática de la violencia contra las mujeres y qué decisiones compositivas emplea para representarla. Con el objetivo de aportar al conocimiento de su obra, mediante el uso del análisis textual, también busco explicar cómo su “visión de mundo” (Goldmann 29) aparece en sus obras, es decir, la manera en que “la forma arquitectónica determina la elección de la forma compositiva” (Bajtín, *Teoría y estética de la novela* 26).³ Con esto, será posible plantear nuevas perspectivas y lecturas que contribuyan al conocimiento de su novelística y al debate sobre la evaluación de la violencia contra las mujeres en la literatura colombiana.

En la primera parte del artículo, analizo la relación entre el género de la novela y la búsqueda de justicia social en el pensamiento de Osorio Lizarazo, estableciendo conexiones con la tradición literaria representada por escritores como Eugenio Díaz y con los planteamientos de destacados pensadores liberales y socialistas del siglo XIX europeo, como John Stuart Mill, Clara Zetkien y Charles Fourier. Además, examino la visión del novelista sobre la condición de las mujeres pobres en la sociedad colombiana, contextualizando sus novelas en relación con los avances y planteamientos feministas en Colombia durante la primera mitad del siglo XX. En las partes dos y tres del artículo, realizo un análisis textual enfocado en comprender la manera como Osorio Lizarazo denuncia la violencia contra las mujeres pobres en sus novelas. En la segunda parte me enfoco en la violencia en el hogar y la violencia doméstica, mientras que en la tercera parte abordo la prostitución y la violencia sexual.

3 En este artículo, no consideraré las ideas expresadas por Osorio Lizarazo en su “Ciclo Trujillo”, ya que en ese contexto sus argumentos se limitaban a un acuerdo económico con el dictador dominicano. Ver Moreno Gómez (34-46).

Novela y justicia social en Colombia

La evaluación estética de la sociedad colombiana presentada por Osorio Lizarazo en “La miseria humana” lo conecta con una tradición que se remonta hasta novelistas como Eugenio Díaz,⁴ quienes sienten una inclinación social que los lleva a dirigir sus simpatías hacia el pueblo y a considerar al ser humano como “el resultado de sus condiciones familiares y sociales, así como de las ambientales, geográficas y culturales” (Padilla 127). En *Manuela* (1858), Díaz observa cómo determinados sectores de la sociedad colombiana no tenían garantizados los derechos fundamentales debido a su condición de pobreza, origen étnico o género. Dentro de esta población vulnerable, las mujeres sufrían especialmente, enfrentándose a una situación de desamparo que les impedía cubrir sus necesidades más básicas (Padilla 182).

Osorio Lizarazo valoró positivamente la obra de Díaz porque consideraba que sus libros “estaban impregnados de un socialismo cristiano, en donde fulgían simultáneamente la piedad evangélica para los desheredados y la urgencia de establecer una equidad social nivelando las oportunidades para todos los hombres y elevando las clases desvalidas hasta pedir para ellas los dos tesoros más grandes de la civilización: libertad y justicia” (“Del nacionalismo en la literatura” 500). Sin duda, esto permite establecer una conexión entre los dos novelistas, ya que Osorio Lizarazo considera que la novela es una herramienta crucial en la lucha por la justicia social:

[N]o puede existir un legítimo concepto contemporáneo de la novela sino desde su punto de vista social, esto es, como instrumento adecuado para despertar una sensibilidad y para formar un ambiente propicio a obtener la afirmación de un equilibrio y de una justicia sociales. El novelista tiene que ser fiel a esta finalidad. Sus capacidades son estériles si no están al servicio de los grandes ideales en que se encierra una sociedad equilibrada y justa. (“La esencia social de la novela” 422)

4 Tomo a Eugenio Díaz como punto de referencia y no a la novelista colombiana más destacada del siglo XIX, Soledad Acosta de Samper, porque considero que existen mayores similitudes estéticas y de visión de mundo entre Díaz y Osorio Lizarazo.

Esta determinación de influir en la realidad nacional a través de sus novelas y su profunda preocupación por las condiciones existenciales de los pobres se evidencian claramente en la nota previa de su obra más destacada, *El día del odio*. En esa nota, que da cuenta de un interés por apelar a las emociones del lector, proclama: “El más hermoso y perfecto de los mandamientos, al cual he procurado señor los actos de mi vida, es este: amar al pueblo sobre todas las cosas” (15). Dicha declaración también está impregnada de un sentido de compromiso y responsabilidad social que se enmarca en una trayectoria marcada por una “toma de posición” (Bourdieu, *Las reglas del arte* 342-355) que lo había llevado a autodenominarse como un liberal de izquierda desde la década de 1930. Motivado por esta convicción, perseguía “sin fatigas una nivelación equitativa de los diversos factores sociales, venciendo las resistencias de quienes han venido disfrutando de las irregularidades en vigencia —a las que llaman enfática y acomodaticamente ‘orden’—” (“Liberalismo y tradición” 8).

Estos planteamientos ideológicos configuran el sentido de las novelas de Osorio Lizarazo, en las que también aparecen las ideas de los liberales y socialistas del siglo XIX y la primera mitad del XX, aunque no se mencionen directamente sus autores. Por ejemplo, en el mundo futurista de su única incursión en la ciencia ficción, *Barranquilla 2132*, el progreso ha modificado radicalmente la condición de la mujer, y esta “se ha dignificado, sustrayéndose a las groseras codicias de los hombres. Dejando de ser el amor el sentimiento esencial, descendiendo a su justo lugar rudimentario, ahora la mujer comparte las inquietudes, las aspiraciones, los trabajos mismos del hombre” (37). Este escenario evoca las ideas de Mill, quien afirmaba que “cada paso en el camino del progreso va infaliblemente acompañado de un ascenso en la posición social de la mujer” (43).

De igual manera, en *Barranquilla 2132*, se cuestiona el hogar tradicional como un espacio marcado por la brutal imposición de los hombres sobre las mujeres. En voz del protagonista, se expresa que el hogar en el siglo XX colombiano

[...] estaba constituido a base de una desigualdad bárbara entre el hombre y la mujer. En el hogar el hombre predominaba con la fiereza salvaje del macho, de su fuerza, de su superioridad. La mujer aceptaba dócil y silenciosamente aquella brutal imposición, violatoria de la definición misma de ser humano. (71)

Esa situación se contrapone con la del futuro imaginado, donde “los sexos son idénticos ante la ley y ante la sociedad. Las uniones matrimoniales tienen el simple carácter de amistad íntima [...]. Pero cada uno vive su vida, cada uno está independiente y libre” (71). Estas reflexiones también hacen eco de los planteamientos de Fourier, quien afirmaba que “los progresos sociales y cambios de periodo se realizan en función del progreso de las mujeres hacia la libertad, y las decadencias de orden social se realizan en función de la disminución de la libertad de las mujeres” (167).

En “La miseria humana” se evidencia una marcada denuncia de la sociedad colombiana del siglo xx que somete a las mujeres, las relega a condiciones inferiores a las de los hombres e, incluso, las trata como a objetos. Por ejemplo, el punto de partida de *El día del odio* y del trágico devenir de Tránsito, la protagonista, es la decisión de su madre por alquilarla para que trabaje en una casa de familia, de “colocarla en alguna casa” (17). Con este fin, “la madre [...] había colocado a la muchacha entre sus hortalizas, como si fuera simplemente un objeto más que le brindaba a la clientela indiferente” (18), estableciendo una comparación entre la joven mujer y cualquier mercancía. Por su parte, el narrador de *Hombres sin presente* indica que una campesina llamada Andrea:

[...] concibió la idea de que Jenara [su hija] se viniera a trabajar a la ciudad, mientras crecían otros muchachos que traería también para el servicio de unas gentes desventuradas, las cuales pagarían con sacrificios el placer ancestral de mandar sobre alguien. (172)

El caso de Matilde, protagonista de *El camino en la sombra*, es aún más impactante. El hallazgo de una bebé abandonada en el pórtico de la casa de los García, quienes deciden aprovecharse de ella en el desarrollo de las labores económicas y domésticas en el futuro, marca el inicio de la fábula novelesca: “una china de estas es siempre muy útil. No es sino que crezca un poco” (23). Tanto como niña como mujer, Matilde es víctima de violencia física, emocional y psicológica por parte de los integrantes de esta familia. Constantemente le recuerdan que, al haberla *recogido*, no tiene ningún derecho y que debería estar agradecida por haber sido *salvada*. Hacia el final de la trama, un día en que Matilde se enferma y no puede cumplir con su extensa jornada de trabajo no remunerado, la reprenden diciéndole: “La recogimos en la calle,

nos consagramos a ella, la salvamos de la muerte ¿y ahora viene a rebelarse? Pero di: ¿qué es lo que te imaginas, monstruo de ingratitud? ¿Cómo pagas lo que hemos hecho por ti?” (326).

En estas novelas, el modelo de restricción de las libertades individuales de las mujeres se perpetúa a través de figuras femeninas, a veces madres, cuya situación socioeconómica influye en que limiten el pleno disfrute de los derechos fundamentales de Tránsito, Matilde y Jenara. Osorio Lizarazo considera que la violencia contra las mujeres pobres, arraigada en las estructuras socioculturales, es una de las manifestaciones de la desigualdad social en Colombia. Aunque reconoce el papel de los hombres en este problema, lo interpreta principalmente como una cuestión de clase social, antes que de género. En sus novelas, “la condición social está por encima de esta clasificación [la de género]” (Neira 191).

Durante la primera mitad del siglo xx colombiano, como explican Luna y Villarreal, los movimientos feministas estaban conformados por “mujeres de sectores medios y altos que ejercían la docencia, el periodismo y algunas simultáneamente ejercían un cierto nivel de militancia política”, mientras que “en los sectores de mujeres populares encontramos como grupo de expresión y demandas, a las obreras, cuyas movilizaciones presionaron por la adopción o el cumplimiento de medidas de protección para la mujer trabajadora” (94). Entonces, se puede afirmar que este contexto socioeconómico determina en gran medida las preocupaciones y condiciones existenciales, configurando el “contexto discursivo” (Zima 228) de la época representado por Osorio Lizarazo en sus novelas. Así, en *El día del odio* y *El camino en la sombra*, por ejemplo, el novelista denuncia las dificultades enfrentadas por los pobres en Colombia, resaltando la doble condición de víctima de las mujeres pobres. A través del devenir de sus protagonistas, explora las realidades de las mujeres en condiciones desfavorecidas, aquellas sin recursos, educación, seguridad ni oportunidades laborales, y que no se veían beneficiadas por los progresos legales en la igualdad de género.⁵

Por lo anterior, la novela de tipo social era fundamental para Osorio Lizarazo, ya que le permitía desafiar a sus lectores a reflexionar sobre las injusticias arraigadas en la sociedad y el papel que cada individuo desempeña

5 Especialmente, la Ley 28 de 1932, que otorgó a las mujeres plena capacidad civil, judicial y extrajudicial; el Decreto 1972 de 1933, que les permitió acceder a la educación universitaria, y el Acto Legislativo N° 3 de 1954, que les dio derecho a elegir y a ser elegidas.

en su perpetuación o cambio. La elección de formas composicionales muy tradicionales y lineales fue estratégica para garantizar que su denuncia se comprendiera fácilmente. En las coordenadas de su visión de mundo y los paradigmas explicativos de la época, la desigualdad de género se entrelaza estrechamente con la desigualdad social en general. Así, usualmente, Osorio Lizarazo centra su enfoque en las mujeres que apenas lograban subsistir con lo mínimo, aquellas que “no pudieron construir espacios distintos al familiar, porque continuaron cautivas del patriarcalismo reinante en los espacios cotidianos” (Luna y Villarreal 75).

Ahora bien, el caso de Raquel en *El camino en la sombra* es totalmente diferente, hecho que la hace ser el personaje más complejo de “La miseria humana”. A diferencia de muchos otros personajes de Osorio Lizarazo, ella no se convierte en una mártir, sino que representa la lucha por la autodeterminación y el desarrollo personal de las mujeres en una sociedad que no les ofrece las condiciones adecuadas para ello. Aunque hacia el final de la trama novelesca, tras haber participado activamente en la guerra de los Mil Días, se transforma en una usurera sin vitalidad, durante la primera parte de la novela Raquel da cuenta de una actitud que va más allá de la mera supervivencia material y responde a lo que planteaba Zetkin: la mujer “no solo pide ganarse su propia existencia, sino también una vida espiritual, el desarrollo de su propia personalidad” (107). Raquel encarna este deseo de autonomía y acción en un contexto marcado por la falta de oportunidades para que las mujeres se realizasen como sujetos políticos y de derechos. Esta faceta la distingue de la gran mayoría de los personajes de las novelas de Osorio Lizarazo, configurados con “cierto maniqueísmo resentido, fruto de su deliberada voluntad de lucha” (Cobo 7). En contraste, Raquel representa una búsqueda más profunda de autodeterminación y desarrollo personal, que trasciende la oposición de clase entre opresores y oprimidos.

Durante su juventud, Raquel busca un camino que no la lleve a “vivir pegada del fogón, en una miserable existencia de guisandera” (Osorio, *El camino en la sombra* 90), por lo que estudia y se vuelve telegrafista. Trabajar en esta ocupación no solo le brinda independencia económica, sino que también le permite escapar de la monotonía de la vida doméstica: “ahora ganaría su propio dinero y amplificaría la independencia que le imponía su temperamento” (65). Gracias a su empleo, Raquel logra establecer vínculos sociales fuera de su entorno familiar y explorar nuevos lugares y experiencias

vitales, aspecto que contrasta significativamente con la sumisión de Lucía y Betulia, sus hermanas, cuyas vidas están mayormente centradas en las dinámicas del hogar. No obstante, el campo de acción de Raquel sigue siendo limitado. A pesar de la apertura al campo laboral, así fuera en una ocupación “que no había sido identificada como empleo masculino” (Davies 229), sigue limitada en cuanto a su desarrollo como individuo. Durante su juventud, Raquel aparece como representante de las mujeres a las que se les niega la posibilidad de desarrollarse plenamente según sus propios intereses y aspiraciones. Esta frustración y deseo de plena libertad queda patente en sus propias palabras al cuestionar el papel asignado a las mujeres en la sociedad y anhelar una vida más allá de las restricciones impuestas por el género:

—¿Tenemos que esclavizarnos a la casa, mamá? Ya sé: su merced no lo entiende de otro modo. Pero hay muchas otras cosas en la vida. Esta pobre Lucía ¿nació para esclavizarse por nada haciendo bocadillos y bocadillos y bocadillos hasta su muerte? ¿Llorando por el humazo de la leña verde, rompiéndose las uñas para raspar las pailas, rajando la leña, metida aquí hasta volverse loca? Yo sí alabo a Feliciano. Por allá estará feliz, viajando, conociendo tierras, tratando con gente nueva, haciendo algo. (94)

Ahora bien, es importante resaltar que, durante el “tiempo de narración” (Ricoeur 493-509), Raquel experimenta un cambio que solo se descubre cuando regresa de vacaciones a la casa familiar, ya que el narrador no la sigue durante los periodos en los que se ausenta de la casa para trabajar. Esto lleva a que su transformación sea más impactante, debido a que pasamos de conocer a una Raquel que promete a su madre “todo cuanto ganara para contribuir al cumplimiento de sus legítimas ambiciones de comprar el terreno colindante con la casa” (66) a otra que marca su independencia y expresa lo siguiente: “lo que gano apenas me alcanza para vestirme. No puedo andar como una sirvienta. La gente me considera muy importante en La Mesa y las amistades cuestan, pero sirven” (93).

Aun con esto, Raquel sigue viéndose limitada por las estructuras de poder machistas de la sociedad colombiana de la época. En dos ocasiones pierde su trabajo debido al estallido de revoluciones liberales en el país (la de 1895 y la guerra de los Mil Días). El pasado revolucionario de su padre y la participación de su hermano en los nuevos conflictos la afectan directamente:

“A causa de la misma revolución, Raquel fue destituida intempestivamente de su empleo. El Gobierno no podía confiar en días de tanta turbulencia en la lealtad y cumplimiento de su deber por parte de una hija y hermana de revolucionarios” (111). Estos eventos ilustran cómo las circunstancias externas impactan la vida y las opciones de Raquel, incluso cuando busca trabajar para liberarse de las restricciones impuestas por la sociedad.

¿Por qué afirmo que el caso de Raquel difiere radicalmente del resto de personajes mujeres de “La miseria humana”? Porque la mayoría de sus personajes son retratados como víctimas eternas. El novelista bogotano, consciente de que en la novela “el problema estético se reduce, no obstante, en última instancia, a un problema ético” (Lukács 106), utiliza este género ficcional para destacar y denunciar las injusticias y desigualdades sociales de su tiempo. En su proyecto estético, la búsqueda de una justicia social lo lleva a configurar personajes tipo que

[...] están llamados a representar inquietudes y angustias colectivas. Así se revela en todas las víctimas de una inadecuada organización social el doble sentimiento de su propia inferioridad y de su fuerza latente y adormecida. El personaje danza en la imaginación, con vivos contornos, con un nombre propio que persiste en la memoria, que socava los sentimientos y que va formando agitaciones de rebeldía y anhelos de mejoramiento. De ello emana un ambiente propicio a la justicia. (Osorio, “La esencia social de la novela” 424)

Osorio Lizarazo no veía en su presente histórico una época de progreso, sino un momento en el cual el *statu quo* se consolidaba cada vez más. Hacia el final de su trayectoria intelectual, se sumerge en un estado de desesperanza palpable en sus novelas (Moreno 40-46) que lo lleva a configurar a Tránsito y Matilde como protagonistas planas, sin capacidad de reacción frente a las circunstancias y desprovistas de los medios para defender sus derechos: mujeres que mueren en medio de la miseria. Salvo en el caso de Raquel, Osorio Lizarazo se distancia de Eugenio Díaz, quien en *Manuela* dota a sus personajes mujeres con un “discurso que les permita reclamar sus derechos” (Padilla 182), uno de los tantos aspectos que hacen de *Manuela* una de las novelas más importantes y mejor logradas de la literatura colombiana.

Ahora bien, es importante destacar que la miseria y el destino trágico de Tránsito y Matilde no son consecuencia de su propia debilidad, sino

resultado de un contexto que limita sus posibilidades de acción y desarrollo. Por ejemplo, producto del desespero y del rencor —no de una conciencia sobre los derechos que le habían sido negados—, Tránsito reacciona violentamente durante el Bogotazo representado en la novela y es asesinada en medio de la revuelta. Esto permite entender que ella y Bogotá, espacio en el cual se desarrolla la trama novelesca, han sido atravesados por el “tiempo histórico” (Bajtín, “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo” 242) y que en “La miseria humana” las condiciones existenciales de los personajes no están determinadas por su falta de personalidad o su incapacidad para defender sus derechos, sino más bien por las circunstancias sociohistóricas que los rodean.

El hogar y la violencia doméstica

La violencia doméstica es uno de los problemas en los que más se detiene Osorio Lizarazo en “La miseria humana”. En *La casa de vecindad*, *El criminal*, *La cosecha*, *Fuera de la ley*, *El pantano* y *El día del odio*, crea escenarios en los que las mujeres enfrentan condicionamientos derivados del sistema cultural en el que están inmersas y son víctimas de violencia física por parte de sus parejas y familiares. El hecho de que este problema aparezca en la mayoría de sus novelas demuestra su constante preocupación por la condición de las mujeres en el hogar y su toma de posición ante las estructuras de poder que oprimían a las mujeres en su época. A través de la lectura de “La miseria humana” se descubre el rechazo de Osorio Lizarazo al ideal de vida que limita a las mujeres únicamente al rol de hija, esposa o madre, siempre sumisas, situación que ya en el siglo XIX había sido fuertemente criticada por los liberales colombianos:

La mujer no tiene casi voluntad propia por la educación que se le da entre nosotros: niña piensa como sus padres, joven piensa como su amante i vieja piensa como sus hijos. En sus tres carreras de soltera, casada i monja, piensa con el pensamiento de otro, pero no con el suyo. (Pereira Gamba 47)

Osorio Lizarazo entiende que la manera como eran educadas las mujeres en su época incidía en que fueran tratadas como ciudadanas de segundo orden. Dado su carácter moderno, propio de un liberal de izquierda, el

novelista rechaza y critica el tipo de educación que impartió la Iglesia católica durante las primeras décadas del siglo xx. Vale la pena recordar que, con el Concordato de 1887, el Gobierno colombiano se había comprometido a proporcionar una educación “en conformidad con los dogmas y la moral de la Religión católica” (art. 12) y a evitar que “en el desempeño de asignaturas literarias, científicas y, en general, en todos los ramos de instrucción, se propaguen ideas contrarias al dogma católico y al respeto y veneración debidos a la Iglesia” (art. 13). Entonces, aunque la reforma constitucional de 1936 le hubiera devuelto “al Estado colombiano su poder fiscalizador sobre la educación” (Reyes y Velásquez 237), el dominio católico en la educación durante casi medio siglo había influido de manera determinante en el pensamiento de los colombianos y en la manera como entendían la realidad.

Durante décadas, la educación católica contribuyó a perpetuar las visiones patriarcales sobre la condición de las mujeres en la sociedad colombiana. En respuesta a esta situación, Osorio Lizarazo expresó su toma de posición en sus textos políticos y literarios, enfatizando en los propósitos que buscaban los liberales de izquierda de su época. Para él, era fundamental promover cambios como la legalización del divorcio, la implementación de una educación laica y obligatoria, la preeminencia del poder civil, la justicia social y la defensa de las libertades públicas (“Una clasificación arbitraria” 37). Esto recuerda lo planteado por los liberales radicales del siglo xix colombiano, quienes manifestaban la necesidad de educar a la mujer

[...] para la sociedad [...]. De esta manera conseguiremos que deje de ser esclava i no pase su vida triste i solitaria entregada a las faenas domésticas o a la austeridad de las devociones. Entónces ella hará libremente lo que el hombre hace: ejercerá su soberanía, i cumplirá a su vez las comisiones del pueblo: tomará una parte activa en los negocios políticos, morales i civiles de la sociedad; porque no hai justicia en que la mujer lleve solo las cargas i no disfrute de los derechos; que pase desapercibida de los negocios de su patria i vea con indiferencia el Gobierno, la Constitucion i las Leyes. (Pereira Gamba 50)⁶

6 El tono que utiliza Pereira Gamba en su texto, publicado un año antes de la abolición definitiva de la esclavitud en Colombia en 1851, resulta especialmente llamativo. La mención a la mujer como “esclava” adquiere una importante dimensión simbólica en el contexto del liberalismo decimonónico y revela las profundas desigualdades sufridas por las mujeres en la sociedad de la época.

Sin duda, Colombia cayó en un letargo en su proceso de modernización durante la Hegemonía Conservadora (1886-1930). Esto hacía necesario que en pleno siglo xx se volvieran a poner en el debate público cuestiones que se habían discutido en el siglo xix y que habían repercutido en mayores libertades y mejores condiciones para las mujeres.⁷ Osorio Lizarazo encontró en el género novela el medio para señalar que las condiciones existenciales y las limitadas perspectivas de futuro de las mujeres de las clases baja y media de la época estaban intrínsecamente vinculadas a la educación impartida en el país. Como señala Maria Rosaria Manieri, en las sociedades machistas, “la educación construye a la mujer tal como el hombre quiere, determina su naturaleza y su función según proyectos e intereses masculinos” (84). En este sentido, Osorio Lizarazo identificó que la educación de las mujeres en la época se daba con miras al matrimonio, el cual era “considerado como la mejor realización y la mejor carrera para una mujer” (Manieri 84) porque podía garantizarle cierta seguridad económica. Por ejemplo, en *Hombres sin presente*, el narrador explica la ilusión con la que la familia de Betty se esfuerza por educarla para que pueda casarse:

¡Cuán lejanos los días de la ilusión, en que sus parientes confiaban en el novio que había de venir para arreglarles todos los problemas domésticos! Para ese fin la educaron a costa de sacrificios que no pudo valorizar entonces, pero que representaban incontables privaciones de los suyos [...]. Porque era necesaria esta vida de ficción para que sus hijas tuviesen oportunidad de conseguir un buen marido [...]. Su padre había errado al quererlas educar como señoritas ricas, con el propósito ilusorio de que pudieran casarse bien, ser excelentes mujeres de sociedad y solventar con el dinero del marido,

7 Es importante recordar que, antes de la promulgación de la Constitución de 1886, el país había dado algunos pasos hacia la separación del Estado de la Iglesia católica gracias a las políticas liberales radicales, las cuales implicaban la secularización y, en cierta medida, la emancipación de las mujeres. Por ejemplo, en la Constitución Política de la Provincia de Vélez de 1853, a las mujeres se les otorgó el derecho al voto, aunque este fue revocado en 1855 por la Suprema Corte de Justicia debido a que los habitantes de una provincia no podían tener más derechos que el resto de neogranadinos. Seguramente, estos avances estimularon diversos productos culturales, como *Manuela* (1858) de Eugenio Díaz, la *Biblioteca de Señoritas* (1858-1859), la revista *La mujer* (1878-1881) y la copiosa producción literaria de escritoras como Silveria Espinosa de Rendón, Soledad Acosta de Samper y María Josefa Acevedo de Gómez. De esta última, vale la pena revisar *Ensayo sobre los deberes de los casados* (1845) y *Tratado de economía doméstica para uso de las madres de familia y de las amas de casa* (1848).

la senectud del empleado y de su esposa. No había otro porvenir para las mujeres, y él no podría dejarles nada cuando la muerte lo acogiese en su seno. (159-160)

Sin embargo, los esfuerzos e ilusiones de Betty y de su familia resultan vanos, ya que su vida matrimonial junto con César no le brinda las garantías socioeconómicas esperadas. Osorio Lizarazo entiende que muchas veces, al casarse, las mujeres se ven obligadas a abandonar la posibilidad de tener un trabajo remunerado y se relegan al trabajo doméstico, fenómeno que históricamente ha dividido “la familia en dos partes, una asalariada y otra no asalariada, [de forma tal que se] crea una situación donde la violencia está siempre latente” (Federici 17). Pero lo que destaca verdaderamente en la narrativa de Osorio Lizarazo es su intento de adentrarse en las repercusiones psicológicas de una existencia reducida al cumplimiento de las tareas del hogar. A través de la novela, el autor no se limita a un análisis meramente sociológico o histórico, sino que también explora las repercusiones fenoménicas de una vida dedicada al hogar, una tarea que “es extremadamente enojosa y abruma y entorpece el espíritu” (Mill 111).

En el quinto capítulo de *Hombres sin presente*, el narrador se centra en la rutina diaria de Betty, resaltando los efectos negativos de la dependencia económica y del confinamiento en el hogar. Aunque su esposo le entrega todo su salario para que ella lo administre, este resulta insuficiente para cubrir los gastos del hogar, por lo que las necesidades de Betty se relegan a un segundo plano: “Llevo dos semanas esperando unas medias, unas miserables medias de hilo, de cincuenta centavos, y nunca llegan” (155). Además, el narrador presenta el agobiante panorama psicológico resultado de una rutina basada exclusivamente en el cuidado y la administración del hogar, lo que le impide participar en la vida social y desarrollarse como individuo. Su día a día se reduce a “llenar sus deberes de madre, preparar la comida [...], entregarse, en fin, a todos los menesteres insignificantes de la vida cotidiana y casera, que constituían la razón de ser de su permanencia en el mundo” (157).

En sus novelas, Osorio Lizarazo también critica que el matrimonio muchas veces solo cobre importancia por su valor contractual y que las mujeres no puedan escoger a las personas con las cuales pasarían el resto de sus vidas. En *La cosecha*, el narrador presenta un ejemplo concreto de esta

dinámica al explicar que la relación entre Carmen y Mitrídates se establece con motivaciones puramente económicas tomadas por su padre y su futuro esposo: “Para apoderarse de la parte [de un terreno] que pertenecía a Agustín Pérez, Mitrídates decidió casarse con su hija Carmen [...]. [Ella] tenía 18 años y Mitrídates la aventajaba en 30. Pero el negocio era conveniente para Agustín” (92). Esta situación plantea preguntas importantes sobre la autonomía de las mujeres en general y la autoestima de Carmen en específico, al tiempo que destaca las implicaciones de la mercantilización de las mujeres en la sociedad representada por Osorio Lizarazo y su crítica a la manera como eran educadas.

En esta novela, el escritor bogotano dota a su narrador con un tono irónico que le permite evaluar críticamente la educación que había recibido Carmen. Según el narrador, ella “había sido enviada durante tres años a un colegio de El Cedral, donde había aprendido buenos modales” y “ahora leía novelas” (92). Esta educación la había condicionado: le impedía comprender las implicaciones que tenía su matrimonio y la hacía creer que la vida era como en las novelas “donde condes y marquesas se paseaban a caballo por el bosque de Bolonia, cruzando junto a gentiles carretelas con las más hermosas mujeres” (93). Incluso, irónicamente, el narrador presenta el pensamiento soñador de Carmen e indica que “había novela hasta en su matrimonio, realizado con un noble señor de la montaña, rico y generoso, que pondría toda su opulencia al servicio de sus caprichos. Quizás un joven hermoso y seductor, algún día, matase en duelo al celoso señor y adquiriese el derecho perfecto de que ella lo amase para siempre” (93). Al incluir estas reflexiones, Osorio Lizarazo se inscribe en una tradición crítica de la novela moderna que cuestiona el valor del discurso literario cuando este se limita al entretenimiento superficial y no fomenta una reflexión crítica sobre la realidad. Para él, las novelas que evitan abordar las complejidades de la vida real y se conforman con una representación idealizada y poco profunda no solo perpetúan visiones simplistas del mundo, sino que también desincentivan a los lectores a cuestionar y analizar las realidades sociales y personales. Como resultado, estas obras contribuyen a una falta de conciencia crítica y a una visión de la vida que ignora las luchas y desafíos reales que enfrentan las personas. Como afirma en “Divagación sobre la novela”, “antes que tema exclusivo de recreación y entretenimiento, la novela, para merecer su nombre, ha de ser interpretación” (411).

El matrimonio como institución violenta contra las mujeres pobres de la época también aparece en *El camino en la sombra*. Aquí, la señora Rosario asume que, luego de la muerte de su esposo, es ella quien debía decidir con quién se casarían sus hijas: “Ya sabría ella, cuando llegara la hora, encontrarles a sus hijas los maridos adecuados, personas responsables y respetables y no petimetres insulsos de los que veían en toda mujer una mercancía expuesta a la pública subasta” (51). La señora Rosario aparece como representante de las mujeres de su época que pretenden aferrarse a sus tradiciones y valores morales y familiares, según los cuales “—Las cosas se hacen de otra manera cuando la mujer es digna. Yo no conocí a Antonio sino la víspera de casarme con él. Mi papá y mi mamá lo arreglaron todo” (52). Esta visión tradicionalista contrasta con la actitud más progresista de su hija Raquel, quien se opone al condicionamiento sociocultural que le impide enfrentar sus propios desafíos en su búsqueda de autonomía y realización personal, expresando: “Ojalá yo fuera hombre para irme a aventurar como él [su hermano], sin saber por dónde...” (94).

Osorio Lizarazo también señala críticamente el hecho de que en la sociedad colombiana de su época se asumiera que las mujeres debían someterse y relegarse a las labores de cuidado y del hogar. Desde su perspectiva, esto se manifestaba en la manera como se juzgaba el comportamiento de las mujeres. En *Garabato*, una tía del protagonista elogia a otra mujer por encargarse de todas las responsabilidades domésticas, insinuando que esta es la verdadera esencia de la feminidad: “—Vea a Carlos, el zapatero. ¿No vive ahí en una piecita con su mujer y sus hijos? ¡Y son cuatro muchachos! Pero ella ve por todo, ella los cuida a todos, ella les cocina. ¡Esa sí es mujer!” (222). Además, el novelista ilustra cómo esta sumisión pone a las mujeres en una posición de vulnerabilidad, haciéndolas más susceptibles a la violencia física. En *Fuera de la ley*, el narrador expone el maltrato físico ocasionado por un personaje masculino a su esposa, demostrando cómo la idea de dominio masculino se traduce en abuso y opresión para las mujeres: “Maltrataba a su esposa cuando llegaba borracho, para manifestar su poderío y su capacidad de mando” (32). En “La miseria humana”, Osorio Lizarazo identifica la violencia doméstica como un patrón cultural normalizado y denuncia la tendencia a culpar a las mujeres por los abusos físicos y emocionales que sufren. En *La casa de vecindad*, el narrador-protagonista presenta una conversación reveladora entre dos mujeres: “—Ella tiene la culpa. ¿Quién la manda meterse con ese

hombre, que es un cualquiera? —Hubiera podido buscarse otro mejor. Yo se lo aconsejé. No todos les pegan a sus mujeres” (64).

En *El criminal*, el novelista configura un escenario en el que la violencia doméstica física va más allá de las golpizas, llegando al asesinato. Esta novela de corte psicológico narra el proceso mental que lleva a Higinio González a cometer un feminicidio. Aunque el asesinato se muestra como una consecuencia de la degradación psicológica del protagonista, las situaciones narradas revelan a Higinio como un personaje violento y machista. Los celos del protagonista lo llevan a sospechar que su pareja le está siendo infiel y dar rienda suelta a pensamientos homicidas. Ante esta situación, se pregunta de manera inquietante: “¿Cómo la mataría a ella? ¿Cómo lo mataría a él?” (157). Luego, en un estado de locura, se convence de la necesidad de cometer un crimen que le permita obtener reconocimiento social. Considera que un supuesto crimen pasional, en realidad un ataque motivado por el género de la víctima, “llena cumplidamente mis intenciones, satisface mis ansiedades: asesinar a Berta. Todos creerán que he matado lo que más amo” (233).

En “La miseria humana”, sin justificar el actuar violento de los hombres, a quienes no resta responsabilidad alguna de las violencias que ejercen sobre las mujeres, Osorio Lizarazo también aborda el consumo de alcohol como factor desencadenante que atenta contra la seguridad y el bienestar de las mujeres. Al explorar cómo el alcohol es utilizado para evadir las dificultades de la vida cotidiana, pero a la vez exacerba las tensiones y los conflictos en el ámbito doméstico, se revela otra capa de la compleja relación entre clase social y violencia contra las mujeres en la sociedad representada por el autor. Esto se observa en varias de sus obras, como *La casa de vecindad*, *El criminal*, *Fuera de la ley*, *El pantano* y *El día del odio*, donde se narran situaciones en las que algunas mujeres son víctimas de violencia física por parte de sus parejas, hombres que generalmente gastan sus pocos ingresos y tiempos libres tomando alcohol.

En *El día del odio* se observa cómo las mujeres y hombres se emborrachan para escapar temporalmente de su propia miseria. Sin embargo, esta intoxicación alcohólica a menudo desemboca en episodios de violencia física, como lo ilustra el narrador al describir cómo las mujeres, luego de la borrachera, “se someten humildemente a que sus maridos las castiguen para desahogar la excitación artificial” (136). Esta dinámica revela la profundidad de la intersección entre el alcoholismo y las estructuras patriarcales arraigadas en

las clases populares representadas por el autor, donde el consumo de alcohol se convierte en una herramienta de “dominación masculina” (Bourdieu, *La dominación masculina*) sobre las mujeres en el ámbito doméstico. Esta situación también aparece en *El pantano*, donde el narrador explica que Sara

[...] tenía que cooperar, sin saber cómo, a los gastos domésticos, porque también su marido dejaba [el] jornal en Tomo y Obligo. Pero Luis no experimentaba nunca los accesos de ternura que conmovían a Alejandro, sino que se limitaba a apalearla cuando la chicha le permitía llegar hasta el rancho. Y la paliza era el remate de sus expansiones. (95)

La violencia doméstica y la opresión económica representadas en las novelas de Osorio Lizarazo delinean un panorama desolador en el que las mujeres pobres se ven atrapadas en un ciclo destructivo de abuso y marginación. La incapacidad para garantizar sus necesidades básicas, combinada con el machismo arraigado en la sociedad, deja a estas mujeres en una posición de extrema vulnerabilidad. Como ilustra el ejemplo de Sara en *El pantano*, la violencia física sufrida por estas mujeres pobres se suma a la desesperación por encontrar recursos económicos para asegurar la subsistencia, situación que las expone a nuevos tipos de violencia, como la violencia sexual.

La prostitución y la violencia sexual

Aunque su principal foco de denuncia sean las oligarquías nacionales, a quienes señala como responsables de las precarias condiciones de vida de los pobres en Colombia (Moreno 150-180), Osorio Lizarazo no omite la responsabilidad de los hombres en las violencias contra las mujeres pobres. El autor denuncia el comportamiento de los hombres de las clases baja y media para exponer que las mujeres, además de sufrir por la desigualdad social perenne en Colombia, también eran víctimas por el simple hecho de ser mujeres. En *El criminal*, pone en voz del protagonista un comentario crítico a través del cual denuncia que las injusticias sociales y el machismo imperantes en la época, representados en los acosos y abusos sexuales que sufrían las mujeres pobres, incidían negativamente en sus posibilidades de obtener los recursos económicos necesarios para sobrevivir:

El criterio hipócrita de moral le autoriza [al Gobierno] para oprimir a las desventuradas mujeres, para considerarlas a un nivel un poco inferior al de los perros callejeros, cuando la miseria, la injusta organización social es lo que las ha llevado a intentar la conquista del mendrugo por medio del innoberable comercio. Adjetivos infamantes se han aplicado para ellas como único medio de corregir sus vidas orientadas al vicio por la falta de protección legal y por la dura necesidad de comer. ¿En qué podrían ganarse el pan? Si entran al servicio doméstico, han de sujetarse a las exigencias de los amos, viejos caducos y alcohólicos o gomosos insípidos y petulantes. Y estas entregas son los pasos iniciales en el camino fatal que las llevará al burdel. Si obreras, el patrón las poseerá y luego las lanzará a la calle. ¿Cuál es la perspectiva, cuál el porvenir que la sociedad ofrece a la mujer de clase humilde? Una vía bifurcada se abre ante ellas: hambre o prostitución. (97-98)

Es interesante notar que el protagonista, quien es periodista como lo era Osorio Lizarazo, se enfrenta a la censura de su jefe cuando intenta publicar sus hallazgos sobre la prostitución, siendo rechazados bajo el argumento de que afectarían la suscripción del periódico. “—De esas cosas no se puede hablar —respondió—. Se retirarían todos los suscriptores” (99). Esta respuesta representa la manera como la sociedad colombiana prefería ignorar estos problemas, permitiendo que la moral actuara como una forma de censura. Osorio Lizarazo expone que en el género novela los intelectuales colombianos encontraban un espacio para abordar temas que no se podían tratar abiertamente en otros espacios de discusión.

Tal vez por lo anterior decide abordar la problemática de la violencia sexual y la prostitución de manera variada en sus obras. Mientras que en *El criminal* únicamente incluye comentarios generales, en novelas como *La casa de vecindad* y *El día del odio* este aspecto adquiere mayor relevancia y es tratado estéticamente en el trasegar de los personajes. En dichas obras, Osorio Lizarazo presenta a mujeres que han sido privadas del derecho a trabajar en empleos que ellas consideran dignos debido a las normas sociales restrictivas y al machismo arraigado en la sociedad colombiana de la época. Al carecer de opciones viables para mantenerse económicamente, encuentran una salida en la prostitución, enfrentándose así a un ciclo de explotación y violencia que le sirven al escritor para problematizar las profundas injusticias sociales y de género de la época. En 1963, Ofelia Uribe

de Acosta (1900-1988), una de las feministas más reconocidas de la época, también abordaba esta situación al expresar que:

La mujer trabajadora en Colombia está sometida a la más dura condena: generalmente abandonada por el marido y con numerosos hijos a su cuidado, sin guarderías, ni salas-cunas suficientes para sus hijos, ni restaurantes públicos baratos, ha de trabajar por la mitad o la tercera parte del salario de un hombre, cuidar sus hijos y realizar al propio tiempo todas las labores del hogar. ¿Cómo extrañar, entonces, que se lance a la prostitución como única salida de la asfixiante condición económica en que vive? (278-279)

Aunque en la actualidad se ha establecido un fuerte debate sobre la reglamentación, prohibición o abolición del comercio sexual,⁸ para la época en la que Osorio Lizarazo publicó sus novelas era común el tipo de toma de posición expuesto por Uribe de Acosta en la cita anterior. Por ejemplo, en *La casa de vecindad*, el narrador-protagonista presenta a Juana como un personaje cuyos valores cristianos chocan con la sociedad en la que debe desenvolverse. Así, las conversaciones entre Juana y el narrador-protagonista son el “testimonio de la actitud del autor hacia la realidad” que invita “al receptor para que adopte su propia actitud cognitiva, emocional y volitiva hacia la realidad como un todo” (Mukařovský 308). De acuerdo con el carácter utilitario que le da a la novela, Osorio Lizarazo busca destacar las repercusiones económicas y psicológicas que experimentan las mujeres en entornos donde los hombres ejercen un poder dominante sobre sus cuerpos y vidas. Con este fin, pone en voz de Juana una clara denuncia a la discriminación de género en el ámbito laboral, señalando que, además, ha sufrido despidos injustos por parte de los empleadores debido a su rechazo a las propuestas sexuales:

—Mire usted. Yo soy muy desgraciada. Sufro mucho. No puedo ni siquiera trabajar. Los hombres me persiguen por todas partes. Cuando voy a buscar trabajo me hacen propuestas infames: “Usted tan bonita, ¿buscando trabajo?”, “Si usted quisiera...” Yo, claro, he procurado ser siempre honrada [...].

8 Sugiero revisar el capítulo “El ¿trabajo? sexual” de Paloma Lugo Saucedo en el libro *Trabajo y derechos humanos: algunos retos contemporáneos*, coordinado por Edgar Alán Arroyo Cisneros y Raúl Montoya Zamora.

Pues bueno: uno de los obreros, un pobre diablo que es el encargado de la sección, se atrevió a cogerme por la cintura. Tuve que huir del contacto de sus manos. Naturalmente, por la tarde me despidió. Y así de todas partes. Es que una pobre mujer, sola y desamparada como yo, no puede conservarse virtuosa. La mujer que pretenda vivir de su trabajo, solo de su trabajo, tiene que luchar mucho. Mucho más que un hombre. ¡La cantidad de propuestas canallas que he recibido!... Pero yo prefiero el hambre, a la cual, por otra parte, ya estoy acostumbrada. Prefiero el hambre a cambio de mantenerme en paz con mi conciencia. (54)

Esta cita revela las múltiples formas en que las mujeres enfrentan la discriminación por razón de género y las dificultades económicas en la sociedad representada por Osorio Lizarazo. La protagonista describe cómo es objeto de acoso sexual y propuestas indecentes por parte de los hombres en diferentes contextos, desde el lugar de trabajo hasta la calle. Se siente acosada y desamparada, enfrentando gestos inapropiados que invaden su espacio personal y la hacen sentir vulnerable. Como indica María Echeverri,

[...] desde el momento en que se vio desamparada y huérfana, la belleza de Juana, su condición de mujer y su juventud, le negaron toda oportunidad, se transmutaron en su principal carga para sobrevivir en la ciudad y en la infernal vecindad. (210)

Juana es un personaje configurado por Osorio Lizarazo para hacer énfasis en la resistencia y determinación de las mujeres para defender su dignidad y autonomía en un entorno hostil y discriminatorio. Además, le permite representar cómo los problemas que enfrentan los personajes afectan su interioridad, su bienestar emocional y su capacidad para mantener su integridad personal.

A medida que el autor profundiza en las condiciones de vida de estos personajes marginados como Juana, la prostitución aparece reiteradamente como una salida trágica. Por ejemplo, Juana insiste que en todos los contextos recibe el trato denigrante que la sociedad reserva a las prostitutas, lo que da cuenta de la presión y la estigmatización que enfrentan las mujeres pobres:

—Como la ven a una pobre, todo el mundo se imagina que el cuerpo es de cualquiera. ¡El cuerpo de una miserable! Hay muchos viejos que me han aconsejado. Viejos que trabajan en las mismas imprentas y que tienen un corazón más malo que los demás. Me dicen: “¡Tan boba! Sufriendo necesidades ¡y con tanto medio de hacer dinero!”. ¿Habrá visto usted cosa más infame? Al hablarme, esas gentes, me miran de una manera tan procaz que... y luego, aquí en la casa [de vecindad], todos los hombres que conocen mis circunstancias me miran, me molestan, me ultrajan con sus inmundas propuestas. Por la calle, como me ven mal vestida, se imaginan que ando en busca de dinero. Y todos se creen con derecho de tocarme, de hablarme o de invitarme [...] pero yo, a pesar de todo, me he de sostener contra el mundo y contra el vicio. (56)

Aunque Osorio Lizarazo fuera consciente de que algunos tipos de violencia estaban determinados por el género y afectaban principalmente a las mujeres, de la lectura de *La casa de vecindad* se desprende que estaba convencido de que el problema era principalmente de clase. Por esto, pone en voz de Juana la siguiente pregunta: “¿No sabe usted que si yo tuviera unos cuantos vestidos, un padre, un hermano, algo de eso que es privilegio de los ricos, este hombre me hubiera hablado con circunspección, me hubiera pedido en matrimonio, en fin?” (107). Con su enfoque realista-naturalista, el autor busca revisar críticamente el problema en estrecha relación con el patrón cultural, económico y político colombiano de la época.

Si bien en el desarrollo de las novelas es evidente que el autor no incluye estas situaciones para juzgar a las mujeres, sino a la sociedad que las violenta, su evaluación centra las consecuencias de la prostitución en la pérdida del honor y la virtud de las mujeres. Esta toma de posición es característica en sus narradores. Por ejemplo, hacia el desenlace de *La casa de vecindad*, Juana se ve compelida a mantener relaciones sexuales con su jefe para obtener el dinero que necesitaba con urgencia para pagar un arriendo y tener dónde dormir con su hijo. Ante esta situación, indirectamente, el narrador-protagonista la denomina como no virtuosa: “Nadie sabía las circunstancias en que el delito había acontecido y sobre ella caería el desprecio de la gente y la maldición de los virtuosos, que pueden serlo porque tienen dónde dormir y qué comer” (196). En esta misma novela, se presenta a Inés, otro personaje que atraviesa una situación similar. Desde su introducción

en la trama novelesca, se explica que ella “ha buscado un trabajo honesto por todas partes sin haberlo encontrado”, por lo que, por pura necesidad recurre a la prostitución, pues “quiere ser honrada, pero su mamá le dice que ‘es preciso vivir’” (30).

En *El día del odio*, Osorio Lizarazo aborda de manera más detallada el problema de la prostitución. A lo largo del desarrollo de la fábula, Tránsito conoce a varias prostitutas, a quienes el narrador da voz para denunciar las condiciones sociales, económicas y culturales que las han llevado a la prostitución y los desafíos que enfrentan en esta actividad. Es importante destacar que, en esta novela, Osorio Lizarazo reconstruye el sociolecto de varios de sus personajes y diferencia el lenguaje utilizado según la clase social. Este hecho resulta problemático porque implícitamente da a entender que hay un español estándar, *correcto*, aquel utilizado por el narrador y por los personajes que no son de las clases populares. Ahora bien, más allá de este aspecto, La Cachetada, Catalina y La Vaselina le sirven al novelista para ilustrar que estas mujeres no eligen ser prostitutas, sino que se ven obligadas a ello debido a la falta de otras opciones para ganarse la vida. Como lo expresa una de ellas: “¿Vusté cree que uno nace pa pisca? ¿O que es muy lindo andar pu’ay detrás de los puercos hombres para que la enjermen a uno? No, m’ija, pero no golverá a encontrar trabajo, no podrá hacer otra cosa” (49). En esta novela, Osorio Lizarazo también retrata el sufrimiento físico y psicológico de las prostitutas a causa de su trabajo: “lo qu’ès salir uno a buscar hombres con las tripas pegadas al espinazo y la agonía qui’uno siente cuando se le echan encima. ¡Y hay que tar contenta y si no no les gusta, ay sos su conejo!”⁹ (66).

La manera como Osorio Lizarazo integra el problema de la prostitución en sus fábulas novelescas denota una clara toma de posición crítica ante el sistema socioeconómico y político que perpetúa la marginalización y explotación de las mujeres pobres. El novelista identificó una clara relación entre la pobreza, el trabajo como empleada doméstica y la prostitución, representando esta conexión a través del comentario social expresado por el narrador de *El día del odio*: “La mayor parte [de las prostitutas] habían sido sirvientas engañadas por los señores donde servían, reprendidas brutalmente por las señoras a causa de su complacencia con los patrones y lanzadas a

9 En este caso, la expresión “ay sos su conejo” indica que los hombres se iban sin pagar cuando no les gustaba el encuentro sexual.

la calle, de donde no habían podido liberarse jamás” (123). Esta situación también es expresada en voz de las prostitutas en la novela:

—Así empezamos todas —dijo otra de las mujeres—. La misma me pasó a yo. Yo taba sirviendo en una casa y antós una noche jue y se li’antó al señor metérseme a la cama y la señora se dio cuenta, porque eso sí, pa eso sístán listas las gran puercas. Y antós me sacó ò la casa a la mesma medianoche. El jijuna había llegao borracho y ay ta. ¿Y yo qué culpa? (48)

Este enfoque también recuerda las reflexiones de Ofelia Uribe de Acosta en *Una voz insurgente*, en el que la política feminista colombiana afirma que

Nuestras campesinas, que ni siquiera saben leer, se ven forzadas a lanzar a sus hijas a las ciudades en busca de trabajo como empleadas del servicio doméstico o como meseras en los bares y cafés, desde donde se inician en la “profesión” de prostitutas. (279)

Este contexto económico y social desfavorable lleva a Osorio Lizarazo a pintar un panorama desolador de la prostitución, la violencia física y psicológica que acompaña esta actividad y el grave peligro al que se enfrentan las mujeres que se ven forzadas a ejercerla. Además, el autor también arroja luz sobre el papel de las autoridades estatales como perpetradores de abuso. En *El día del odio*, se señala a los agentes de policía como unos de los principales responsables de las dificultades que enfrentan estas mujeres. El narrador presenta un diálogo entre las prostitutas en el que se revela cómo los agentes, bajo la apariencia de mantener el orden público, persiguen a las mujeres y las someten a la prostitución forzada:

Me puse a andar y suaz, llegó un policía y me agarró y ya n’ubo salvación. ¡Ni llantos, ni súplicas ni nada! ¡Pa’l dispensario, porque a un ladrón chapol se li’antó joderlo a uno!

[...]

Decíme, Catalina: ¿a vos no te pasó lo mismo? ¿Nu’ibas una tarde por la calle y de pronto se acercó un chapol y pa la cárcel? ¿Y pudiste librarte? Ay tas en la vida. Y vos, Vaselina, ¿no te viniste del pueblo con un chofer que

te ojreció casarse y endespues te dejó tirada? ¿Y endespues no te agarró la Policía y te registraron porque no pagaste el hotel? (48-50)

Osorio Lizarazo denuncia la hipocresía arraigada en la sociedad de su época, evidenciada en las acciones de los policías que priorizaban la persecución de mujeres sobre la de los verdaderos criminales. En *El hombre bajo la tierra* (1944), el narrador indica que “En Toriles vivían, recludas como en una prisión, las llamadas mujeres alegres, perpetuamente perseguidas y acosadas por una ley inexorable que cumplían agentes arbitrarios y celosos” (159). En *El día del odio*, en otro pasaje, el narrador le cede la palabra a La Cachetada, quien expone la brutal persecución que enfrentaban las prostitutas:

—¿No te dije? ¿Te registraron? ¿Te tomaron los datos? ¡Güeno, estás lista! ¡Se acabó tu vida! Ora tendrás encima a la Policía, ora no sos sin'una nochera y una ratera. Cuando tengás un chirito nuevo, te lo quitan, porque dicen que es robao. Cuando pasés por una calle, cualquier chapa te lleva a la cana, porque creen que andás buscando hombres, aunque te den asco. Cuando tengás hambre, se reirán de vos. Cuando tes enjerma, no te recibirán ni en el hospital. ¡No sos sin'una nochera! (55)

En “La miseria humana” se retrata a los agentes de policía y militares como individuos que atentan contra el bienestar de los pobres, especialmente de las mujeres. Además, se los muestra como abusadores sexuales con una visión de mundo machista que se evidencia en sus comportamientos violentos. Por ejemplo, en *El camino en la sombra* se narran tres momentos en los que Matilde es ultrajada por militares y guerrilleros, destacando la crudeza de la situación: “Manos sucias, masculinas, ásperas, recorrieron otra vez, como en el páramo, las líneas angulosas de su cuerpecillo miserable. Se expresaron algunas bromas” (172). Con estas escenas, el novelista pone en tela de juicio el actuar de aquellos encargados de garantizar la seguridad en el país, ya que terminan siendo algunos de los responsables de la violencia que sufren los ciudadanos, perpetuando así un ciclo de opresión y sufrimiento para las mujeres pobres.

Al integrar esta característica en el comportamiento de los agentes de policía y militares en varias novelas, es posible interpretar que el autor veía en estos sujetos unos representantes de instituciones violentas, elitistas y perpetuadoras del *statu quo*. Su comportamiento abusivo no solo representa

una actitud individual, sino que también simboliza la opresión sistemática y la desigualdad social presente en la sociedad colombiana de la época. De esta manera, Osorio Lizarazo denuncia la violencia física y sexual perpetrada por estos individuos, pero también la violencia estructural y la falta de justicia que históricamente han caracterizado a las instituciones encargadas de mantener el orden y la seguridad en el país.

Este aspecto se hace aún más evidente en sus últimas novelas, donde Osorio Lizarazo configura a personajes agentes de policía y militares como violadores. Por ejemplo, en *El día del odio* Tránsito es violada por un policía: “La lucha fue intensa, pero al fin Tránsito quedó vencida y sintió sobre sí la más horrenda de las humillaciones [...]. Todo el dolor del mundo se había acumulado sobre su mísera existencia” (36). El escritor bogotano no cae en el morbo al relatar estos abusos sexuales, sino que los presenta a través de una visión crítica que enfatiza las repercusiones psicológicas en las víctimas. Además, en obras como *El camino en la sombra*, examina críticamente la figura del militar violador y su papel en la perpetuación de la violencia contra las mujeres.

Los quince años de Matilde se sobresaltaron. Trató de escapar. Pero el soldado la agarró por la frágil cintura y la derribó al suelo. Luego se le echó encima y en una lucha desigual y silenciosa, poseyó al pequeño cuerpecillo intacto [...]. Matilde se puso a llorar, reclinada contra el talud del camino, mientras la bestia satisfecha se marchaba riéndose y deteniéndose de vez en cuando para mirarla.

—Eso es para que aprenda que no debe andar sola por los caminos— le gritó antes de desaparecer en el recodo. (164)

La representación de la prostitución y la violencia sexual como consecuencia de la pobreza extrema revela la toma de posición de Osorio Lizarazo frente a un sistema injusto en el que las mujeres no tienen apoyo por parte de las instituciones encargadas de salvaguardar sus derechos y su dignidad. Las figuras del agente de policía y del militar como perpetuadores de esta violencia revelan una profunda desconfianza en las estructuras de poder y una denuncia contundente de la opresión sistémica que enfrentan las mujeres en la sociedad colombiana. En este sentido, “La miseria humana” de Osorio Lizarazo sigue siendo relevante y actual, ya que nos invita a reflexionar sobre

las persistentes desigualdades de género y la urgencia de tomar medidas para garantizar la seguridad y dignidad de todas las personas, especialmente de aquellas más vulnerables.

Conclusiones

La toma de posición crítica de Osorio Lizarazo hacia la subordinación de las mujeres en la sociedad de su época se manifiesta como un problema recurrente y fundamental en “La miseria humana”. A lo largo de sus novelas, evalúa de manera contundente las injusticias y desigualdades de género presentes en la sociedad colombiana de su época, oponiéndose activamente a las normas y expectativas patriarcales que limitaban el papel de las mujeres en la vida pública y privada. Esta actitud crítica se observa en la manera en que Osorio Lizarazo aborda y denuncia las diversas formas de violencia contra las mujeres, desde la explotación laboral y la violencia doméstica hasta la violencia y abuso sexual.

El autor no solo revela las injusticias que enfrentan las mujeres pobres en la sociedad colombiana de su época, sino que también critica abiertamente las estructuras de poder que eternizan dichas injusticias. La denuncia de estas violencias no se limita a la esfera de lo individual, sino que también aborda las dimensiones estructurales y sistémicas de la opresión de género. El novelista señala que el actuar de los integrantes de las instituciones estatales, como la Policía y el Ejército, contribuye a la perpetuación de la violencia contra las mujeres, ya sea a través de la negligencia y la indiferencia o de la participación activa en actos de abuso y explotación. En este sentido, se entiende que la preocupación de Osorio Lizarazo se daba tras considerar que esta violencia contra las mujeres pobres era consecuencia de un Estado ineficaz y corrupto.

Finalmente, es relevante destacar que Osorio Lizarazo suele configurar a sus personajes mujeres con una marcada ingenuidad que les impide ver la realidad de manera crítica porque esto le permite evaluar la subordinación de la mujer en su época. Su visión de mundo desafiante y comprometida con la justicia y la igualdad sociales, entre las que se incluye la igualdad de género, sigue siendo relevante en el contexto actual, ofreciendo una perspectiva valiosa sobre las luchas y desafíos que enfrentan las mujeres, principalmente las pobres, de su época. Con esto, pareciera recordarnos la máxima planteada por Pereira Gamba en 1850: “*Emancípese la mujer* i todo

será diverso. Veremos entonces a la sierva convertida en criatura digna del mundo” (51).

Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. *Estética de la creación verbal*. México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, 1999, págs. 200–247.
- . *Teoría y estética de la novela: trabajos de investigación*. Madrid, Taurus, 1989.
- Balzac, Honoré de. “Avant-propos”. *La comédie humaine*, vol. I. París, Éditions du Seuil, 1965.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- . *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- Calvo Isaza, Oscar. Biografía de nadie. José Antonio Osorio Lizarazo (1900-1964). Tesis de maestría, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México, 2005. Web.
- Cobo, Juan. “J. A. Osorio Lizarazo: inmerso dentro de una clandestinidad inmerecida”. *Contrastes: Revista del Pueblo*, núm. 63, 1977, págs. 6-7.
- Concordato celebrado entre la Santa Sede y la República de Colombia 1887*. Web.
- Davies, Margery. “El lugar de la mujer está frente a la máquina de escribir: la feminización de la fuerza de trabajo oficinesca”. *Patriarcado, capitalismo y feminismo socialista*. Editado por Zillah Eisenstein. México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, 1980, págs. 222–238.
- Echeverri García, María Victoria. “La casa de vecindad de José Antonio Osorio Lizarazo y La busca de Pío Baroja, el habitar del individuo entre la anomia y el anonimato”. *República, violencia y género en la novela de crímenes*. Editado por Gustavo Forero Quintero. Bogotá, Siglo del Hombre Editores; Universidad de Antioquia; Medellín Negro, 2019, págs. 195–228.
- Federici, Silvia. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. España, Traficantes de Sueños, 2018.
- Fourier, Charles. *Teoría de los cuatro movimientos y de los destinos generales*. Barcelona, Barral Editores, 1974.
- Goldmann, Lucien. *El hombre y lo absoluto: el dios oculto*. Barcelona, Península, 1968.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets Editores, 2004.

- Lugo Saucedo, Paloma. “El ¿trabajo? Sexual”. *Trabajo y derechos humanos: algunos retos contemporáneos*. Coordinado por Edgar Alán Arroyo Cisneros y Raúl Montoya Zamora. Durango, México. Universidad Juárez del Estado de Durango, Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2024, págs. 35-55.
- Lukács, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1974.
- Luna, Lola, y Norma Villarreal. *Historia, género y política. Movimiento de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991*. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1994.
- Manieri, Maria Rosaria. *Mujer y capital*. Madrid, Editorial Debate, 1978.
- Mill, John. “La esclavitud femenina”. *La esclavitud femenina - Sobre la libertad*. Ciudad de México, Partido de la Revolución Democrática, 2018, págs. 1-148.
- Moreno Gómez, Sebastián Camilo. *La novelística de José Antonio Osorio Lizarazo: la modernización sin modernidad en Colombia*. Bogotá, Filomena Edita, 2021.
- Mukařovský, Jan. “Sobre el estructuralismo”. *Signo, función y valor. Estética y semiótica del arte de Jan Mukařovský*. Editado por Jarmila Jandová y Emil Volek. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia; Universidad de los Andes; Plaza & Janes, 2000, págs. 303-316.
- Neira Palacios, Edison. *La gran ciudad latinoamericana. Bogotá en la obra de José Antonio Osorio Lizarazo*. Medellín, Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2004.
- Osorio Lizarazo, José. *Barranquilla 2132*. Bogotá, Laguna Libros, 2014.
- . “Del nacionalismo en la literatura”. *Novelas y crónicas*. Editado por Santiago Mutis. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 495-500.
- . “Divagación sobre la novela”. *Novelas y crónicas*. Editado por Santiago Mutis. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 411-414.
- . *El camino en la sombra*. Bogotá, Laguna Libros, 2013.
- . *El criminal*. Bogotá, Editorial Renacimiento, 1935.
- . *El día del odio*. Bogotá, Ministerio de Cultura - Biblioteca Nacional de Colombia, 2016.
- . *El pantano*. Bogotá, Ediciones Espiral Colombia, 1952.
- . *Fuera de la ley (Historias de bandidos)*. Bogotá, Talleres Gráficos Mundo al Día, 1945.
- . *Garabato*. Bogotá, Laguna Libros, 2013.
- . “Hombres sin presente (Novela de empleados públicos)”. *Novelas y crónicas*. Editado por Santiago Mutis. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 133-292.

- . *La casa de vecindad*. Bogotá, Laguna Libros, 2013.
- . *La cosecha*. Manizales, Casa Editorial y Talleres Gráficos Arturo Zapata, 1935.
- . “La esencia social de la novela”. *Novelas y crónicas*. Editado por Santiago Mutis. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, págs. 422–425.
- . “Liberalismo y tradición”. *Ideas de izquierda. Liberalismo partido revolucionario*. Bogotá, Editorial ABC, 1936, págs. 7–9.
- . “Una clasificación arbitraria”. *Ideas de izquierda. Liberalismo partido revolucionario*. Bogotá, Editorial ABC, 1936, págs. 36–39.
- Padilla, Iván. *Manuela y el socialismo utópico: Eugenio Díaz ante la reforma liberal en la República de la Nueva Granada*. Bogotá, Filomena Edita, 2021.
- Pereira Gamba, Próspero. *Tratado sobre el principio de la igualdad*. Bogotá, Imprenta de Nicolás Gómez, 1850.
- Reyes, Catalina, y Magdala Velásquez. “Proceso histórico y derechos de las mujeres, años 50 y 60”. *Las mujeres en la historia de Colombia. Tomo 1. Mujeres, historia y política*. Bogotá, Presidencia de la República, Consejería Presidencial para la Política Social; Grupo Editorial Norma, 1995, págs. 229–257.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México, D. F., Siglo Veintiuno Editores, 2004.
- Rincón Arévalo, Camila Andrea. *Ciudad, mujeres y literatura: vivencias femeninas en el espacio bogotano de los años 30 en las novelas de José Antonio Osorio Lizarazo*. 2021. Bogotá, Universidad del Rosario.
- Uribe de Acosta, Ofelia. *Una voz insurgente*. Bogotá, Editorial Guadalupe, 1963.
- Zetkin, Clara. “Solo con la mujer proletaria triunfará el socialismo”. *Su hogar es el mundo. Escritos y discursos de Rosa de Luxemburgo y Clara Zetkin sobre la lucha femenina y otras cuestiones sociales*. Editado por Óscar De Pablo. Ciudad de México, Para Leer en Libertad AC, 2019, págs. 101–117.
- Zima, Pierre. *Pour une sociologie du texte littéraire*. París, L’Harmattan, 2000.

Sobre el autor

Sebastián Camilo Moreno Gómez es profesional y magíster en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia. Se desempeña como profesor ocasional de literatura colombiana del siglo xx en la misma universidad. Sus intereses investigativos se centran en la novela y el cuento colombianos y latinoamericanos del siglo xx, así como en la historia literaria. Entre sus publicaciones se destacan el libro *La novelística de José Antonio Osorio Lizarazo: la modernización sin modernidad en Colombia* (2021) y el capítulo de libro “La cuentística de Juan Villoro ante el reduccionismo de las identidades nacionales” en *Prender el fuego: nuevas poéticas del cuento latinoamericano* (2022).

<http://doi.org/10.15446/lthc.v27n1.116799>

La crítica literaria de Helena Araújo como escritura en *contra*

Alejandra Contreras Chamucero

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

lauracontrerasch@gmail.com

La crítica literaria de Helena Araújo ocupa un lugar fundamental en la escena literaria colombiana de la segunda mitad del siglo xx. El propósito de este artículo es explorar sus metáforas y propuestas que permiten repensar la función de la crítica literaria, segmentando así su obra crítica en dos lapsos temporales: las décadas de 1960 y 1970 por un lado, y los años ochenta por el otro. Mediante el concepto de “escritura en *contra*”, la crítica literaria de Araújo se perfila como una práctica de frecuente confrontación y diálogo no solo con los textos y los escritores, sino también con el contexto de creación, producción y distribución de la obra literaria, además del importante escenario de debate que constituyó el campo intelectual del siglo xx. Con una voz desafiante y una mirada crítica aguda, Araújo adquirió un compromiso con la situación social del país y la liberación de la mujer que hoy en día nos sigue interpelando.

Palabras clave: crítica literaria; feminismo; escritura; intelectual; Helena Araújo.

Cómo citar este artículo (MLA): Contreras, Alejandra. “La crítica literaria de Helena Araújo como escritura en *contra*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 1, 2025, págs. 45-76.

Artículo original. Recibido: 28/05/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Helena Araújo's literary criticism as writing *against*

Helena Araújo's literary criticism holds a fundamental position in the Colombian literary scene of the second half of the 20th century. This article aims to explore her metaphors and proposals, enabling a reconsideration of the function of literary criticism by segmenting her critical work into two temporal periods: on one hand the decades between 1960 and 1970 and on the other hand, the eighties. Through the concept of "writing *against*", Araújo's literary criticism is outlined as a practice of frequent confrontation and dialogue not only with texts and writers but also with the literary work's creation, production, and distribution context, as well as the significant debate scenario formed by the 20th century's intellectual field. With a defiant voice and an acute critical gaze, Araújo developed a commitment to the country's social situation and women's liberation, which continues to challenge us today.

Keywords: Literary criticism; feminism; writing; intellectual; Helena Araújo.

A crítica literária de Helena Araújo como escrita em *contra*

A crítica literária de Helena Araújo ocupa um lugar primordial no cenário literário colombiano da segunda metade do século xx. O objetivo deste artigo é explorar suas metáforas e propostas que permitem repensar a função da crítica literária, segmentando, assim, sua obra crítica em dois períodos temporais: os anos sessenta/setenta, e os anos oitenta. Mediante o conceito de "escrita em *contra*", perfila-se a crítica literária de Araújo como uma prática de frequente confrontação e diálogo não somente com os textos e os escritores, mas também com o contexto de criação, produção e distribuição da obra literária, além do importante cenário de debate que constituiu o campo intelectual do século xx. Com uma voz desafiadora e um olhar crítico agudo, Araújo adquiriu um compromisso com a situação social do país e a liberação da mulher que hoje em dia continua interpelar-nos.

Palavras chave: crítica literária, feminismo, escrita, intelectual; Helena Araújo.

[S]ólo la crítica, la tan despreciada crítica,
nos puede deparar un futuro mejor.
Silvio Romero, *Ensayos literarios*

LA CRÍTICA LITERARIA DE HELENA Araújo tiene un valor histórico en la conformación de los estudios literarios latinoamericanos de corte feminista de la segunda mitad del siglo xx, pero no toda su labor crítica se limita al enfoque de género. Los estudios sobre su *Scherezada Criolla* (1989) han sido fecundos entre investigadoras colombianas y extranjeras, quienes celebran la precursora participación de Araújo en coloquios, revistas y seminarios durante la década de 1980.¹ Los años ochenta son vistos como un momento cumbre en la periodización de la obra crítica de la autora, en especial por su aporte investigativo a un campo de estudios incipiente² y por su adquisición del compromiso feminista.³

A diferencia de esto, *Signos y mensajes* (1976) y sus textos producidos en las décadas anteriores de los ochenta suelen recibir comentarios sucintos, cuando no son menoscabados como una preformación de su obra posterior. Esta tendencia se ve en pasajes como el de Norberto Gimelfarb (2014): “En *Signos y Mensajes* Helena no ha decidido aún concentrarse en la literatura femenina” (72). Este también es el caso de Juan Gustavo Cobo Borda, cuyo artículo “La primera Helena Araújo crítica” descontextualiza el compromiso político intelectual de la autora al señalar que su escritura seguía una revolución social sin causa, “progresista, en marcha hacia el socialismo”

1 Véase “Releyendo *La Scherezada criolla*: el camino sin fin” de Helena Usandizaga; “Tocar el fondo. *La Scherezada Criolla*. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana” de Dora Cecilia Ramírez; “*La Scherezada Criolla* y la crítica literaria criolla: recordando a Helena Araújo” de Gina Canépa; publicados en el número conmemorativo de Helena Araújo de *Aurora Boreal* en 2014.

2 *La Scherezada Criolla* (1980) fue de vital importancia para las intelectuales latinoamericanas que, como Araújo, se encontraban exiliadas en Europa y participaban en espacios académicos. En palabras de Gina Canépa, este libro “fue clave para muchas académicas que buscábamos referencias teóricas que no fueran camisas de fuerza en la indagación de interpretaciones en la literatura latinoamericana” (“*La Scherezada Criolla* y la crítica” 41).

3 Visto desde la perspectiva de Dora Cecilia Ramírez, *la Scherezada Criolla* fue la génesis del interés de Araújo por la escritura femenina: “Desde 1980 se dedica a seguir el paso de las mujeres que escriben; a leer, conocer y analizar su producción. Este texto, novedoso por su temática y contenido, es una recopilación de todo su trabajo sobre la escritura de las mujeres latinoamericanas” (“Tocar el fondo” 50; énfasis añadido).

que “no fue más allá de los libros” (68). Asimismo, Cobo Borda cierra su artículo pronosticando que *Signos y mensajes* (1976) fue particularmente el comienzo, el “necesario punto de partida para su proseguida labor crítica de tantos años” (69). El hecho de enmarcar el principio de la obra crítica de Araújo en un libro de 1976 no solo oblitera sus textos escritos a finales de los años cincuenta y aquellos que no hacen parte de la recopilación de artículos que recoge dicho libro, sino que también nutre el mito de que la autora estaba destinada a la escritura de la *Scherezada Criolla* (1989) y a su consecución del compromiso feminista en los ochenta. Este mito es alimentado en cierta medida por la misma autora, quien en una entrevista radial realizada por la HJCK, en el 2000, se refiere a su producción crítica en los siguientes términos:

Signos y mensajes es un intento de analizar aquellos libros que me llegan más profundamente o aspectos de autores que me llegan profundamente. También hay en *Signos y mensajes* algunos análisis de obras sociales y políticas con la izquierda que luego vincularé más tarde al feminismo. ¿Por qué? [Por] mi propia situación de mujer, [porque] me parece que la revolución no solamente debe de operarse entre los hombres, sino también para [sic] las mujeres. Y por eso me parece que lo privado es también político. (01:38, CD 1)⁴

El mito de la entrada al feminismo en los ochenta nubla una lectura que reconozca los aportes de Araújo a la crítica literaria más allá de su carácter difusor de la escritura de mujeres. Hay elementos valiosos en la forma en que la autora concebía la crítica literaria: sus metáforas del *bricolage* y la mirada crítica, así como su interés por el lenguaje o su constante debate con intelectuales colombianos de la época son tan solo algunos de los ingredientes que moldean su obra intelectual. Para restaurar parte de su densidad y su capacidad de intervenir en el debate actual de los estudios literarios, consideramos que el pensamiento de Araújo no fue uniforme ni secuencial; pero que existen patrones oscilantes en sus textos de crítica literaria publicados desde 1957 a 1989. El más llamativo es el que concebimos bajo el nombre de “escritura en *contra*”, el cual nace de la lectura de los textos de Araújo y marca paralelamente la unidad y la diferencia entre su obra crítica

4 Énfasis añadido.

de los sesenta/setenta y de los ochenta. La “escritura en *contra*” se origina en la práctica escritural de Araújo en respuesta a las estructuras hegemónicas, político-tradicionales, y tiene como búsqueda la liberación del lenguaje. En su coloración, exploraremos su vínculo con el *bricolage* y el ojo crítico, así como sus implicaciones en el ámbito sociopolítico, en el plano del lenguaje y en su dimensión feminista. Aunque la “escritura en *contra*” es recurrente en la obra de Araújo, no debe considerarse un paradigma totalitario, ya que está en constante transformación. A continuación, observaremos cómo aparece en la producción textual de la autora, adentrándonos en sus diversas facetas y su conexión con el panorama literario y crítico.

En busca de signos y mensajes: un *bricolage* de la mirada crítica

Para entender la forma en que Helena Araújo tejía su crítica literaria, encontramos particularmente esclarecedor su texto “La crítica literaria como *bricolage*”, prólogo de su libro *Signos y mensajes* (1976). Este es uno de los pocos textos en los que escribe abiertamente sobre su proyecto crítico y que se encarna en la estructuración misma del libro. Aunque muchos de los artículos que integran *Signos y mensajes* (1976) no son disertaciones explícitas de lo que considera la autora sobre la crítica, sí son manifestaciones prácticas que se tomarán en cuenta para tener una visión más completa de la autora en los sesenta/setenta.

“La crítica literaria como *bricolage*” toma como punto de partida la analogía realizada por el antropólogo francés Claude Lévi-Strauss entre el pensamiento mítico y el *bricolage* en *El pensamiento salvaje*. Desde su publicación en 1962, este libro de Lévi-Strauss cobró gran popularidad entre los intelectuales occidentales por su reconfiguración del pensamiento científico y mítico —mágico o primitivo— como dos métodos de conocimiento estructurantes del mundo. En cuanto al pensamiento mítico, Lévi-Strauss recurre a la labor del *bricoleur* para resaltar cómo este actúa empleando únicamente materiales de segunda mano: “el *bricoleur* es el que trabaja con sus manos, utilizando medios desviados” (35). A diferencia del ingeniero, el *bricoleur* no opera con materias primas, sino que trabaja solo con lo ya disponible, con los restos remanentes que ha acumulado con el tiempo (Lévi-Strauss 36-37).

Una de las analogías más llamativas de este estudio estructuralista de Lévi-Strauss es la que forja entre el signo y la elaboración del *bricolage*: ambos

comparten el rasgo de germinar de una disposición limitada de enlaces entre significantes y significados “preconstreñidos” (39). Dicho carácter arbitrario exige la interacción de un receptor para obtener nuevos significados que, en el caso del *bricoleur*, se relaciona con la interpretación de elementos preexistentes que trazan incipientes sistemas de sentido. La metáfora que construye Helena Araújo en “La crítica literaria como *bricolage*” no es en modo alguno ajena al enlazamiento entre signo y *bricolage*, sino que, al contrario, observa las diferentes facetas de la analogía de Lévi-Strauss y las hila de manera perspicaz.

Así como el *bricoleur* construye a partir de objetos previos, la crítica literaria para Araújo dispone de un repertorio de obras ya creadas en las que el crítico tiene la tarea de desvelar el signo sin alterar su mensaje:

[¿La revelación] del “signo” al margen del mensaje no es acaso una definición afortunada de la crítica literaria? ¿Será entonces arriesgado compararla al *bricolage*? Quizás no, si se acepta que lo que un libro pretende decir ya está dicho cuando llega a manos del crítico. Este ha de trabajar con elementos previamente ensamblado. (Araújo 9)

Esta cita esclarece el vínculo entre la labor del crítico y el trabajo artesanal, de *bricoleur*, que se realiza con las manos y que apela directamente a la técnica, la forma y el contenido. El título mismo del libro trasluce el trabajo crítico de Araújo como una búsqueda *bricoleur* de signos y mensajes, pues tal y como lo apunta Lévi-Strauss: “Tanto el sabio como el *bricoleur* están al acecho de mensajes, pero, para el *bricoleur*, se trata de mensajes en cierta manera pretransmitidos y a los cuales colecciona” (40). De forma que la conjunción “y” del título *Signos y mensajes* (1976) no es disyuntiva, sino copulativa: en este libro, Helena Araújo hace visibles tanto los mensajes de los autores a quienes reseña como los signos con los que dialoga, a quienes les hace preguntas y resignifica en su labor de *bricoleur*.

Existe una diferencia palpable entre las ideas de Araújo y Lévi-Strauss respecto a la labor del *bricoleur*. Para Araújo, el *bricolage* no posee un término equivalente en el español por su connotación de “quehacer circunstancial, despreocupado, también serio que es el *bricolage*” (“La crítica literaria...” 9), mientras que para Lévi-Strauss el *bricolage* es particularmente un “*hobby* o pasatiempo” (59). Esta diferencia nos sugiere que la ocupación del crítico

literario se acerca más a un trabajo manual, diligente y creativo, en el que su mirada ordenadora interviene con la intención de dilucidar los múltiples signos y mensajes de una obra literaria. En virtud de ello, la metáfora del *bricolage* abre espacio a otra que tiene un alcance mayor en las reseñas y artículos de la autora que es la de la mirada crítica.

“Así, leer un libro con ojo crítico, es decir, con ojo de valoración estética, es reconocer los rasgos de su carácter literario” (“La crítica literaria” 9), nos dice Helena Araújo, consciente de la corriente crítica que integra el ojo, la mirada, como un medio para aprehender la obra de arte, acercándose así a la Escuela de Ginebra y en particular a la obra de Jean Starobinski, exponente clave de esta tradición. Por notas al margen y entrevistas hechas a la autora sabemos que conoció a Starobinski y que fue su estudiante durante su estadía en Suiza. En una entrevista con Norberto Gimelfarb, publicada en 1995 por la revista *Hispanamérica*, Araújo recuerda:

En Ginebra, en el 67, conocí a Starobinski. Asistí a sus cursos y traduje algunos textos suyos para revistas colombianas. Según él los críticos deben ser cómplices de la subjetividad creadora del escritor, sin dejar de tomar en consideración el medio histórico-social de la obra. (44)

Entre las reseñas y traducciones que realizó Araújo para la revista *ECO* sobre este autor hallamos significativo el texto “Dos libros de Jean Starobinski”, publicado en 1972 y reproducido posteriormente en *Signos y mensajes* (1976). En esta reseña, Araújo alude a *El ojo vivo* (1961) y *La relación crítica* (1970) como dos textos representativos de Starobinski que contribuyeron al desarrollo de la crítica francesa del siglo xx. En la perspectiva de Araújo, el método interpretativo de Starobinski se caracteriza por la integración de técnicas sociológicas a su crítica contemplativa.⁵ En su libro *El ojo vivo*, Starobinski recupera el sentido denotativo del verbo *regarder*, entendiéndolo como un acto de la mirada que persiste en la búsqueda de aquello que se escapa. La mirada alberga una fascinación por el objeto y el espectador que, a pesar de su empeño, no consigue aprehenderlo completamente por su carácter elusivo. En compensación, la mirada desea transformarse en

5 Araújo no usa el adjetivo “contemplativo” como opuesto a un ejercicio activo; todo lo contrario, con ello hace referencia a las elucubraciones teóricas de Starobinski sobre la vitalidad de la “mirada crítica”.

palabra, en fijar lo que no puede contener pero que se resiste a desaparecer. Más que ser un sentido que se dedique a recoger imágenes, para Starobinski la mirada es relacional con los demás y con los objetos observados. Dicho sentido de la mirada armoniza con el quehacer del *bricoleur* propuesto por Helena Araújo: es gracias a la relación que establece el ojo crítico entre los objetos que se crean nuevos significados a partir de antiguos significantes.

La obra literaria constituye el objeto predilecto de la mirada para Starobinski y Araújo. Estas obras encierran realidades que revelan tanto la mirada del autor como la del lector: el primero, gracias a su mirada, es capaz de transformar los estatutos de realidad y de comunicación, mientras que el segundo, especialmente el crítico literario, busca y devela las realidades ocultas del lenguaje literario con su “ojo vivo”. La mirada crítica trasciende el sentido obvio y se adentra en la búsqueda de un sentido segundo. Esta mirada nos invita a una complicidad con la subjetividad creadora; sin embargo, como advierte Starobinski (*El ojo vivo*), la complicidad no puede ser total, ya que de lo contrario la palabra del crítico sería hurtada y su discurso se silenciaría en un mimetismo de la obra (21). Es necesario, entonces, romper el pacto para que el crítico encuentre su propio lenguaje y apele al material dado, elaborando así su propio *bricolage*. De este modo, la relación entre el crítico y la obra no es de total armonía o sumisión, sino que se halla impregnada de tensiones y confrontaciones. En palabras de Helena Araújo:

La interpretación no se puede ajustar si el intérprete no se apropia del texto, lo anexa a su empresa, absorbe el objeto interpretado [...]. La interpretación no surge de una adhesión inmediata: a la presencia hay que agregar la *confrontación*, la comparación, la distancia, el acercamiento. (*Signos y mensajes* 80)⁶

Si bien la obra literaria es el objeto predilecto de la mirada crítica, no es el único al que se enfrenta. El ojo crítico, en la escritura de Araújo, también considera aquello que circunda la obra literaria: abarca tanto la vida del autor como su contexto histórico y social, ámbitos que influyen en la producción y recepción de su obra. Su enfoque debe ser balanceado, de otro modo el crítico puede perder de vista la obra literaria y convertirla “en un simple producto de interrelaciones” (*Signos y mensajes* 85) en el que se desvanece

6 Énfasis añadido.

el objeto que, en un primer lugar, despertó su fascinación. Por su parte, Starobinski indica que:

Tal vez la crítica completa no sea ni la que aspira a la totalidad (como hace la mirada dominante), ni la que aspira a la intimidad (como hace la intuición identificadora); es una mirada que sabe exigir unas veces la perspectiva dominadora y otras la intimidad, sabiendo de antemano que la verdad no está ni en una ni en otra tentativa, sino que va incansablemente de una a otra. (*El ojo vivo* 22)

La crítica, además de ir de un lado a otro entre el afuera —contexto histórico social de producción y recepción— y el adentro —símbolos, contenidos y formas— de la obra, debe aprender a volver la vista sobre sí misma y permitir que la obra de arte la asombre con su propia mirada. Esta mirada devuelta por la obra no es un simple reflejo de la interrogación que la crítica le dirige, sino una mirada autónoma que busca activamente al lector para cuestionarlo. De este modo, el crítico que mira es, a su vez, mirado por la obra literaria. La autocrítica, tan necesaria para la preexistencia de la crítica, es un rasgo fundamental de las metáforas del ojo crítico y el *bricolage*, con las que Araújo no solo demuestra su amplio conocimiento de la teoría literaria del momento, sino que también nos muestra que juicio, reflexión y creación convergen en su visión sobre la crítica literaria.

En “Viaje con Caballero Calderón”, uno de los ensayos más extensos de *Signos y mensajes*, hallamos una muestra de cómo Helena Araújo se interesa por la mirada del autor para adaptarla a los ojos de los lectores, revelando así el mensaje y el signo de las obras que aborda. En el fragmento que le dedica a *El buen salvaje* de Caballero Calderón, Araújo menciona que el escenario parisino de la novela resulta adecuado para equilibrar los valores de su obra,

[E]stando como estamos en París con Caballero *contemplando* la ciudad por entre sus *ojos* noveladores. Pero, cabe preguntar: ¿qué *ojos* son estos? ¿Qué *ojos ven* una primavera parisense [...] y unos niños que “miran sin ver” a las parejas de enamorados? [...]. Pero vale una aclaración; no se pretende aquí ir más allá de una simple *observación sobre el lenguaje* que puede o no puede llevarnos a la clave de su inversión estética. (“Viaje con Caballero Calderón” 39)⁷

7 Énfasis añadido.

Como podemos ver en esta cita, uno de los principales materiales de trabajo de Araújo es el lenguaje, que observa con mirada exigente y sobre el cual realiza su juicio estético, siendo este el “ojo de valoración estética” (“La crítica literaria” 9) que mira hacia adentro de su objeto. En consideración al afuera de una obra literaria, Araújo también hace uso de expresiones visuales para abordar las particularidades de cada uno de los autores a quienes reseña, de ahí que aluda al contexto histórico como un “ojear” en el tiempo: “Ya de pie sobre el siglo xx, vale *echar una ojeada* atrás[...]” (“La vejez” 58);⁸ o que se refiera a las orientaciones ideológicas de los escritores como un ejercicio de la mirada: “La primera etapa [...] se agotaría navegando incesantemente, con los *ojos* prendidos al horizonte, en busca de la izquierda colombiana” (“Viaje con Caballero Calderón” 25).

Pasemos ahora a considerar el carácter de confrontación de la mirada crítica, un componente que adquiere un sentido particular en la traducción de Helena Araújo de “El Contra” de Starobinski que se publicó en 1972 por la revista *ECO*. Si bien Starobinski se centra específicamente en el quehacer poético del escritor suizo C. F. Ramuz, el movimiento que da título al ensayo proviene de la tercera ley de Newton, también conocida como la ley de acción y reacción, la cual Starobinski lleva a la literatura. Dicho movimiento en la poesía describe la búsqueda de lo real —mediante el enfrentamiento— con el fin de grabar la marca del signo, o dicho en palabras de Starobinski y la traducción de Araújo, “[el poeta] está en el mundo, en medio de las cosas del mundo; pero *su mirada va en contra* de las cosas, y es así como las verifica” (143).⁹ Este ensayo arroja luz sobre un matiz significativo de la preposición “contra” que Araújo emplea de manera recurrente en gran parte de sus escritos y que se asimila a las metáforas y corrientes de pensamiento con las que afilia su visión de la crítica literaria. El funcionamiento que Starobinski asigna al ir en *contra* en la creación poética de Ramuz puede extrapolarse al del ojo crítico y el *bricolage* en la obra de Araújo, ya que ambas labores operan de forma análoga al acercarse de forma desafiante a su objeto de aprehensión, con la diferencia de que mientras el poeta trabaja con los objetos de primera mano, la *bricoleuse* ejerce con materias ya elaboradas.

De este modo, exponemos una de las facetas primordiales de la obra crítica de Helena Araújo entendida como una escritura en *contra*, que va

8 Énfasis añadido.

9 Énfasis añadido.

en contra del objeto, de la obra, que busca encontrar las realidades que se ocultan en la primera mirada. La crítica literaria se enfrenta al objeto porque así lo requiere su naturaleza activa, no pasiva; al confrontarlo, lo interpela, lo cuestiona y, de este modo, entabla un diálogo incisivo con la obra literaria.¹⁰ Estamos ante una escritura activa que se aleja de ser una mera publicidad estática que juzga de forma reduccionista si un libro es rentable o no. Para que dicha escritura nazca, “será necesario que el poeta” —o el crítico—, “trabajando en contra del mundo, se abra camino en él” (Starobinski y Araújo 146). El material de trabajo, tanto para el poeta, el novelista y el dramaturgo como para el crítico literario *bricoleur*, es el lenguaje que da cuenta de su confrontación con el mundo.

En la perspectiva de Araújo, la crítica literaria estaría más cerca de la creación que de la aquiescencia, lo que se proyecta no solo en sus reflexiones sobre la crítica literaria, sino también en su práctica crítica, donde emplea metáforas y recursos retóricos que le permiten aproximarse a la actividad creadora.¹¹ Un ejemplo de ello lo podemos visualizar en su ensayo “Lo bonito de la *Manuela*”, donde compara la obra de Eugenio Díaz con una marmaja y usa la actividad pictórica como metonimia de la forma escritural de Díaz. El símil de la marmaja se relaciona con la valoración estética de

10 Cabe destacar que el aspecto desafiante de la escritura en *contra* no es inherentemente pesimista, sino que constituye un elemento esencial de la valoración estética de un texto. Hoy en día se suele condenar este rasgo de la crítica literaria, señalando que los críticos son en realidad unos “criticones” y que “entre gustos no hay disgustos” o que “para los gustos los colores”. Sin embargo, se trata de una concepción burguesa de la estética, la cual —siguiendo los planteamientos de Adorno— defiende un consumo pasivo ante la obra de arte y que hace al juicio contingente en medio de la estandarización de los gustos. *cf. Estética 1958-1959* de Theodor W. Adorno.

11 Araújo es cercana a la Escuela de Ginebra y difiere de las corrientes del formalismo ruso, el estructuralismo francés y el *New Criticism* que se encontraban en auge en Occidente y América Latina. Para la Escuela de Ginebra, la crítica literaria aparece como una forma misma de la literatura, un segundo grado de la literatura que, de acuerdo con J. Hillis Miller en su texto *The Geneva School*, se “extiende, completa y constituye en una nueva forma los temas que ya están presentes en la literatura. Por consiguiente, hace el mismo uso del lenguaje que la literatura, y expresa los mismos tipos de realidad” (Traducción propia 278). Helena Araújo se destaca por su originalidad, tanto por ser una precursora de la Escuela de Ginebra en América Latina, como por desarrollar una crítica literaria como forma de la literatura. Dicho encuentro entre crítica y literatura es planteado por Betty Osorio en *Cuerpo y literatura: Helena Araújo ensayista*, en donde señala que “al inscribirse dentro de su mismo trabajo crítico, como en un espejo, Araújo propone que su búsqueda artística y su trabajo de crítica literaria están en continúa relación de crecimiento: así borra la brecha entre creatividad y reflexión” (30).

Helena Araújo sobre el libro de Eugenio Díaz: tanto la marmaja como la *Manuela* son relucientes, brillan por su aspecto, pero no poseen el mismo valor que el oro. A diferencia de la materialidad tangible de la marmaja, la novela de Díaz ofrece un universo idealizado que Araújo juzga falto de una realidad palpable. El proceso de idealización de Díaz, según Araújo, socava sus esfuerzos por lograr una novela sobre la mujer proletaria:

Díaz pinta, más que dibuja, usando y abusando de la paleta tropical [...]. Bajo la pluma de Díaz la miseria se hace nada menos que primorosa. La choza deja de ser inhóspita, el guarapo amargo y la mazamorra babosa [...] En pocas palabras, *La Manuela* no admite lo feo. Nada es feo. (237-238)

Esta cita, además de ser representativa para advertir sobre la presencia de formas retóricas en el quehacer crítico de la autora, resulta crucial con el fin de apelar a otra de las facetas de la escritura en *contra*: la del plano político social. Araújo denuncia la novela de Díaz por su privación de la realidad en la representación de una mujer proletaria, juicio que se enlaza con su compromiso político de intelectual orgánica de la revolución, pero que también se vincula con su debate feminista que ya era notorio en textos publicados en los setenta —como lo es esta reseña de *La Manuela*—.

Existen dos artículos que nos muestran las particularidades del compromiso político de Araújo que, por un lado, respondía al llamado de su época,¹² y por otro, se diferenciaba por su afiliación feminista. Dichos artículos son “El aislamiento del escritor colombiano” —firmado en 1972 y publicado en *Signos y mensajes* (1976)— y “Jorge Zalamea” —divulgado por la revista *ECO* en 1974—. El segundo, más beligerante, extenso y preciso que el primero, no hace parte de la selección de ensayos que conforma *Signos y mensajes* (1976), aun cuando la nota editorial indica su incorporación en el libro

12 La especificidad del intelectual latinoamericano de la época de los sesenta/setenta ha sido objeto de estudio de investigadoras como Claudia Gilman en *La pluma y el fusil* y Jean Franco en *The Excluded Middle. Intellectuals and the “Cold War” in Latin America*. El debate es extenso y excede la materia investigativa principal de este texto, sin embargo, resulta ineludible remarcar la imbricación entre el panorama político y la labor intelectual, que no puede desvincularse de las contradicciones propias de la Guerra Fría en los territorios latinoamericanos. Para un estudio más detallado, véase las publicaciones ya mencionadas de Gilman y Franco, además de *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia* de Miguel Ángel Urrego e *Historia del siglo xx* de Eric Hobsbawm.

próximo a publicarse.¹³ La simbiosis de estos dos ensayos funciona como las dos antenas de una avispa, que se necesitan mutuamente para captar los diferentes matices del entorno literario colombiano y así formar una percepción completa del compromiso político de Araújo en la escritura. Si en “El aislamiento”, Araújo afirma que

[e]l compromiso del intelectual, puesto en boga por el internacionalismo proletario, no cobra vigencia realmente sino hasta el advenimiento del Frente Nacional. Sólo entonces se revelará el contenido clasista de los partidos tradicionales y la falta de “progreso” que han llevado el país a la dependencia y al neo-coloniaje. (49-50)

En “Jorge Zalamea” (1974) detalla las herencias de esos partidos tradicionales en el lenguaje de los intelectuales colombianos:

Los dirigentes liberales son bibliómanos y diletantes, se complacen desplegando erudición, escuchándose y elogiándose entre sí. El mismo Jorge Eliécer Gaitán, cuyo léxico de campaña tiene cierta connotación popular, no escatima disgresiones [sic] filosóficas, glosas y apólogos en sus debates. Los conservadores, por su lado, tienden a la retórica jesuita, ejercida con brillo por los eclesiásticos. Así, del púlpito a la curul y del atrio a la plaza, toda pulsión, toda intención, toda idea, debe traducirse en lenguaje ornamental. Se vive, a la postre, una cultura elitista y oratorial [sic] donde el intelectual ostenta su saber sin preocuparse mucho por comunicarlo. (527)

13 Según se expresa en esta nota “[Helena Araújo] reside, actualmente, en Suiza, donde prepara un volumen de crítica, del cual forma parte el ensayo sobre Jorge Zalamea que aparece en este número de *ECO*” (560). La observación del editor no deja de ser interesante: la exclusión del ensayo en *Signos y mensajes* (1976) sugiere un posible repliegue en los juicios estéticos y políticos de Araújo sobre la obra de un intelectual de renombre como Zalamea Borda, pese a que pudo haber expresado inicialmente a los editores de la revista su deseo de incluirlo en el libro. También es posible que Araújo haya decidido no integrar el ensayo de Zalamea Borda debido a razones editoriales relacionadas con la extensión, ya que su texto era más largo que el finalmente publicado, “El aislamiento del escritor colombiano”. Además, no podemos descartar que el tono combativo del ensayo sobre Zalamea haya generado ciertas fricciones con el ámbito editorial o intelectual, las cuales Araújo (o sus editores) habrían intentado mitigar al suprimirlo de su publicación.

La retórica liberal y conservadora aísla al intelectual colombiano de su realidad social y obstaculiza nuevas formas de expresión para los escritores que desean acercarse a un público más amplio. En particular obstruye la escritura, publicación y difusión de escritoras mujeres que, desde la época de los sesenta/setenta, Araújo denuncia en sus múltiples artículos, reseñas y traducciones. Contraria a la idea de que Araújo solo se interesó en el feminismo a partir de los ochenta, sus artículos como “Dos novelas de dos mujeres” (1966), “Simone de Beauvoir: ¿Una boca inútil?” (1968), “Las macondanas” (1970), “Las muertes de Tirofijo” (1973), “Juego de damas” (1978) y “Cortázar, la maga y las otras” (1979) vinculan la delación de las pesadas cargas del lenguaje ornamental —heredado en Colombia por la retórica liberal y conservadora— y la necesidad de un nuevo lenguaje liberado¹⁴ —el cual encuentra en la escritura femenina un prisma que multiplica las posibilidades de expresión y refracta diferentes matices de lo que luego llamará “crítica literaria feminista”—. Observando minuciosamente la reseña de “Las muertes de Tirofijo” (1973), encontramos la forma en que la autora evidencia el peso de la tradición machista en las letras colombianas y cómo escritores como Arturo Alape encuentran alternativas en la escritura. El lenguaje de Alape, según Araújo,

Es un lenguaje de rasgos coloquiales [adscrito] a un contexto que arremete, en su femineidad triunfante, *contra* la tradición del machismo literario. Flor y fruto de sociedades patriarcales de herencia hispánica (y por lo tanto árabe), esta deformación del honor viril ha sido, desde la cruzada conquistadora, un lastre histórico-social. (“Las muertes de Tirofijo” 147)¹⁵

Connotar el lenguaje de Alape con una feminidad enfrentada a la lógica machista nos muestra que, para Araújo, la liberación del lenguaje debía ser un esfuerzo conjunto entre escritores y escritoras. Lo fundamental era que se rebelaran *contra* aquello que coartaba el lenguaje y la libertad.

14 En consonancia con Luque, “para [Araújo, lo más importante], es la transformación del lenguaje pues se abandona la retórica como medio de autoidentificación y de loa, y se asumen las investigaciones textuales y semánticas” (6). *cf.* “Helena Araújo. La búsqueda de un lenguaje femenino”. *Informes de investigación*. Comunicación privada. Bogotá: Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, 1993.

15 Énfasis añadido.

Desde sus artículos publicados en la revista *Bolívar*, como “Las dos primeras obras de Kamala Markandaya” (1957-1958), Araújo demuestra un notorio interés por estos autores y autoras rebeldes. En lo relativo a la escritora angloíndia Markandaya, Araújo pondera su obra por ser “*una voz que se rebela*, osando pregonar aquellos valores universales harto olvidados y despreciados por nuestra generación” (148),¹⁶ y en cuanto al pensamiento de Beauvoir en “La vejez”, Araújo reconoce allí una voz que “puede protestar *contra* quienes ven en el ser humano un objeto de explotación” (63).¹⁷ Aquella rebeldía en la voz se hace patente en el lenguaje liberado por escritores colombianos como Héctor Sánchez, quien restituye al lenguaje la capacidad de conciliar las divergencias entre las particularidades de la escritura y sus motivaciones sociohistóricas originarias.¹⁸

La exigencia de una liberación del lenguaje se acerca, en esta dirección, al movimiento del existencialismo sartreano, al cual Araújo alude constantemente mediante referencias a Simone de Beauvoir y al mismo Sartre. Esta corriente consideraba la oposición, la negación, el ir *contra* la represión con el fin de ratificar la libertad humana. En palabras de Simone De Beauvoir, el existencialismo “afirma que [la voluntad de ser libre] sólo puede posponerse luchando *contra* los obstáculos y las opresiones que limitan las posibilidades

16 Énfasis añadido.

17 Énfasis añadido. Las fechas de estos dos artículos de Helena Araújo permiten cuestionar el mito de que comenzó a publicar con un matiz feminista a partir de los años setenta, como sugieren las editoras de *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo xx*: “En los años setenta, surge en Colombia el primer grupo de literatura feminista. [...] Helena Araújo y Albalucía Ángel son abiertamente feministas y *comenzaron* a publicar en esa década” (xxvi; énfasis añadido). Esto es parcialmente cierto si con publicaciones nos referimos únicamente a su obra literaria. Aunque Araújo publicó *La M de las Moscas* en 1970, sus artículos de crítica literaria anteriores a esa fecha ya evidenciaban un interés feminista. Si bien el nombre de Araújo suele asociarse con otras escritoras de la época, como Albalucía Ángel, Flor Romero y Fanny Buitrago, es importante reconocer su papel no sólo como escritora, sino también como crítica literaria, cuyas contribuciones al campo literario van más allá de su *Scherezada Criolla*.

18 Uno de los pocos textos que se detienen en la renovación del lenguaje propuesta en *Signos y mensajes* es el informe de investigación de Myriam Luque de Peña en 1993 que se publicó a manera de capítulo en *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo xx*. Allí, Luque escribe: “uno de los Leit-Motiv que unifica los ensayos, tanto sobre poesía como sobre narrativa, está relacionado con esa perenteria [sic] necesidad de crear un lenguaje autónomo que surja desde *dentro* de la obra como resultado de la *interiorización* y recreación de una *realidad*” (9; énfasis añadido). Una vez más, el movimiento entre el adentro y el afuera de una obra literaria aparece como un elemento sustancial en la creación de un lenguaje autónomo, que se libera en su revuelta *contra* las tradiciones heredadas.

concretas del hombre” (*Fragmentos existencialistas y otros textos* 38).¹⁹ Así, el movimiento en *contra* característico del existencialismo sartreano señala una operación dialéctica negativa que tiene como fundamento la reiteración de la libertad. En términos de una renovación del lenguaje, aquel movimiento de negación para Araújo estaría vinculado directamente a la denuncia de las represiones bipartidistas y patriarcales y a la generación de una conciencia política.

En un contexto como el de la Guerra Fría y el Frente Nacional, la reivindicación de Araújo es una respuesta al compromiso del intelectual, que en la visión de Sartre era aquel que “sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio” (*¿Qué es la literatura?* 33). El acto de Araújo de expresar su criterio político en sus artículos de crítica literaria resuena con las tareas del intelectual latinoamericano comprometido descrito por Gilman, en *Entre la pluma y el fusil: Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, quien precisa que la figura del intelectual en los sesenta/setenta fue clave para articular política y cultura, pues conllevó tanto una postura frente a la cultura como ante el poder (15). La política era un valor legitimador de las prácticas intelectuales de la época, ya que eran ellos quienes se encargaban de producir y reproducir las representaciones sociales en la subversión o manutención de un orden. Aunque en el caso de Araújo, era evidente que, en un principio, su afiliación a la Revolución cubana la orientaba en la subversión del sistema frentenacionalista colombiano, su postura frente al régimen cubano y a las directrices comunistas se transformaría notoriamente a inicios de la década de los ochenta.

En busca de legitimar su voz y posición política, fue vital el rol que cumplieron las revistas culturales de la época, “un soporte imprescindible para la constitución del escritor en intelectual”, expandiendo “la difusión de su palabra en una dimensión pública más amplia” (Gilman 22). Helena Araújo publicó en diversas revistas como *Bolívar*; *Lecturas Dominicales*; *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*; *Ideas y valores* y *Razón y fábula*, por mencionar algunas. Con sus publicaciones, divulgó un discurso que relucía mucho más allá de su condición como mujer escritora —en donde los índices de las revistas estaban dominados principalmente por nombres

19 Énfasis añadido.

masculinos— y cobraba vigencia como crítica literaria. En su entrevista con Norberto Gimelfarb, “*Helena Araújo: escribir para ser libre*”, podemos observar cómo sus escritos la llevaron a ser reconocida de esta manera en la esfera pública:

A partir del año 58, Alberto Zalamea, entonces casado con Marta Traba, me había confiado la rúbrica de libros en *Semana*, que él dirigía. Yo también colaboraba en algunos periódicos y gacetas culturales, de modo que se me conocía como crítica literaria. (43)

En compañía de sus textos críticos, fueron frecuentes sus traducciones de autores que representaban una parte importante en los debates del campo de los estudios literarios europeos, como lo fue Jean Starobinski. Desde 1965 se hizo colaboradora asidua en *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, la cual buscaba la difusión del pensamiento occidental y que, con el tiempo, centró su enfoque en la situación nacional y latinoamericana.²⁰ El panorama intelectual del país experimentó una transformación a través de estas revistas, en donde figuras como Álvaro Mutis, Carlos Rincón, Gutiérrez Girardot y Helena Araújo dieron a conocer su voz. Dialogando con nuevas corrientes de pensamiento e interpretando la opinión pública, estos intelectuales comenzaron a disputar públicamente el control moral, político e ideológico. La hegemonía tradicional de la Iglesia y las instituciones del Estado se vio así desafiada, mientras emergían nuevas propuestas como la de Helena Araújo con su liberación del lenguaje, las cuales deben ser sopesadas por su carácter singular y disruptivo en el campo de las letras colombianas.

Aun cuando el proyecto de un lenguaje liberado en la crítica literaria de Araújo mantiene su carácter innovador e importancia en el presente —sobre todo en un escenario donde se percibe que la crítica ha perdido su capacidad de posicionarse frente al poder—, la propuesta de Araújo tiende a perder

20 La transformación de *ECO* se dio gracias a sus diferentes redactores. El primer artículo de Helena Araújo en esta revista fue una reseña de *Canto llano* de Fernando Arbeláez, la cual se publicó en el periodo en que Hernando Valencia Goelkel era el redactor principal. La dirección de Goelkel fue medular para encaminar a *ECO* no solo como una revista con una visión alemana, sino también como una publicación seriada que mostraba cómo las obras latinoamericanas resignificaban la cultura de Occidente. cf. Jaramillo Zuluaga, José Eduardo. “Eco: Revista De La Cultura De Occidente (1960-1984)”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 26, núm. 18, enero de 1989, págs. 3-17.

de vista elementos cruciales, tales como su valoración automáticamente favorable de los y las escritoras que ejercían el lenguaje liberado o su falta de diferenciación entre autores y corrientes tan disímiles como el existencialismo sartreano y el estructuralismo francés. Respecto al primer aspecto, señalamos que los artículos de Araújo propenden a postular la revolución marxista y feminista como los únicos escenarios posibles para la creación y subversión literaria, relegando al margen el valor de los proyectos literarios anteriores a la segunda mitad del siglo xx y escrituras como las de Luis Vidales y Luis Carlos López. Además, Araújo, no sin un poco de sesgo colonial, indica un retraso de la literatura colombiana frente a la europea y latinoamericana, a causa de la mediocridad de sus escritores para abordar la realidad nacional. La retórica del retraso en las letras colombianas escatima sus esfuerzos por indicar lo novedoso y liberado que sería ese lenguaje que encuentra en escritores contemporáneos. En cuanto a la limitada percepción de Araújo acerca de las divergencias entre corrientes y autores dispares, esta merece ser tratada en la siguiente sección, pues atañe directamente al feminismo y al influjo de sus contribuciones de los sesenta/setenta en su obra de los ochenta, aunque con matices distintos.

La mirada feminista en la crítica literaria

Un ojo femenino irrumpió en el cristal.

Kawabata Yasunari, *País de nieve*

Durante 1984, la revista *ECO* publicó un artículo titulado “¿Crítica literaria feminista?”, en donde Araújo subraya el gesto provocador de vincular literatura, crítica y feminismo en el panorama de los ochenta y, más especificidad, en un país como Colombia.²¹ “Mirar un texto femenino

21 En la segunda mitad del siglo xx, las escritoras colombianas se enfrentaron a un panorama complejo marcado por el acceso a la educación superior y derechos políticos, así como por la dominación de estructuras patriarcales. El periodo se caracterizó por el surgimiento de organizaciones de mujeres, una producción literaria que cuestionaba los roles de género tradicionales y un campo literario dominado por hombres. Como señala Montserrat Ordóñez, “La producción y la crítica literaria, en Colombia, han pertenecido al espacio del hombre, con pocas excepciones significativas. [...] Los motivos de la falta

con ojos frescos y a partir de una nueva posición crítica, puede ser una manera de sobrevivir” (600) dice —siguiendo a la poeta estadounidense Adrienne Rich— con el fin de reclamar un espacio en la crítica literaria que sea genuinamente feminista y que dé voz a escritoras que han sido relegadas al silencio por generaciones. La crítica literaria feminista, por su parte, se encarga de exteriorizar los elementos simbólicos del lenguaje de autoras que se han rebelado *en contra* de las opresiones patriarcales por medio de la escritura. Su diferencia con la visión de la crítica literaria en *Signos y mensajes* (1976) es de claroscuros sutiles: si en una primera instancia Araújo otorgaba al ojo crítico la función de revelar los signos de un texto literario, en sus artículos de los ochenta incorporará a esa búsqueda de signos la de símbolos y analogías que caracterizan la “escritura *en contra*” ejercida por las mujeres. Partiendo de esta premisa, hallamos escritos como “Nueva crítica feminista: a uno y otro lado de la diferencia...” —publicado en 1988 por el periódico mexicano *Unomásuno* e incorporado posteriormente en su *Scherezada Criolla* (1989)—, en el que Araújo expone:

En la última década, artículos y ensayos de mujeres [...] confirman una vez más que la teoría debe “re-interpretar, revisar, reajustar sin tregua sus instrumentos y sus procesos” [Starobinski 1971]. Cuando se trata de analizar una obra femenina, es imprescindible superar los tópicos de banalidad o intimismo, impuestos por la tradición patriarcal. Desigual, oscilante, el discurso es tan sumiso como reacio a códigos heredados: en su ambigüedad, merece un *décriptage*, un desciframiento. [...] Los contenidos simbólicos o míticos, la periodización histórica, el vivir subconsciente de las narradoras [deben] tomarse en consideración. (25)

Este fragmento seduce no solo porque muestra el interés de la autora en leer y reflexionar sobre investigaciones alrededor del feminismo y la literatura,

de participación de la mujer en la producción literaria del país son mucho más complejos y están estrechamente relacionados, también, con la historia de la misoginia en la literatura” (citado en *Literatura y diferencia* 25). Las escritoras gradualmente fueron abriendo espacios y creando una tradición literaria femenina en el país, enfrentando dificultades significativas para publicar y ser reconocidas por la crítica, así como también participar activamente de este campo como lo fue el caso de Helena Araújo. *cf.* “Expresión, voces y protagonismo de la mujer colombiana contemporánea” de Teresa Rozo-Moorhouse en *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo xx*.

sino también por revelar la continuidad y diferencia de algunas de sus ideas sobre la crítica literaria que se remontan a las décadas de los sesenta/setenta. La crítica, para Araújo, es sustancialmente una labor de desciframiento, ya sea de signos y mensajes o de símbolos y contexturas socioculturales. Se trata de un quehacer que se mueve entre la atmósfera social e histórica de una obra literaria —su afuera— y sus símbolos, signos e inconscientes de los y las autoras —su adentro—. El artificio de observar críticamente el adentro y el afuera de una obra es doblemente significativo para entender la concepción de Araújo sobre la crítica: en primer lugar, resuena con las ideas ya referidas de Jean Starobinski de una crítica completa; en segundo, perpetúa la noción decimonónica de una crítica literaria que interpreta las obras literarias con ayuda de ciertas visiones subjetivas del escritor.

Desde sus artículos de los sesenta/setenta, Helena Araújo arrastra con el peso de la vida del autor en el ejercicio de la crítica literaria, empujándola a tropezarse con la diferencia entre el existencialismo sartreano y el estructuralismo francés. En su reseña “Dos libros de Jean Starobinski” (1976), Araújo cierra su texto preguntándose por la relación entre la psicología y la expresión: “¿Puede una obra ser un mero reflejo de la subjetividad de su autor? La actitud estructuralista, que contempla las interrelaciones simultáneas dentro del texto, deja esta incógnita en blanco” (86).

Cabe resaltar que esta reseña fue impresa en 1972 por la revista *ECO*, seis años después de la publicación de *Crítica y verdad* de Roland Barthes, quien por supuesto no dejaría la “incógnita en blanco” de la posición del proyecto científico del estructuralismo frente a la pregunta de Araújo. La autora explica con asiduo que una de las tareas primordiales de la crítica literaria es revelar el funcionamiento del inconsciente²² de los y las escritoras, quienes tienen un “discurso [que] lleva una carga energética que desplaza imágenes a medida que el código verbaliza los desgarramientos de un

22 Araújo usa el término “subconsciente” en lugar de “inconsciente”. Esto se debe a la generalización de la palabra “subconscious” en las primeras traducciones angloparlantes de la obra de Freud y que no tenía un significado indiferenciado de “unconscious”. Sin embargo, la palabra usada por el psicoanalista es *Unbewusste* y su traducción literal con el prefijo sub- indicaría una subordinación de la conciencia que no manifiesta la teoría psicoanalítica, por eso el término “inconsciente” resulta más indicado para describir la singularidad de su funcionamiento y estructura. El mismo Freud consideraba el término “subconsciente” como engañoso, aunque en sus primeros escritos lo había usado. cf. “Lo inconsciente” en *Obras completas: Sigmund Freud. Volumen XIV (1914-1916)*. Traducido por José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.

subconsciente atormentado” (“¿Crítica literaria feminista?” 605). Como respuesta al supuesto silencio del estructuralismo respecto al análisis del inconsciente de los y las autoras como herramienta de la crítica, Roland Barthes, en *Crítica y verdad*, explica que el psicoanálisis no reduce su objeto al inconsciente, por lo que la crítica psicoanalítica de la literatura no puede acusarse de concebir una visión pasivista del autor.

Barthes y Araújo difieren en las aplicaciones del psicoanálisis en la crítica literaria. Para Barthes el psicoanálisis no promueve un enfoque pasivo del autor y su trabajo, sino que, por el contrario, va más allá de reducir un objeto a los mecanismos del inconsciente. En contraste, para Araújo, sí que es posible realizar un psicoanálisis de la obra literaria como se hace con un paciente. Así, mientras que Barthes busca ir más allá de una interpretación psicoanalítica reduccionista, Araújo sostiene que los mecanismos inconscientes son claves para descifrar un texto literario. En ese sentido, el pensamiento de Araújo estaría más cerca del existencialismo sartreano y, en específico, de la corriente feminista de Simone de Beauvoir que de los planteamientos estructuralistas.

En discusión con Barthes, Simone de Beauvoir defiende el acceso psicoanalítico del inconsciente de los autores vía la obra literaria. En su ensayo “Mi experiencia como escritora” sostiene que textos como las autobiografías y los testimonios son un vehículo para la reivindicación de sujetos oprimidos e invisibilizados por el sistema, como sucede con las autoras mujeres que trabajan por su libertad a través de la escritura (De Beauvoir 115). Este planteamiento permea toda la obra crítica de Araújo, quien tuvo una cercanía notoria con el pensamiento de De Beauvoir y con quien incluso sostuvo correspondencia intelectual.²³ Si en *Signos y mensajes* (1976) Araújo insistía que “en Simone de Beauvoir la obra y la vida, entremezclándose, hallan confluencia en la posibilidad, haciendo de la intuición un despertar a sucesivas realidades” (103), en *La Scherezada Criolla* (1989) Araújo desarrolla esa idea entrelazando la interpretación de personajes femeninos con la dilucidación de los procesos inconscientes, respaldando así la conjetura de un proyecto existencial feminista que revela el condicionamiento del individuo a través de sus creaciones (167).

23 Pese a nuestro deseo de consultar dichas cartas, el archivo de Helena Araújo aún se encuentra en dominio privado.

La finalidad de sopesar el inconsciente de las escritoras en la crítica literaria es la de dar voz y espacio a experiencias que difícilmente encontraban su lugar en un lenguaje heredado por una tradición patriarcal. “Para las mujeres, el proceso creador debería ser una actividad lúdica y vital, una búsqueda de luz, color, horizonte [...]. El rechazo y la exclusión de la imaginación femenina coloca a la mujer en posición desfavorable” (19), escribe Araújo (1989), en su artículo “¿Escritura femenina?”, haciendo visible uno de los elementos que diferencian la “escritura en *contra*” de sus textos de los ochenta: la imaginación. Si en los sesenta/setenta Araújo ponía foco en los autores desheredados que se rebelaban en *contra* de la retórica del lenguaje y los órdenes políticos tradicionales, en los ochenta su atención se centra en autoras que ejercen la imaginación *contra* el miedo, “*contra* los sempiternos derechos del padre, hermano o esposo y siendo al fin la narradora de sí misma” (42).²⁴ La imaginación se convierte en el arma predilecta de la “escritura en *contra*”, puesto que, gracias a ella, las escritoras pueden desafiar la dominación masculina de la escritura y sacar a la luz los procesos subjetivos invisibilizados históricamente por la tradición literaria y el campo editorial.

En una entrevista de 1982 con Juan Gustavo Cobo Borda —y publicada en 1990—, Araújo explica que una forma de poner el foco en la escritura de mujeres es mediante numerosas publicaciones que consideren las dificultades de encontrar un lenguaje por fuera de la tradición:

HA. [...] a las mujeres les cuesta mayor trabajo expresarse, hallar un lenguaje propio, salir de la pasividad y el silencio que les ha impuesto la tradición [...] Unas cuantas publicaciones no pueden llenar el vacío de que [sic] se ha rodeado a las mujeres durante siglos, sobre todo con respecto a la narrativa. Ese proceso va a ser largo. Falta tiempo, tiempo y generosidad. (147-149)

Aquel lenguaje propio, para Araújo, no es otro que el lenguaje simbólico orientado hacia la libertad. Pero, ¿por qué el símbolo? A diferencia de sus planteamientos de los sesenta/setenta, la obra crítica de Araújo en los ochenta sostiene —con cierto dogmatismo psicoanalítico— una predominancia del símbolo en la interpretación literaria, a causa de su cercanía con los procesos inconscientes de las escritoras y su necesidad de encontrar un

24 Énfasis añadido.

lenguaje liberado de las lógicas racionales. Al símbolo se une la analogía, la cual se caracteriza por ser una expresión de la subjetividad: “El discurso simbólico y analógico resulta posiblemente accesible a la mujer, por hallarse más próximo a su mundo introverso y a una identidad que está involucrada en procesos subjetivos de represión” (*La Scherezada Criolla* 21).

Así, el símbolo y la analogía son las dos figuras retóricas por excelencia en el ejercicio de la crítica literaria feminista de Araújo que interpreta la “escritura en *contra*” en las obras de mujeres. De ahí que escriba que las obsesiones de las protagonistas de los relatos de Rocío Vélez de Piedrahita y Armonía Sommers vinculan lo imaginario con lo simbólico, siendo sus síntomas carentes de coherencia lógica y con tendencia a la analogía. De forma paralela, señala que el discurso ficcional de Cristina Peri Rossi emplea un código que intensifica las vivencias a nivel inconsciente, de modo que las asociaciones y oposiciones responden más a la analogía que a la lógica. En ambos casos, Araújo destaca cómo estas escritoras transgreden la racionalidad lógica mediante lo simbólico, lo inconsciente y lo analógico, subvirtiendo sistemas hegemónicos y escribiendo en *contra* de la estructura patriarcal.

Con el fin de abordar las particularidades del lenguaje propio de cada autora, Helena Araújo no solo apela a las elaboraciones alegóricas y simbólicas que muestran el inconsciente, sino que también contempla diferentes planos textuales, tales como el nivel temático, formal, metafórico, secuencial narrativo, connotativo, discursivo y retórico de una obra. Asimismo, se detiene en intenciones comunicativas y afiliaciones literarias que dan mayor peso a la expresión femenina. Helena Araújo mantiene su mirada aguda al momento de enfrentarse con el lenguaje de las escritoras; solo que a diferencia de su crítica literaria de los sesenta/setenta el objeto observado cambia y el valor testimonial de la escritura de mujeres cobra una luz especial que, por momentos, parece encandelillar sus juicios críticos. Tal es el caso de la crítica que realiza a Elisa Mújica, cuya obra, a pesar de sus limitaciones, termina valorando fundamentalmente por su importancia testimonial:

El costumbrismo endémico de la novela, sus recargos de retórica y su apego a la anécdota, no restan valor testimonial a un texto que pese a ciertos defectos de estructura, describe la compleja red de mediaciones entre la mujer de esa época y los valores propuestos por su sociedad. (“Mujeres novelistas” 128)

El valor testimonial de una obra literaria no es lo único que nubla la mirada crítica de Araújo. Su indiferenciamiento entre sexo y género también la lleva por trayectorias sombrías que pueden derivar en inconsistencias misóginas y patriarcales. Al referirse a una “escritura femenina”²⁵ en relación con la liberación del lenguaje de las escritoras, Araújo emplea las nociones de “femenino” y “mujer” de manera intercambiable, obviando que su diferencia cuestiona el esencialismo de los roles de género replicados por las sociedades patriarcales. Una muestra de ello es cuando invita a que “recordemos que el ámbito femenino es sobre todo subjetivo: limitada por su misma marginalización a un medio donde predomina lo emocional y afectivo, la mujer debe esforzarse [...] para adaptar su escritura a una sintaxis forjada por el hombre” (*La Scherezada Criolla* 75). Sustentada en estereotipos de género que asocian lo femenino con la subjetividad, las emociones y la irracionalidad, en contraposición a la supuesta objetividad, racionalidad y lógica masculina, esta afirmación de Araújo perpetúa una dicotomía que históricamente ha excluido lo femenino en ámbitos públicos, políticos y académicos. Coincidimos con Helena Araújo en la vital importancia de reconocer el valor de la escritura en *contra* de las tradiciones patriarcales en la tradición literaria, pero enfatizamos en que para reivindicarla hay que reconocer que no existe una esencia inherente a lo femenino o lo masculino que determine la escritura y expresión de los sujetos.

Las limitaciones del discurso feminista de Araújo pueden explicarse por la noción de género como diferencia sexual promulgada por las corrientes feministas en las décadas de los sesenta y setenta. Desde esta óptica, la

25 La escritura femenina posee múltiples tonalidades en cuanto a su definición, pero la que nos interesa para entender el uso que le da Araújo, es aquella que la traza como un modo de pensamiento otro que cuestiona los fundamentos de la razón. Para Hélène Cixous —a quien se le atribuye la elaboración de este concepto—, la escritura femenina “solo se dejará pensar por los sujetos rompedores de automatismos, los corredores periféricos nunca sometidos a autoridad alguna” (54). Además de presentarse como un proceso de recuperar la conexión inmediata con el cuerpo que había sido colonizado históricamente por el lenguaje falocéntrico, la escritura femenina observa el proceso material del pensamiento en sí mismo; de modo que la escritura se hace indisoluble de la materialidad del pensamiento (Bray 72). Vista de manera sintética, la escritura femenina es, pues, aquella que posibilita la articulación de lo denegado, específicamente de lo denegado socialmente a la mujer, instaurándose como un procedimiento en *contra* del falo del discurso que ha limitado su expresión a través de la historia. cf. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* de Hélène Cixous y *Hélène Cixous. Writing and Sexual Difference* de Abigail Bray.

noción de género permitía una emancipación de las mujeres al exhibir las desventajas estructurales de su experiencia frente a la posición privilegiada de los hombres. Pero no contemplaba todas las diferencias connotadas por el género, por lo que se pensaba únicamente respecto a los hombres y no se tomaba en cuenta las diferencias raciales entre las mismas mujeres.

Parte importante del proyecto de crítica literaria feminista de *La Scherezada Criolla* (1989) se estructura en los términos del patriarcado mismo, siendo su indistinción entre género y sexo la piedra angular que hace tambalear sus consideraciones de una literatura escrita por mujeres. La ausencia de una perspectiva interseccional que problematice la raza dentro del feminismo revela las limitaciones de su enfoque de género, tal y como se observa en su reseña de “Mujer negra” (1989). Araújo señala que el rigor militante de este poema de la afrocubana Nancy Morejón había sido una “desafortunada excepción en una poesía tan imaginada” (193).²⁶ Con el tiempo, esta poeta “se fue aproximando también a la problemática de la discriminación racial y sexista, *sin caer con demasiada frecuencia* en el ‘slogan’ y la denuncia” (193).²⁷ Estos dos pasajes de Araújo desatienden la autenticidad de la experiencia vivida por las escritoras negras —específicamente de Nancy Morejón— y mengua su expresión en las sombras de una militancia política y una consigna comercial. Asimismo, replica un estereotipo de raza y género al reprobar que en “*Mujer negra* parecía dejar al margen toda sensualidad, en un soliloquio genérico que tampoco tomaba en cuenta la mitología afro-cubana [sic]” (193). El mito de la sensualidad y la promiscuidad de las mujeres negras —que exige Araújo con la poesía afrocaribeña— ha respaldado históricamente la violencia sexual y opresión contra ellas, por lo que cuando Araújo señala la ausencia de la sensualidad en su poesía permea un estereotipo que ignora la diversidad de las voces poéticas negras.²⁸

Es innegable que la obra crítica de Araújo, a pesar de sus limitaciones en la noción de género, encierra un valor incalculable que merece ser destacado

26 Énfasis añadido.

27 Énfasis añadido.

28 En relación con el mito de la promiscuidad, Angela Davis, en *Mujeres, raza y clase*, escribe: “Las agresiones [sexuales] han recibido la sanción ideológica de los políticos, de los académicos y de los periodistas y, también, de los autores literarios que a menudo han retratado a las mujeres negras como promiscuas e inmorales. La imposición de esta actitud a los hombres blancos de la clase obrera marcó un hito glorioso para el desarrollo de la ideología racista” (179).

en este texto: su capacidad para escribir en *contra* de un poder hegemónico que influye en el campo literario. Su incansable labor de visibilizar el trabajo de escritoras y escritores continúa resplandeciendo como un faro en los estudios, y por eso resulta imprescindible señalar sus escollos a la vez que enfatizamos en su insurgencia en la esfera política y literaria. Helena Araújo demostró que escribir crítica literaria no era un impedimento para abordar cuestiones políticas; es más, su mirada crítica le daba sentido a su trabajo en un panorama que, como el presente, demanda una crítica y autocrítica incesante. Nunca dejó de ejercer la “escritura en *contra*”: ya fuese enfrentándose con el lenguaje liberado de sus contemporáneos, con el lenguaje simbólico de las escritoras o con el despotismo bipartidista y con la opresión patriarcal, su ojo crítico buscaba fisuras en el discurso autoritario.

Si por una parte su mirada crítica permaneció en su obra, por otra su afiliación política fue el cambio más notable entre sus textos de los sesenta/setenta y de los ochenta. Helena Araújo empieza a desconfiar de las consignas de la Revolución cubana por su reproducción de ideologías misóginas que oprimen a la mujer:

El ejemplo de Cuba demuestra una vez más que la transición a una sociedad sin clases no tiene nada de utópico: si la lucha revolucionaria puede franquear a las mujeres y contrarrestar los prejuicios, una vez llegada la “victoria” se tiende a dejarlas atrás. [...] Allí como aquí, el poder permanece en manos masculinas, dejando estructuras que falsean las relaciones entre los sexos. [...] La de los setenta es una izquierda triunfalista, inocente de autocríticas. (“Feminismo en plazas, letras y siglas” 219)

Por esta razón, Araújo se radicaliza en el feminismo en los ochenta, lo que no quiere decir que no se haya interesado antes en el pensamiento feminista: desde sus reseñas de Kamala Markandaya a finales de los cincuenta hasta sus artículos sobre los personajes femeninos de Cortázar a finales de los setenta, existe un progresivo desarrollo de su crítica literaria feminista. La diferencia es que, a partir de los ochenta, dejan de ser “raros los críticos que se aventuran en la semiótica femenina [y] las revistas que dedican números a la escritura de mujeres” (*La Scherezada Criolla* 224), divulgándose con mayor asiduidad trabajos como los de ella. El legado de Araújo es un valioso aporte para la crítica literaria colombiana, y cualquier intento de escudriñar

su época quedaría incompleto si no se considera su obra, que lucha por la liberación del lenguaje y es un recordatorio de la importancia de la crítica y la autocrítica en contextos sociales donde se reprimen los discursos disidentes.

La crítica como enfrentamiento

La obra crítica de Araújo es un mosaico multifacético que merece ser redescubierto en nuestros días. Su escritura en *contra*, que se enfrenta a nivel teórico con el lenguaje de los textos literarios, también se contrapone en el plano social, donde crítica y política se relacionan en una simbiosis. Así como las avispas necesitan del higo para su supervivencia y reproducción, Araújo nos recuerda la necesidad de la crítica literaria del contexto sociocultural que la envuelve para cuestionarla y desarrollarse —aunque en ocasiones esa simbiosis entre política y crítica de Araújo roce los límites del parasitismo, en donde el excesivo peso que le da al valor testimonial y el vivir inconsciente de las autoras termina perjudicando los juicios de su mirada crítica—. Liberándose del elitismo que la confina a espacios restringidos, esta crítica busca permear su discurso a nuevos públicos, polinizando así su actitud beligerante *contra* el lenguaje y *contra* los mecanismos de opresión bipartidistas y patriarcales.

La noción de escritura en *contra* nos permite apelar la producción crítica de Araújo, estableciendo un hilo conductor y discontinuo entre sus textos de los sesenta/setenta y los ochenta. Su mordacidad al leer los textos y emitir juicios críticos sin temor, enfrentándose a la hegemonía dominante, permanece constante. Sin embargo, mientras en los sesenta/setenta esa escritura en *contra* tenía raíces concretas en la definición del intelectual en la Guerra Fría con una afiliación a la Revolución cubana, en los ochenta se radicalizó por completo en el feminismo. Este cambio también implica una transformación en el lenguaje que persigue: si en los sesenta/setenta buscaba principalmente los signos y mensajes de una obra literaria, siguiendo el quehacer del *bricoleur*, en los ochenta se sumerge en el lenguaje simbólico y analógico, buscando allí esos rastros del inconsciente de las escritoras para mostrar cómo esas obras serían resistencia y libertad frente al patriarcado.

Es importante anotar que, si bien Araújo se esforzó por divulgar una crítica cercana a las mujeres oprimidas y asequible a un público más amplio, no podía escapar de su realidad como parte de la clase oligárquica

del país. Su posición privilegiada le abrió las puertas para establecerse indefinidamente en Europa y formar parte de una academia cuyo lenguaje resultaba poco accesible. Consciente de esta contradicción, Araújo aborda el tema en el coloquio de Cerisy de 1978, revelando una mirada introspectiva y autocrítica sobre su propio papel como intelectual. Durante el coloquio, Araújo le pregunta al escritor paraguayo Rubén Bareiro Saguier si no cree que “ha habido tendencia a un discurso circular, a un lenguaje un tanto hermético, que no ofrece demasiada posibilidad de expresión o intervención al público” (87) en eventos académicos que se ofrecen para la divulgación del pensamiento y no para su reserva. Aunque no tenemos la respuesta de la propia Helena Araújo a su pregunta, lo que sí poseemos son sus textos, que son una continua invitación a la reflexión y creación de la crítica literaria.

Si en 1978 Araújo discutía con Bareiro sobre la escasa permeabilidad del discurso crítico, hoy en día el panorama no parece haber mejorado. La incomodidad que genera la crítica suscita un malestar que conlleva, en diferentes contextos, a su enmudecimiento. Se le tilda de rencorosa, exclusivista y totalitaria. Pero resulta aún más totalitario borrar la mirada diferenciadora de la crítica, pues al imponer una homogeneidad de pensamiento se aniquila la capacidad de emitir una voz contraria, tan necesaria para el desarrollo de órdenes sociales equitativos. No podemos olvidar que el arte actúa como un factor de distinción entre las clases sociales, especialmente en un campo cultural como el nuestro. Por ello, en nuestras consideraciones sobre la crítica literaria, enfatizamos el reclamo por una justa distribución de los bienes culturales que contribuya a la conformación de espacios institucionales donde la crítica pueda ejercerse con mayor libertad.²⁹

Otro factor que contribuye a la precariedad de la crítica en Colombia es analizado por Patricia D’Allemand en *Silencios y reticencias de la crítica en Colombia*, en donde destaca la escasez de bibliografía colombiana sobre la producción textual metacrítica. La autora puntualiza que no se trata de un vacío absoluto de la metacrítica, sino que los avances investigativos enfocados en la evaluación de las metodologías teóricas de la crítica han sido lentos, fragmentarios y desiguales, lo que no ha hecho justicia a la riqueza de la historiografía de nuestra producción crítica. Con las excepciones de Gutiérrez Girardot y Carlos Rincón, la tendencia entre los intelectuales

29 Para una revisión de la situación de la crítica en Colombia, véase *Sobre la crítica en general y sobre la crítica literaria* (2007) de William Díaz.

colombianos ha sido más bien la de evadir la reflexión metacrítica. No obstante, en ese sentido disentimos parcialmente de la autora, ya que la obra de Helena Araújo debe ser tomada en consideración, en especial artículos como “El aislamiento del escritor colombiano”, “¿Qué es la literatura?”, “Jorge Zalamea” y “Mujeres novelistas”, que ponen de manifiesto una reflexión metacrítica sobre la historiografía literaria y crítica del país: para Araújo, el pensamiento colombiano representa un foco clave en sus debates. De ahí que discuta abiertamente con las ideas de Jaime Mejía Vallejo, Ernesto Volkening, José Gutiérrez, José Eusebio Caro, Sanín Cano, Zalamea Borda o Hernando Téllez, y que su presencia en las revistas culturales-políticas de la época resulten modulares para la figuración de las autoras críticas de segunda mitad del siglo xx.

De acuerdo con Patricia D’Allemand, el desarrollo y la subsistencia de los estudios literarios colombianos, en particular el campo de crítica, dependen de los continuos procesos de autoreflexión y de metacrítica que favorecen a los esfuerzos de la crítica colombiana en conferir de significación social su quehacer. La interrogación permanente sobre sus fundamentos teóricos, sobre los lenguajes desde los que se construye y sobre las conexiones que establece con las tradiciones intelectuales hacen parte de las prácticas de la crítica que procura una mayor significación social. De ahí que nuestra intención de revitalizar la obra crítica de Araújo tenga la intención de ser una respuesta parcial a la invitación de D’Allemand de recuperar nuestra memoria crítica con el fin de sacar del aislamiento a la crítica y restaurarle su significación social.

Obras citadas

- Adorno, Theodor W. *Estética 1958-1959*. Traducido por Silvia Schwarzböck. Buenos Aires, Las Cuarenta, 2013.
- Araújo, Helena. “Las dos primeras obras de Kamala Markandaya”. *Revista Bolívar*, vol. xi, núm. 49, nov. 1957-feb. 1958, págs. 148-149.
- . “¿Crítica literaria feminista?”. *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, vol. 44, núm. 270, 1984, págs. 598-606.
- . “Entrevistas sobre el coloquio de Cerisy”. *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, vol. 34, núm. 205, 1978, págs. 84-94.

- . “Jorge Zalamea”. *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, vol. 27, núm. 161, 1974, págs. 524-555.
- . “La vejez”. En *Signos y mensajes*. Bogotá D.C., Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- . *La Scherezada Criolla. Ensayos sobre escritura femenina latinoamericana*. Bogotá, Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- . *Signos y mensajes*. Bogotá D.C., Instituto Colombiano de Cultura, 1976.
- Araújo, Helena y Norberto Gimelfarb. “Entrevista”. *Hispanamérica*, año 24, núm. 70, 1995, págs. 41-47.
- Barthes, Roland. *Crítica y verdad*. Traducido por José Bianco. México, D.F., Siglo XXI, 1978.
- Bray, Abigail y Hélène Cixous. *Writing and Sexual Difference*. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2004.
- Canépa, Gina. “La Scherezada Criolla y la crítica literaria de criolla: recordando a Helena Araújo”. *Aurora Boreal*, núm. 15, 2014, págs. 40-41.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos, 1995.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “Escritura y feminismo. Entrevista con Helena Araújo (1982)”. *La narrativa colombiana después de García Márquez y otros ensayos*. Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990.
- . “La primera Helena Araújo crítica”. *Aurora Boreal*, núm. 15, 2014, págs. 68-69.
- D’Allemand, Patricia. “Silencios y reticencias de la crítica en Colombia”. *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, vol. 84, núm. 4-5, 2007, págs. 529-548.
- Davis, Angela. *Mujeres, raza y clase*. Traducido por Ana Varela Mateos. Madrid, Ediciones Akal, 2005.
- De Beauvoir, Simone. *Fragmentos existencialistas y otros textos*. Traducido por Leandro Sánchez Marín. Medellín, Ennegativo Ediciones, 2019.
- Díaz, William. “Sobre la crítica en general y sobre la crítica literaria”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, núm. 9, 2007, págs. 9-23.
- Emisora НСК. *Voces: НСК 50 años (1950-2000)*. CD 1 y folleto impreso. Colombia, Zetta Comunicadores, 2000.
- Franco, Jean. “The Excluded Middle. Intellectuals and the ‘Cold War’ in Latin America”. *Cold War Literature. Writing the Global Conflict*. Editado por Andrew Hammond. Nueva York, Routledge, 2006.

- Freud, Sigmund. “Lo inconsciente”. *Obras completas: Sigmund Freud. Volumen XIV (1914-16)*. Traducido por José L. Etcheverry. Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.
- Gimelfarb, Norberto. “Helena Araújo: escribir para ser libre”. *Aurora Boreal*, núm. 15, 2014, págs. 70-75.
- Hillis Miller, Joseph. “The Geneva School: The Criticism of Marcel Raymond, Albert Béguin, Georges Poulet, Jean Rousset, Jean-Pierre Richard, and Jean Starobinski”. *Modern French Criticism. From Proust and Valéry to Structuralism*. Editado por John K. Simon. Chicago, The University of Chicago Press, 1972.
- Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio de Negret y Ángela Inés Robledo, editoras. *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*, vol. 1. Bogotá, Ediciones Uniandes y Editorial Universidad de Antioquia, 1995.
- Jaramillo Zuluaga, José Eduardo. “Eco: Revista de la Cultura de Occidente (1960-1984)”. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 26, núm. 18, 1989, págs. 3-17.
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. Traducido por Francisco González Arámburo. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Luque de Peña, Myriam. “Helena Araújo. La búsqueda de un lenguaje femenino”. Informes de investigación. Comunicación privada. Bogotá, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, 1993.
- Osorio, Betty. “Cuerpo y literatura: Helena Araújo ensayista”. *Memorias del VI Encuentro de Escritoras Colombianas. Homenaje a Helena Araújo y Olga Elena Mattei*. Cartagena de Indias, 2009.
- Ramírez, Dora Cecilia. “Tocar el fondo”. *Boletín Cultural y Bibliográfico* vol. 27, núm. 21, 1989, págs. 116-118.
- Sartre, Jean-Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 2003.
- Starobinski, Jean. “El Contra”. Traducido por Helena Araújo. *ECO. Revista de la Cultura de Occidente*, vol. 24, núm. 3-4, 1972, págs. 142-146.
- . *El ojo vivo*. Traducido por Julián Mateo Ballorca. Valladolid, Cuatro Ediciones, 2002.

Urrego, Miguel Ángel. *Intelectuales, Estado y Nación en Colombia. De la guerra de los Mil Días a la Constitución de 1991*. Bogotá, Universidad Central-DIUC; Siglo del Hombre Editores, 2002.

Usandizaga, Helena. “Releyendo La Scherezada Criolla: el camino sin fin”. *Aurora Boreal*, núm. 15, 2014, págs. 46-48.

Sobre la autora

Alejandra Contreras Chamucero es profesional en Estudios Literarios con énfasis en Investigación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana. Como integrante del semillero Contrapunto y el grupo de estudios TENJIN, participó en actividades que involucran la coordinación y el desarrollo de proyectos investigativos orientados hacia la estética contemporánea, la literatura japonesa y los sentidos del sujeto en el pensamiento feminista de Judith Butler. Los resultados de su trayectoria académica han sido reconocidos con la orden al mérito javeriano y la mención de honor al trabajo de grado, así como también son partícipes del Concurso Nacional Otto de Greiff. Entre sus estudios profesionales complementarios se encuentran la participación en la Escuela de Editores y Editoras del Instituto Cultural de la provincia de Buenos Aires y la acreditación de la Universidad del Rosario en Museología, los cuales marcan su incipiente interés en el campo artístico y editorial colombiano.

De la violencia al diálogo, o cómo viajan las metáforas desde la política a la poética, y de regreso

Igor Pilshchikov

Universidad de California, Los Ángeles, Estados Unidos

Universidad de Tallin, Tallin, Estonia

pilshchikov@ucla.edu

El artículo explora el legado y la evolución de la terminología marxista en la teoría literaria de Europa del Este, desde los formalistas rusos hasta la semiótica cultural de Yuri Lotman. Los teóricos rusos adoptaron metáforas clave del marxismo como “conflicto” y “violencia organizada”, reinterpretándolas para analizar la construcción del texto poético en lugar de la lucha de clases. Lotman heredó este vocabulario y lo aplicó a diversos textos artísticos y a la semiósfera en general, reinterpretando al mismo tiempo el concepto de dialogismo de Mijaíl Bajtín para analizar los conflictos sociales. Este proceso de transferencia y transformación conceptual (desde la política a la poética y de regreso) se debate aquí desde una perspectiva similar a las propuestas teóricas de Mieke Bal, quien destaca que los “conceptos viajeros” experimentan un proceso de negociación y revalorización en cada disciplina.

Palabras clave: marxismo; formalismo ruso; Jakobson; Tyniánov; Bajtín; Lotman.

Cómo citar este artículo (MLA): Pilshchikov, Igor. “De la violencia al diálogo, o cómo viajan las metáforas desde la política a la poética, y de regreso”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27, núm. 1, 2025, págs. 78-111.

Artículo original. Recibido: 31/05/24; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



From violence to dialogue, or the way of metaphors from politics to poetics and back again

This article explores the legacy and evolution of Marxist terminology in East European literary theory from the Russian formalists to Juri Lotman's semiotics of culture. Russian theorists adopted key metaphors as "conflicts" and "organized violence", but repurposed them to describe the construction of the poetic text rather than class struggle. Lotman inherited this metaphorical lexicon and applied it to all kinds of artistic texts and the semiosphere at large. At the same time, he reinterpreted Mikhail Bakhtin's concept of dialogism for analyzing social conflicts. These terminological transfers (from politics to poetics and back) and accompanying conceptual shifts are discussed here from a perspective similar to the theoretical proposals of Mieke Bal, who emphasizes that "traveling concepts" undergo a process of negotiation and reevaluation in each discipline.

Keywords: Marxism; Russian Formalism; Jakobson; Tynianov; Bakhtin; Lotman.

Da violência ao diálogo, ou como as metáforas viajam das ciências sociais para a poética, e de volta

Este artigo explora o legado e a evolução da terminologia marxista na teoria literária do Leste Europeu, desde os formalistas russos até a semiótica cultural de Iúri Lótman. Os teóricos russos adotaram metáforas marxistas importantes, como "conflito" e "violência organizada", reinterpretando-as para analisar a construção do texto poético em vez da luta de classes. Lotman herdou este vocabulário e aplicou-o a vários textos artísticos e à semiosfera em geral, ao mesmo tempo que reinterpretava o conceito de dialogismo de Mikhail Bakhtin para analisar os conflitos sociais. Esse processo de transferência e transformação conceitual (das ciências sociais para a poética e vice-versa) é discutido aqui a partir de uma perspectiva semelhante às propostas teóricas de Mieke Bal, que enfatiza que os "conceitos viajantes" passam por um processo de negociação e reavaliação em cada disciplina.

Palavras-chave: marxismo; formalismo russo; Jakobson; Tyniánov; Bakhtin; Lótman.

AL ENTRAR EN DEBATES CON los marxistas, los formalistas rusos no solo refutaron sus ideas, sino que también tomaron prestadas metáforas clave como “conflicto”, “lucha” y “violencia organizada”. Sin embargo, los formalistas readaptaron estos tropos para describir la construcción dinámica del texto poético (Yuri Tyniánov) o del lenguaje poético (Roman Jakobson), en lugar de la lucha de clases o la violencia estatal. Yuri Lotman heredó y adoptó este vocabulario metafórico. Los dos primeros apartados de este artículo presentan un trasfondo de este discurso metafórico, concentrándose en la adaptación que hicieron Jakobson y Tyniánov del argot hegeliano, marxista y leninista. Los apartados tercero y cuarto ahondan en la forma en la que Lotman aplicó estos conceptos a todo tipo de textos artísticos y a la semiósfera en general. El quinto apartado examina cómo reinterpreto Lotman el concepto de “dialogismo”, de Mijaíl Bajtín, para analizar conflictos sociales. El apartado final repasa estas transferencias de términos al trazar su trayectoria desde la política a la poética y de regreso (cf. Ricœur; Bal).

1. Lotman, Jakobson y el lenguaje de la revolución

En su *Análisis del texto poético* (Анализ поэтического текста, 1972), Lotman contrasta las dos visiones antagónicas de la relación entre poesía y lengua:

En su momento, la escuela formalista planteó la tesis de que la lengua es un material cuya resistencia la poesía debe superar. En oposición a esta postura surgió la visión de la poesía como realización automática de las leyes lingüísticas, como uno de los estilos funcionales de la lengua. [...] Actualmente ambas teorías —tanto la de la “lucha contra la lengua” como la que niega la singularidad cualitativa de la poesía con respecto a la lengua natural— pueden entenderse como extremos inevitables de una etapa temprana de nuestra disciplina.¹ (Lotman, *Анализ* 33)

Lotman traza la dicotomía entre la visión del formalismo ruso y el enfoque funcional-estructuralista de la Escuela de Praga. Ambos,

1 De aquí en adelante, si la referencia solo remite al texto original, las traducciones de las citas al español pertenecen a los traductores de este artículo.

irónicamente, proceden de dos fases diferentes de la trayectoria intelectual de Roman Jakobson: principios de los veinte y mediados de los treinta. La primera definición se remonta al libro de Jakobson *Sobre el verso checo, con particular referencia al verso ruso* (О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским, 1923):

A la teoría de la correspondencia incondicionada del verso al espíritu de la lengua, de la no resistencia de la forma al material [теории ... непотивления формы материалу], le oponemos la teoría de la violencia organizada de la forma poética sobre el lenguaje [теорию организованного насилия поэтической формы над языком]. (Jakobson, О чешском 16)

Es notable que en la copia que tenía Lotman de este libro de Jakobson dicha frase está subrayada y acompañada de dos líneas verticales en el margen. Las aseveraciones similares que hace Jakobson en las páginas 45 y 101 (“вне насилия нет поэзии” = “fuera de la violencia no hay poesía”) están marcadas con *NB*, para atención especial (Pilshchikov y Trunin, “К спорам” 37-38).

Ambos opuestos, la “no resistencia” y la “violencia organizada”, aluden a debates contemporáneos. El término непотивление (“no resistencia”), claramente rastreable hasta Lev Tolstói, proviene de su principio непотивление злу злом о непотивление злу насилием (“no resistencia al mal por el mal” o “por la violencia”), como se ha señalado en otra parte (Glanc y Pilshchikov 98). Tolstói formuló este principio filosófico por primera vez en *Cuál es mi fe* (В чем моя вера?, 1884), texto en el que la expresión “непотивление злу” (“no resistencia al mal”) aparece 30 veces. Amplió más esta noción en el tratado *El reino de Dios está en vosotros* (Царство Божие внутри вас, 1893), en el que la palabra непотивление (“no resistencia”) aparece 91 veces, 45 de ellas como parte de la colocación непотивление злу насилием (“no resistencia al mal por la violencia”).

El concepto de “violencia organizada”, el segundo término de la dicotomía, también está presente en los textos de Tolstói (Glanc y Pilshchikov 98). Sin embargo, en el texto de Tolstói funciona como la “palabra ajena” (чужое слово) —un término que usaría Mijaíl Bajtín—, que señala una expresión prestada del discurso de otro. En el capítulo XIII de su panfleto *La esclavitud de nuestro tiempo* (Рабство нашего времени, 1900), Tolstói admite que

“la violencia organizada es el gobierno” (“организованное насилие есть правительство”), pero, en el capítulo siguiente, rebate la interpretación comunista y socialista de esta idea: “[...] según la teoría de los socialistas, la abolición de la violencia de los capitalistas [...] también debe cumplirse, de acuerdo a sus enseñanzas, a través de una nueva violencia organizada, y debe mantenerse por ella misma” (Tolstói, Рабство 72).

La noción de “violencia organizada” tiene su origen en el *Manifiesto del Partido Comunista*, de Karl Marx y Friedrich Engels, un texto que Umberto Eco elogió diciendo que es “*un capolavoro di oratoria politica*” (“Che spot” 29): “El poder político [*die politische Gewalt*], hablando propiamente, es la violencia organizada [*die organisierte Gewalt*] de una clase para la opresión de otra” (Marx y Engels, *Manifest* 16; “Manifiesto” 68).

La palabra alemana original, *Gewalt*, comprende tanto “poder” como “violencia”. En el discurso revolucionario ruso, que abarca diversos grupos, —desde los anarquistas y los socialrevolucionarios (SR) hasta los mencheviques y los bolcheviques—, por lo general se tradujo *die organisierte Gewalt* como организованное насилие (“violencia organizada”), versión de la que hace eco Tolstói. Al reflexionar sobre las enseñanzas de Tolstói poco tiempo después de su muerte (1910), León Trotski apuntó: “A diferencia de Tolstói, nosotros decimos y enseñamos: la violencia organizada de la minoría solo puede ser destruida por la insurrección organizada de la mayoría. La fe de Tolstói no es nuestra fe” (Trotski 261).

Jakobson, como ha señalado Toman (37-38), era miembro del Partido Democrático Constitucional (КД), dirigido por Pável Miliukov y Vladimir Nabokov padre, pero por supuesto que era un buen conocedor de las sutilezas lingüísticas de la izquierda.

Curiosamente, la versión rusa estándar del *Manifiesto comunista* solo adoptó la expresión “violencia organizada” en fecha tan tardía como 1939. Las traducciones anteriores, de Georgi Plejanov (1882) y Vladimir Posse (1903), usaron los términos организованная сила, “fuerza organizada” (Marx y Engels, Манифест 1900 26 [segunda paginación]), y организованная власть, “poder organizado” (Marx y Engels, Манифест 1903 36), respectivamente. En 1906, Vatslav Vorovski se ciñó a la traducción de Plejanov (Marx y Engels, Манифест 1918 62). No fue sino hasta la traducción colectiva del Instituto Marx-Engels-Lenin, de 1939, que se reemplazó “poder/fuerza organizado/a” por “violencia organizada”, un cambio confirmado en la edición del aniversario

del *Manifiesto* publicada en 1948: “El poder político en el sentido propio de la palabra es la violencia organizada [организованное насилие] de una clase para la opresión de otra” (Marx y Engels, Манифест 1939 54; 1948 80).

Por los años 1939 y 1940, y una vez más en 1948, los principales periódicos del Partido publicaron artículos especiales en los que se argumentaba que Plejanov había alterado con toda intención el concepto de Marx al sustituir “violencia organizada” por “fuerza organizada”:

En la traducción de Plejanov, la expresión “violencia organizada” (“*organisierte Gewalt*”) se transmite como “fuerza organizada”. No es un simple lapsus estilístico. En el prefacio a su traducción del *Manifiesto*, Plejanov contrapone los conceptos de “fuerza” [сила] y “violencia” [насилие], no logra dar una explicación clara del papel de la violencia *revolucionaria* del proletariado contra la burguesía y la separa de la dictadura del proletariado. [...] Lenin abordó esta cuestión de manera diferente, desde la posición consecuente del marxismo creativo. En su artículo “Los marxistas revolucionarios en la Conferencia Internacional Socialista, 5 al 8 de septiembre de 1915”, Lenin hace énfasis en que el *Manifiesto* plantea la pregunta sobre el papel de la violencia revolucionaria contra la burguesía. Marx y Engels, indicó Lenin, “en el famoso *Manifiesto del Partido Comunista*, instaron a la revolución, hablaron directa y abiertamente del uso de la violencia y declararon ‘despreciable’ ocultar sus fines, tareas y métodos de lucha revolucionarios [...]”. (Kogan y Kandel 210) En lugar del término “violencia” [насилие], para transmitir la palabra “*Gewalt*”, Plejanov usa “fuerza” [сила]. Resultado de semejante traducción, la formulación clásica del *Manifiesto* (“El poder político en el sentido propio de la palabra es la violencia organizada de una clase para la opresión de otra”) pierde, en la interpretación de Plejanov, toda su nitidez y agudeza. En lugar de las palabras “violencia organizada”, en la versión de Plejanov leemos “fuerza organizada”. [...] De acuerdo con la terminología de Lenin, la palabra “*Gewalt*” se traduce como “violencia” en la edición de 1939 del *Manifiesto*. Es en esta edición donde por primera vez encontramos una formulación correcta que corresponde a la comprensión leninista del *Manifiesto* [...]. (Preis, “Юбилейное” 59, 65; cf. Preis, “Манифест” 64)

La anterior fue una breve historia de la recepción rusa de la definición de Marx de poder político, que Jakobson adaptó a su definición de lenguaje

poético. Al ampliar la perspectiva, vemos que el tema y la metáfora de la violencia cautivaron a los estudiosos de diversas disciplinas de todo el mundo en el periodo de entreguerras. Un caso destacado es el ensayo de Walter Benjamin “Para una crítica de la violencia” (“Zur Kritik der Gewalt”, 1921), que está por entero dedicado a un examen a fondo del concepto de *Gewalt*, debatido con tanto fervor por los traductores soviéticos del *Manifiesto comunista*.²

Jakobson, que escribió una de las primeras indagaciones académicas sobre el lenguaje de la Revolución rusa (“Vliv revoluce”), fue un experto en este argot, incorporando con destreza sus neologismos, sus consignas y sus divisas (cf. Merrill 176-177). En 1919, publicó su primera obra teórica sobre los principios fundacionales de la “ciencia del lenguaje poético” (Jakobson, “Очередные задачи” 1). El artículo, que apareció en el periódico *Zhizn Iskusstva* (*La vida del arte*) —editado, entre otros, por Viktor Shklovski—, se intitulaba “Las tareas inmediatas de la ciencia del arte” (“Очередные задачи науки об искусстве”). Aunque la colocación *очередные задачи* (“las tareas inmediatas”) fue usada, esporádicamente, en la época prebolchevique, en el contexto posterior a 1917 aludía sin duda al artículo de N. Lenin (Vladimir Uliánov) “Las tareas inmediatas del Poder Soviético” (“Очередные задачи советской власти”, abril de 1918), que había convertido esta colocación en una frase hecha.³

Quince años después, el 10 de diciembre de 1934, durante la discusión metodológica en el Círculo lingüístico de Praga (véase Glanc 110-112), Jakobson trazó una línea entre el formalismo y el estructuralismo al invocar el título del libro de Lenin *La enfermedad infantil del izquierdismo en el comunismo* (Детская болезнь “левизны” в коммунизме, 1920; véase Pilshchikov, “The Four Faces” 248):

El estructuralismo se benefició mucho del formalismo, pero no puede atenerse a aquellas de sus tesis que no fueron otra cosa que una enfermedad infantil de la nueva corriente de la ciencia literaria [byly pouhou dětskou nemocí nového směru literární vědy]. El formalismo se desarrolló hacia un

2 La bibliografía sobre este asunto es enorme. En particular, cf. Butler; Greenberg; Ruiz Gutiérrez; Friedlander; Whittington; Bock; y Holte.

3 Compárese con el título del artículo de Pável Medvedev “Очередные задачи историко-литературной науки” (“Las tareas inmediatas de la ciencia histórico-literaria”, 1928), publicado más tarde que el de Jakobson en la revista *Literatura y marxismo* (Medvedev).

método dialéctico, pero aún estaba considerablemente cargado con el legado mecanicista. (Havránek et al. 192)

Muchos de los seguidores de Jakobson compartían su visión del desarrollo de los estudios literarios y lingüísticos en el siglo xx (cf. Matějka 226). También para Lotman el formalismo exhibía “los extremos inevitables de la etapa temprana” de la poética lingüística, que él creyó que serían sobrepasados por el estructuralismo y la semiótica (Lotman, Анализ 22).

2. Tyniánov, Jakobson y el marxismo

Centrémonos ahora en la noción de dinamismo de Tyniánov, una influencia primordial tanto para Jakobson como para Lotman. La teoría de la dinámica literaria de Tyniánov se organiza alrededor del concepto de “dominante”, que el autor adoptó y reinterpretó del esteta alemán Broder Christiansen (cf. Jakobson, “The Dominant”; Erlich 199-200, 212-215; Steiner 104-106; Hansen-Löve; Gerigk; Pilshchikov, “El esquema comunicativo” 9-12; “The Four Faces” 230-233). La reinterpretación de Tyniánov de la “dominante” entraña desigualdad, subyugación, conflicto y lucha (Ehlers 185-192).

Para Christiansen, un objeto estético aparece por la síntesis perceptual de diversas impresiones del artefacto, llamadas *Faktoren* [“factores”]. No todos los factores son iguales: uno o un grupo a menudo predomina, y este se llama *die Dominante* (Christiansen 241-251). Tyniánov desarrolla esto, y afirma que la “dominante” (“Sobre la evolución” 97, 99), o el “factor constructivo” (Проблема 10; Архаисты 15-16), subyuga a los otros factores. Sin embargo, no los armoniza, como pensaba Christiansen, sino que los “deforma” (Тynиáнов, Проблема 10; Архаисты 15, 41), convirtiendo la poesía en una “lucha de factores, no en su alianza” [“борьба факторов, а не содружество их”] (Проблема 20). Para Tyniánov, la forma es intrínsecamente dinámica. Además, la dinámica se equipara a la interacción [взаимодействие] y la interacción a la lucha [борьба] (Проблема 10). Con frecuencia, el teórico usa estos términos como sinónimos, a veces vinculándolos a través de comas (Проблема 11). En un caso digno de mención, explícitamente equipara los términos usando el signo igual: “interacción (=lucha)” (Проблема 27).

En los artículos “La oda como género oratorio” (“Ода как ораторский жанр”, fechado en 1922, pero publicado solo hasta 1927) y “Sobre la evolución

literaria” (“О литературной эволюции”, 1927), Tyniánov aplica el concepto de dinamismo a varios niveles: a una obra literaria, a un género literario y, finalmente, a la propia literatura, presentando cada uno de estos como un sistema dinámico:

[...] cada sistema literario está formado no por la interacción pacífica de todos los factores, sino por el dominio, la “adelantidad” [выдвинутость] de uno de ellos (o un grupo), que funcionalmente subordina y colorea el resto. A este factor se le llama “la dominante”, denominación a la que se acostumbró la literatura académica rusa (Christiansen, B. Eichenbaum). (Tyniánov, Архаисты 48)

[...] el sistema no es una interacción equitativa de todos los elementos, sino que supone la “adelantidad” [выдвинутость] de un grupo de elementos (“la dominante”) y la deformación de los restantes. (Tyniánov, Архаисты 41)

[...] el sistema no es una cooperación fundada sobre la igualdad de todos los elementos, sino que supone la prioridad de un grupo de elementos (“dominante”) y la deformación de otros. (Tyniánov, “Sobre la evolución” 97)

En “El hecho literario” (“Литературный факт”, 1924), Tyniánov afirma que la evolución literaria está impulsada por “la lucha y la sustitución” [борьба и смена] (Архаисты 10-11). El compendio de sus investigaciones, *Arcaístas e innovadores* (Архаисты и новаторы, 1929), que comienza con los tres artículos mencionados arriba, incluye la palabra *борьба* (“lucha”) más de 120 veces. Tyniánov emplea la dominación y la lucha como metáforas de la sincronía de un sistema, mientras que su diacronía se describe en términos de la lucha y la revolución (Ehlers 1992: 126-131, 187-188). Esta perspectiva “fundamentada en la lucha” alcanza su apogeo en el último párrafo de “La oda como género oratorio”, en el que se usa la palabra *lucha* cinco veces:

De este modo, la lucha por el género es, en esencia, una lucha por la dirección de la palabra poética, por su orientación [установка]. Esta lucha es compleja: a veces los mayores logros son el resultado de usar la experiencia de las escuelas rivales, pero esta lucha en sí misma es, en esencia, una lucha por la función de la palabra poética, por su orientación, su correlación [соотнесенность] con la literatura, con las series verbales y extraliterarias. (Tyniánov, Архаисты 85-86)

Para los marxistas, lo que empuja el cambio y el desarrollo es el antagonismo intrínseco entre las “fuerzas productivas” (*Produktivkräfte*) y las “relaciones de producción” (*Produktionsverhältnisse*) que llevan al “conflicto de clases” o a la “lucha de clases” (*Klassenkampf*): “La historia de todas las sociedades hasta nuestros días es la historia de las luchas de clases [*die Geschichte von Klassenkämpfen*]” (Marx y Engels, *Manifest 3*; “Manifiesto” 59). Por el contrario, para Tyniánov y Jakobson, lo que provoca los cambios diacrónicos son las tensiones internas dentro de cualquier sistema sincrónico, causadas por su desequilibrio estructural. Para Tyniánov, esto se aplica a la evolución de los géneros literarios; para Jakobson, a la evolución del sistema de fonemas o al sistema de otras categorías gramaticales. En las *Observaciones sobre la evolución fonológica del ruso en comparación con las otras lenguas eslavas* de Jakobson (*Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*, 1929), “términos como ‘lucha’ y ‘conflicto’ se refieren a un sistema que tiene que hacerle frente a la presencia simultánea de rasgos fonológicos incompatibles al eliminar uno o ambos” (Feldstein xv). El cambio diacrónico termina en “un arreglo pacífico del conflicto” (“liquidation paisible du conflit”), que siempre, sin variación, es temporal (Jakobson, *Remarques* 67). Es importante destacar que el término “conflicto” está incluido en el índice temático de las *Observaciones*, en el primer volumen de las *Obras selectas* de Jakobson (Jakobson, *Selected Writings* 672).⁴

3. La poética lotmaniana

En su diálogo con el marxismo y el formalismo, Lotman comienza donde Tyniánov terminó. Hace énfasis en los conflictos internos de los textos poéticos/artísticos, interpretándolos como conflictos entre diferentes niveles lingüísticos o subestructuras. Mi enfoque ahora se dirige a dos de sus obras de principios de la década de los setenta: *Estructura del texto artístico* (Структура художественного текста, 1970) y el ya mencionado *Análisis del texto poético* (1972). Los dos libros ofrecen una visión renovada de la poética estructuralista (Лекции), pero dentro de marcos diferentes: la

4 Las *Observaciones* se escribieron en ruso y se publicaron en la traducción francesa de Louis Brun. Jakobson “tenía el propósito, en el futuro, de publicar el original ruso de las *Observaciones*, pero el manuscrito sucumbió durante la invasión alemana de Brno en 1939” (Trubetzkoi y Jakobson 147, nota al pie 3).

aplicación de la teoría de la información al lenguaje y al arte (Структура) y la semiótica de la poesía (Анализ).

El punto de partida es la heterogeneidad semiótica del texto poético. La interacción de sus elementos, o la lucha entre ellos, se entiende como un conflicto productivo:

El texto artístico no pertenece nunca a un solo sistema o una única tendencia: la regularidad y su infracción, [...] la automatización y desautomatización de la estructura del texto luchan constantemente entre sí. Cada una de estas tendencias entra en conflicto con su antípoda estructural, pero existe únicamente en relación a esta. Por eso el triunfo de una tendencia sobre otra no significa la eliminación del conflicto, sino su traslado a otro plano. La tendencia vencedora pierde su dinamismo artístico [теряет художественную активность]. (Lotman, Структура 123; *Estructura* 126)

Hay que tener presente esta cita, pues esta perspectiva va a mostrar su importancia en diversos dominios culturales más allá del arte.

Un ejemplo básico es la interacción entre el metro y el ritmo en el verso silabotónico y tónico. En la teoría rusa del verso, el metro puede considerarse como un esquema abstracto, con el ritmo como su materialización. Por otro lado, el ritmo puede ser visto como una tendencia, y el metro sería su generalización. Una tercera perspectiva, generativista, sostiene que el metro y el ritmo son dos estructuras alternativas, con sus reglas de correspondencia. No obstante cualquier interpretación, Lotman asegura que “el verso real existe únicamente como tensión recíproca de estos dos elementos [реальный стих существует лишь как взаимное напряжение этих двух элементов]” y representa “una lucha entre ordenación y variedad [борьба упорядоченности и разнообразия]” (Lotman, Структура 169; *Estructura* 172-173). “Así, la estructura rítmico-métrica no es un esquema de distribución de sílabas acentuadas y no acentuadas desprovisto de contradicciones internas, sino un conflicto, una tensión entre diferentes tipos de estructuras” (Lotman, Анализ 59).

En el léxico de Lotman, “tensión”, “lucha” y “conflicto” se hacen sinónimos. Equipara “un conflicto entre tendencias [конфликт между тенденциями]” a “la tensión estructural entre ellas [структурное напряжение между ними]” (Структура 259; *Estructura* 264). En *Estructura del texto artístico*, la

palabra конфликт (“conflicto”) aparece 27 veces, y en *Análisis del texto poético* está 39 veces, junto con sus derivados, que significan, ambos, “conflictivo: конфликтный (dos veces) y конфликтующий (una vez).

Además del metro y el ritmo, hay otros conflictos en el verso, como los que existen entre el ritmo y la sintaxis cuando la separación en las líneas de los versos es diferente de la división en frases y oraciones:

Puede observarse en la organización del verso una tendencia, que actúa ininterrumpidamente, a la colisión [столкновение], al conflicto, a la lucha de diversos principios constructivos. Cada uno de estos principios, que en el interior del sistema que crea aparece como organizador, fuera del sistema desempeña una función de desorganizador. Así, [...] las entonaciones sintácticas entran en conflicto con las rítmicas, etc. Allí donde algunas tendencias contrapuestas coinciden, nos hallamos no ante la ausencia de conflicto, sino ante un caso particular del mismo, ante la expresión cero de la tensión estructural. (Lotman, Структура 234; *Estructura* 240)⁵

Estos conflictos producen lo que Lotman llama “la energía del verso [энергия стиха]” (Структура 234; *Estructura* 239), o, en términos de la teoría de la información, su entropía: básicamente, su informatividad (según Lotman, la poesía es más informativa que la prosa).

Así, la relación entre el texto y el sistema en una obra artística no es la materialización automática de una estructura abstracta en un material concreto, sino que es siempre una relación de lucha, tensión y conflicto [отношения борьбы, напряжения и конфликта]. (Lotman, Анализ 124, cf. 49; véase Monticelli, “Lotman and Deconstructionism” 328-329)

A partir de estos conflictos estructurales fundamentales surgen conflictos adicionales. Por ejemplo, la semántica poética no coincide necesariamente con los significados de “la lengua natural, sino que entra en conflicto con esta y lucha” (Lotman, Структура 237; *Estructura* 242). “El conflicto, la tensión entre estos dos tipos de significados, es todavía más palpable porque se expresa en el texto con un solo signo, una palabra dada” (Анализ 87).

5 Comprárese: “la coincidencia es una instancia particular del conflicto [совпадение — частный случай конфликта]” (Lotman, Структура 238; *Estructura* 242).

Además, “la percepción del texto artístico es siempre una lucha entre el oyente y el autor” [“Восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором”] (Lotman, Структура 348; *Estructura* 347).⁶ El aspecto crucial es que, según Lotman, este conflicto también es productivo: “...la relación ‘poeta — lector’ siempre implica tensión y lucha [напряжение и борьба]. Entre más intenso sea el conflicto, más gana el lector de su derrota” (Lotman, Анализ 127).

4. La semiósfera lotmaniana

Más tarde, Lotman aplicó estos principios metodológicos a otros sistemas semióticos, y propuso el término “semiósfera” para describir el sistema abarcador y heterogéneo de todos los sistemas de signos. La semiósfera comprende una infinidad de elementos: textos en conflicto, códigos en conflicto, conflictos entre textos y códigos, tipos de signos en conflicto (como la iconicidad y la convencionalidad) y, eventualmente, participantes en la comunicación en conflicto (los emisores y los receptores).

Lotman descubrió la antinomia entre iconicidad y convencionalidad a principios de los sesenta (Kim Soo Hwan 22-58; Pilshchikov, “Примечания” 135-136), mucho antes de conocer la clasificación de los signos de C. S. Peirce, que Jakobson rescató y reinterpretó (“Quest” 23-24; Gvoždiak). Como era esperable, en el pensamiento de Lotman, estos conceptos aparecen en una oposición binaria, en contraste con la tríada “ícono-índice-símbolo” de Peirce. Para Lotman —igual que para Jakobson—, todas las diferencias clasificatorias se pueden describir como dicotomías. De acuerdo con esta visión, cualquier oposición polinómica, como las tricotomías (como en la semiótica de Peirce), se puede reducir a un conjunto de oposiciones binarias (véase Griffin), y estas oposiciones son privativas (tipo “A vs. -A”) en lugar de equipolentes (tipo “A vs. B”). Jakobson sostiene que “el binarismo es esencial; sin él, se perdería la estructura del lenguaje” (Jakobson, “Some Questions” 321; Chandler 90-93). En su manifiesto del estructuralismo literario, “Los estudios literarios deben ser una ciencia” (“Литературоведение должно быть наукой”, 1967), Lotman llama al binarismo “un medio eficaz para la construcción de modelos de diferentes estructuras” y compara el

6 Aquí Lotman añade entre corchetes: “en ese sentido, podemos aplicar la teoría matemática de juegos al estudio de la percepción del arte”. Cf. Brams; Swirski.

enfoque de Jakobson con fundamentos cognitivos tales como la *Einheit der Entgegengesetzten* [unión de los opuestos] de Hegel, el *principle of antithesis* [principio de antítesis] de Darwin y el *mécanisme linguistique des identités et des différences* [mecanismo lingüístico de las identidades y las diferencias] de Saussure (Lotman, “Литературоведение” 98; “Los estudios literarios” 5-6).

Cabe destacar que Lotman cita la redacción original de Hegel, en su *Ciencia de la lógica (Wissenschaft der Logik)*, “die Einheit der Entgegengesetzten” (Hegel 142), y no la versión que cualquier universitario ruso conoce: “la unidad y la lucha de los opuestos” [единство и борьба противоположностей]. Esta expresión se remonta a la interpretación que propuso Lenin de la dialéctica hegeliana:

El desarrollo es una “lucha” de opuestos. Las dos concepciones [...] básicas de desarrollo (de evolución) son: el desarrollo como disminución e incremento, como repetición[;] y el desarrollo como la unidad de los opuestos (bifurcación de una entidad en opuestos mutuamente excluyentes y la relación entre ellos). Solo esta última [concepción] da una clave para el “automovimiento” de cada cosa existente; solo esta da una clave para los “saltos”, para la “interrupción de la continuidad”, para “la transformación en lo opuesto”, para la destrucción de lo viejo y la aparición de lo nuevo. La unidad (convergencia, identidad, equilibrio) de los opuestos es condicional, temporal, pasajera y relativa. La lucha de los opuestos mutuamente excluyentes es absoluta, así como lo es el desarrollo, el movimiento. (Lenin, “К вопросу” 102)

El fragmento inacabado de Lenin “De la cuestión de la dialéctica” (“К вопросу о диалектике”, 1915), del cual sale este pasaje, se publicó por primera vez en 1925 en la revista *Bolshevik*. Muy pronto, la fórmula “la unidad y lucha de los opuestos” entró a hacer parte de cada enciclopedia y de cada libro de texto soviético. En “Los estudios literarios deben ser una ciencia”, Lotman escribe que “La base metodológica del estructuralismo es la dialéctica” (“Литературоведение” 93; “Los estudios literarios” 2). A pesar de su clara preferencia por las interpretaciones hegelianas sobre las marxistas, su visión de la unidad de los opuestos como su “lucha” parece cercana a la dialéctica materialista.⁷ También define de una forma parecida la teoría del fundador

7 Compárese con el análisis que hizo Mijaíl Gaspárov de la actitud de Yuri Lotman frente al marxismo (Gaspárov, “Лотман и марксизм”) y con las objeciones de Mihhail Lotman (“К проблеме”). Véase también Avtonomova 229–242.

de la estética estructuralista checa Jan Mukařovský, y designa a Hegel como la influencia principal del primer período de Mukařovský y al marxismo checo como la del período más tardío (Lotman, “Ян Мука̀ржовский” 357-358, 387-388): “La propia categoría de estructura es interpretada por Mukařovský de manera dialéctica como una jerarquía de relaciones en lucha constante, en el curso de la cual los opuestos se transforman en sus contrarios y los polos cambian de lugar” (358).

Aquí también Lotman reconoce brevemente las influencias formalistas (Christiansen, *ФОРМАЛИЗМ*), fenomenológicas (Husserl) y saussureanas en Mukařovský, pero solo de paso, minimizando su importancia mientras destaca a Hegel y Marx. Es posible que este truco discursivo fuera un intento de sortear la censura soviética (Zenkin 16-17). Sin embargo, la táctica resultó infructuosa y el artículo de Lotman sobre Mukařovský permaneció inédito hasta después del colapso de la Unión Soviética.⁸

Volvamos a la iconicidad. En su artículo de los setenta “¿Cómo habla el arte?” (“Как говорит искусство?”, 1970), publicado en estonio como “Kuidas kõneleb kunst?” y sin reimpressiones durante su vida, Lotman escribió:

La semiótica moderna ha introducido correcciones significativas en la categorización de los signos en icónicos [изобразительные] y convencionales [условные]. La convencionalidad y la iconicidad no se manifiestan en estado puro en ningún tipo de signo: representan dos tendencias, dos mecanismos lingüísticos, cuyo conflicto, lucha, tensión, define la vitalidad de determinado sistema de signos. (Lotman, *Воспитание души* 104)

En el último capítulo del apartado teórico del *Análisis del texto poético*, Lotman traduce la descripción estructuralista de una obra de arte al lenguaje de la teoría de la comunicación y de la semiótica: “A diferencia de los textos no artísticos, una obra de arte se relaciona no con uno, sino con múltiples códigos que la descifran” (Lotman, *Анализ* 123).

Cuando se aplica a la recepción de textos, este modelo implica que las dos lenguas (o códigos) son las del emisor y del receptor. En su conferencia de 1960 “La lingüística y la teoría de la comunicación”, Jakobson resaltó la diferencia entre la gramática/el código del remitente y aquel/la del destinatario

8 Sobre la edición de Mukařovský a cargo de Yuri Lotman y Oleg Malevich, véase Pilshchikov y Trunin (“Sobre a preparação”).

de la información (“Linguistics and Communication” 249). En un artículo publicado en el *Festschrift* a Jakobson de 1967, Boris Uspenski reconoció esta diferencia como algo fundamental para la lingüística y la semiótica. En *Estructura del texto artístico*, Lotman menciona a Jakobson, quien

no se equivoca al asegurar que [...] en el proceso de transmisión de la información se emplean de hecho no uno, sino dos códigos: uno que codifica y otro que decodifica el mensaje [не один, а два кода: один — зашифровывающий и другой — дешифрующий сообщение]. (Lotman, Структура 21; *Estructura* 24-25;⁹ véase Pilshchikov y Sütiste 67-68)

Y, luego, refiriéndose de forma implícita al artículo de Uspenski, reitera:

En lingüística ha obtenido reconocimiento la tesis de R. Jakobson sobre la distinción entre las reglas de la síntesis gramatical (gramática de hablante) y la gramática del análisis (gramática del oyente). Un enfoque análogo frente a la comunicación artística permite descubrir su mayor complejidad. (Lotman, Структура 34; *Estructura* 37)¹⁰

Un texto poético es un texto *escrito* en más de un lenguaje, pero cualquier texto cultural, ya sea poético o no, se *lee* en múltiples lenguajes (*cf.* Lotman, “Культура как субъект” 188-189). Lotman escribió sobre la heterogeneidad y la traducibilidad incompleta, tanto lingüísticas como conceptuales, como impulsores clave de la cognición y la comunicación (Salupere; Avtonomova 256-268; Monticelli, “Self-description”, “From modelling”, “Borders”). Este es el principio de la semiósfera: está “compuesta por estructuras en conflicto [конфликтующие структуры]” (Lotman, *Внутри мыслящих миров* 175; *Universe* 131). Anota que, “a través de cualquier sección sincrónica de la semiósfera, diferentes lenguajes [...] se enfrentan [сталкиваются разные языки]”; como consecuencia, “algunos textos están inmersos en lenguajes que les son ajenos [не соответствующие им языки], mientras que los códigos para descifrarlos pueden estar del todo ausentes” (*Внутри мыслящих миров* 168; *Universe* 126). O como lo enunció Umberto Eco: “A veces el sistema de

9 Traducción modificada.

10 Traducción modificada.

las unidades culturales del destinatario [...] autorizan una interpretación que el emisor no habría podido prever (o desear)” (*Tratado* 222).

5. Lotman y Bajtín: una conexión inesperada

¿Cómo pueden resolverse estos conflictos? O, más bien, ¿cómo pueden transformarse en fuerzas productivas? Lotman indagó en este asunto en su libro de 1990 *Universo de la mente*. Publicado primero en inglés, con una introducción de Umberto Eco, incluye las investigaciones revisadas y actualizadas de Lotman que van desde mediados de los setenta hasta finales de los ochenta (la versión original rusa se publicó póstumamente en 1996). Eco escribe en su introducción:

[...] el primer problema teórico que los estructuralistas de los sesenta encontraron más difícil de enfrentar fue el hecho de que ciertos sistemas, a través de procesos de comunicación (que son procesos históricos, es decir, procesos que suceden en el tiempo), cambiaron. El segundo problema fue que, dado que un sistema semiótico era visto como un código, o más bien como un sistema de reglas, ¿cómo podía haber procesos de comunicación en los que fuera difícil identificar códigos, o en los que parecía haber un conflicto entre códigos diferentes? Son estos los problemas que guardan la clave para entender la evolución del pensamiento de Lotman. (Eco, “Introduction” ix)

En los textos artísticos, la uniformidad en un nivel puede chochar con la uniformidad en otro, pero tales conflictos entre niveles pueden armonizarse en un nivel superior. Aun las contradicciones dentro del mismo nivel no desmantelan el sistema, sino que más bien potencian su diversidad. Para esclarecer esto, Lotman incorpora las ideas de Bajtín sobre el dialogismo y la heteroglosia. Mientras que, en un principio, Bajtín limitó estos conceptos a las novelas “polifónicas” de Dostoievski, Lotman extendió su aplicación a otros textos literarios, y además usó el texto literario como un paradigma para la resolución de conflictos sociales:

En el texto artístico resulta posible realizar esta correlación óptima [de las estructuras en conflicto], en la cual las estructuras en conflicto no se disponen jerárquicamente, es decir, en niveles diferentes, sino dialógicamente: en el

mismo nivel. Esta es la razón por la cual la narrativa artística es el mecanismo de modelado más flexible y eficaz, capaz de describir de manera integral situaciones y estructuras muy complejas. (Lotman, *Внутри мыслящих миров* 226; *Universe* 163-164)

Como ha señalado Natalia Avtonomova (194), en muchas de sus obras, “Lotman a menudo intenta traducir el conjunto de preocupaciones de Bajtín a su propio lenguaje [перевести бахтинскую проблематику на свой язык], usando una terminología parecida a la de él”:

Al analizar los diversos contextos en los que se utilizan las ideas y conceptos de Bajtín, Lotman con frecuencia sustituye los originales por sus propios equivalentes, que pertenecen a un registro de pensamiento totalmente distinto. Así, en lugar de la polifonía de Bajtín, Lotman habla de “poliglotismo” [“многоязычие”] o de una interacción compleja de subsistemas en la estructura; [...] examina los diálogos en las novelas de Dostoievski y los análisis de Bajtín como una forma de crear un nuevo tipo de ordenamiento generado por “sistemas en conflicto” [“конфликтующие системы”]; y, a su vez, incluye estos ordenamientos en su propio marco como “estructuras dialógicas”. (Avtonomova 194, *cf.* 238-242; véanse también Shukman 196-197; Gasparov, “Диалектика” 8-9; Emerson 82-83)

Lotman articuló su visión sobre el patrimonio bajtiniano en un artículo que presentó en el Coloquio Internacional de Bajtín organizado por la Universidad Friedrich Schiller de Jena en 1984. Llamado “Bajtín: su legado y los problemas actuales de la semiótica” (“Bachtin — sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik”), el texto describía la adopción y reinterpretación de Lotman del “concepto de dialogismo” (“die Idee der Dialogizität”) de Bajtín:

Hay que señalar de entrada que el concepto de diálogo, presentado por Bajtín en sus ensayos, a menudo tiene un carácter metafórico (a veces muy vago). Sin embargo, este concepto obtiene su especificidad gradualmente en el curso del desarrollo posterior del análisis. [...] Ya no es posible hablar del diálogo solo como una hermosa metáfora que se puede aplicar a cualquier cosa, sino como un concepto muy específico que denota el mecanismo para la elaboración de información nueva. La información que no existía antes

del contacto dialógico aparece en el proceso dialógico. (Lotman, “Bachtin — sein Erbe” 33, 38)

Toda semiósfera “está en contacto con otras semiósferas que tienen su propia organización [...]; hay un intercambio constante [en la frontera entre ellas], una búsqueda de un lenguaje común, una *koiné*, y la formación de sistemas semióticos criollizados”. Los conflictos son inevitables. No obstante, un conflicto dialógico conduce a un “nivelamiento cultural [культурное выравнивание]” y a la creación de una “nueva semiósfera de orden superior”, en la cual “ambas partes del conflicto se incluyen como iguales [как равноправные]” (Lotman, *Внутри мыслящих миров* 191-192; *Universe* 142).

El ideal de Lotman es el compromiso y la “criollización”, o la creación de híbridos (Eco, “Introduction” XII): “La experiencia histórica muestra que las culturas más resistentes [жизнестойкие] son aquellos sistemas en los que la lucha entre las estructuras [en conflicto] no conduce a la victoria definitiva de alguna de ellas” (Lotman, *Внутри мыслящих миров* 45; *Universe* 35).

En su último libro, *Cultura y explosión* (*Культура и взрыв*, 1992), Lotman explicó esto con más detalle:

[...] el destino común de las oposiciones en la estructura de la cultura [es así]. Los principios polares se realizan en el conflicto recíproco. Cada una de las tendencias entiende la victoria como total aniquilamiento de la propia antítesis. Sin embargo, una victoria así entendida representa un programa de suicidio, dado que [cada tendencia] está determinada por la realidad y por la existencia de su antítesis. (Lotman, *Культура и взрыв* 233-234; *Cultura y explosión* 203)¹¹

Esta afirmación, de evidente carácter hegeliano, se acerca mucho a lo expresado en el libro temprano de Marx *Miseria de la filosofía* (*Misère de la philosophie*, 1847, escrito originalmente en francés): “Lo que constituye el movimiento dialéctico es la coexistencia de dos lados contradictorios, su lucha [*leur lutte*] y su fusión en una categoría nueva. Apenas se plantea el problema de eliminar el lado malo, se trunca el movimiento dialéctico” (Marx 103).

11 Traducción modificada.

Así, el enfoque de Lotman otra vez se asemeja al concepto hegeliano de “*dialektische Aufhebung*” [“superación dialéctica”] y a su apropiación por el materialismo dialéctico. Pero las conclusiones de Lotman divergen drásticamente del marxismo revolucionario. En *Cultura y explosión*, el autor entiende la dialéctica como sinónimo del proceso evolutivo de los sistemas ternarios, contrastándola con la autoaniquilación revolucionaria de los sistemas binarios (Gherlone, “Explosion” 289-290):

[...] el ideal de los sistemas binarios es la completa aniquilación de todo lo existente que se considera como contaminado por irremediables vicios. El sistema ternario aspira a adecuar el ideal a la realidad, mientras que el binario busca realizar el ideal inalcanzable en la práctica. (Lotman, *Культура и взрыв* 258; *Cultura y explosión* 222)¹²

Durante la perestroika y después de la disolución de la Unión Soviética, Lotman contempló las aplicaciones prácticas de su teoría para hacer frente a los conflictos interculturales e interétnicos en una URSS que se estaba desintegrando (Poselyagin y Strukova; cf. Makarychev y Yatsyk):

Lo dicho tiene una relación directa con los acontecimientos que ocurren ahora en el ex territorio de la Unión Soviética. [...] [E]l proceso del que somos testigos puede ser descrito como un cambio de un sistema binario a uno ternario. Sin embargo, [...] la transición misma se concibe en términos tradicionales de binarismo [...], dado que toda la cultura previa que nos es familiar tendía hacia la polaridad y el maximalismo. (Lotman, *Культура и взрыв* 264-265; *Cultura y explosión* 228-229)¹³

12 Traducción modificada.

Es importante distinguir entre el binarismo de un sistema o una estructura y el binarismo como principio descriptivo. Un sistema ternario puede describirse usando “dos pares de oposiciones correlacionadas” (Mandelker 70; cf. Gasparov, “Лотман о памяти” 227). Por ejemplo, el tercer elemento en un sistema semejante podría compartir un rasgo con el primer elemento y un rasgo diferente con el segundo, así que cada rasgo constituye una oposición privativa basada en su presencia o ausencia (véanse Lotman, *Внутри мыслящих миров* 116-117; *Universe* 83; *Культура и взрыв* 64-65; *Cultura y explosión* 61; cf. Kroó).

13 Traducción modificada.

Compare un comentario cualificado: “como un riguroso estudioso de la historia rusa, Lotman entendió, mejor que muchos políticos, la casi imposibilidad de este cambio evolutivo de paradigmas culturales” (Epstein 92). Por supuesto. Pero, ¿se aplica esto solo a la historia *rusa*?

Lotman identificó la imposición forzada de fronteras e identidades con un peligroso mecanismo generador de conflictos. Esto sucede cuando un individuo se presenta a sí mismo como un *sujeto* semiótico, pero determinado grupo solo lo percibe como un apéndice propio o de otro grupo, reduciéndolo, en efecto, a un *objeto* semiótico:

La situación de perturbación y rebelión surge cuando se chocan [при столкновении] dos métodos de codificación: cuando la estructura sociosemiótica describe a un individuo determinado como parte, mientras que él mismo se percibe como una unidad autónoma, un sujeto semiótico y no un objeto. (Lotman, Внутри мыслящих миров 186; *Universe* 138)

Esta idea hace eco del énfasis bajtiniano en la no objetificación de los Otros vivos y hablantes (Mandelker 60-61, 71-72). Lotman expresó una preocupación parecida en una entrevista de 1992 para el periódico estonio *Pühapäevaleht* (*Diario dominical*), que no ha sido traducida a otras lenguas: “Tenemos que entender a los otros, pero los otros tienen que seguir siendo otros” (Lotman, “Meie ees” 3).

Asimismo, Lotman reconocía la inevitabilidad de los conflictos mundiales, argumentando que las acciones en una parte del mundo impactan otras regiones y se hace imposible permanecer aislado de las repercusiones mundiales. En una entrevista de 1991, dijo:

Ya se acabó la era de los pequeños conflictos y los enfrentamientos particulares. El mundo es uno, y lo que sucede en un extremo inevitablemente repercute en el otro. Nadie podrá esconderse. Las campanas doblan por todos nosotros. (Lotman, Воспитание души 286)¹⁴

Sin embargo, no existe una alternativa real: “Esa es nuestra única opción: vivir en un mundo peligroso o vivir en la cárcel. Prefiero lo primero” (Lotman, “Meie ees” 3).

14 *Por quién doblan las campanas* (*For Whom the Bell Tolls*, 1940) es una novela de Ernest Hemingway, con un epígrafe de John Donne: “Estoy implicado en la *Humanidad* y por tanto nunca mandes a preguntar por quién doblan las campanas: doblan por ti”. La traducción rusa hecha por Natalia Volzhina y Evgenia Kalashnikova en 1962 se publicó tras el levantamiento de la prohibición de censura, en 1968.

6. De la política a la poética, y de regreso

Mi conclusión atraviesa los ámbitos de la epistemología comparativa, la *Begriffsgeschichte* [historia conceptual], la metahistoria y la metapoética. El desarrollo de la terminología básica desde el formalismo hasta el estructuralismo y hasta la semiótica cultural comprendió dos transferencias conceptuales y también dos transformaciones conceptuales. Al principio, se usó la metáfora de los conflictos sociales para exponer la dinámica en los textos poéticos y en la evolución literaria. Después, se desarrolló un proceso recíproco: primero por Lotman y más tarde por otros estudiosos, se adaptó el concepto de dialogismo intra- e intertextual (que ha sido llamado la “*prosaica*” de Bajtín,¹⁵ con respecto a la *poética* formalista y estructuralista) para analizar conflictos sociales y proponer potenciales soluciones sublimando conflictos en diálogos.¹⁶ Podemos concluir junto con Mieke Bal:

Este es un ejemplo de un concepto que ha viajado desde una disciplina a otra y de regreso. Este itinerario debe llamarse inter-disciplinar en este sentido específico. Llamarlo “transdisciplinar” sería presuponer la rigidez inmutable del concepto, que hubiera viajado sin transformarse; llamarlo “multidisciplinar” sería someter a ambos campos a una herramienta de análisis común. Ninguna de estas opciones sería viable. En lugar de ello, se requiere una negociación, transformación y re-valoración a cada paso. (Bal 58)

Podemos sacar una lección de esta experiencia: los estudios literarios, incluso cuando están empeñados en la búsqueda de su máxima especificidad, mantienen una relación íntima con los debates sociales y políticos de su

15 Véanse Morson y Emerson; Morson; Bethea. Cf. Reid, a propósito de la literatura como comunicación y como cognición en Bajtín y Lotman; Ljunberg, a propósito de la diversidad cultural en la semiótica de la cultura de Lotman y en el modelo dialógico de Bajtín; Avtonomova 184-202, a propósito de la visión que tenía Lotman de Bajtín y la visión que tenía Bajtín de Lotman; Gherlone, “Vygotsky, Bakhtin, Lotman”, a propósito del dialogismo y la otredad en Lotman y Bajtín en comparación con el diálogo y la individualización en las teorías de Lev Vygotsky; Danow, a propósito del diálogo en Bajtín, Mukařovský y Lotman; Laas, a propósito del diálogo en Peirce, Lotman y Bajtín; y Emerson, como panorama de los diversos aspectos del “problema Bajtín y Lotman”.

16 Véase Grübel (561) sobre “la migración del pensamiento [de Bajtín] a través de países extranjeros de Europa continental (y de regreso a Rusia) en el marco del modelo de un ‘diálogo de culturas’ (es decir, un ‘diálogo intercultural’)”.

época. La interacción de nuestra disciplina con otras es ineludible, pues no existimos aislados en una torre de marfil. Sin embargo, los intercambios y transferencias entre disciplinas no son procesos directos ni sencillos (Pilshchikov y Trunin, “The Tartu-Moscow School” 370): se producen a través de la transformación del “ambiente social de la teoría”¹⁷ o mediante la migración de formas de pensar, como en los casos examinados aquí, no por la mera aplicación directa de ideas de una disciplina a otra. En la actualidad, cuando la interdisciplinariedad se impone como paradigma, debemos considerar estos ejemplos para forjar caminos productivos de diálogo entre disciplinas.

Obras citadas

- Avtonomova, Natalia. Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров [Otkrytaia struktura: Jakobson — Bajtin — Lotman — Gasparov; *Estructura abierta: Jakobson, Bajtín, Lotman, Gasparov*]. Moscú, ROSSPEN, 2009.
- Bal, Mieke. *Conceptos viajeros en las humanidades: Una guía de viaje*. Traducido por Yaiza Hernández Velázquez. Murcia, CENDEAC, 2009.
- Bethea, David. “Bakhtinian Prosaics versus Lotmanian ‘Poetic Thinking’: The Code and its Relation to Literary Biography”. *Slavic and East European Journal*, vol. 41, núm. 1, 1997, págs. 1-15.
- Bock, Wolfgang. “Medios para una política futura: ‘Para una crítica de la violencia’ de Walter Benjamin”. Traducido por Laura Flórez. *Bajo Palabra*, II época, núm. 21, 2019, págs. 359-382.
- Brams, Steven J. *Game Theory and the Humanities: Bridging Two Worlds*. Cambridge (Massachusetts) / Londres, MIT Press, 2011.
- Butler, Judith. “Critique, Coercion, and Sacred Life in Benjamin’s ‘Critique of Violence’”. *Political Theologies: Public Religions in a Post-Secular World*. Editado por Hent de Vries y Lawrence E. Sullivan. Nueva York, Fordham University Press, 2006, págs. 201-219.
- Chandler, Daniel. *Semiotics: The Basics*. Londres / Nueva York, Routledge, 2007.
- Christiansen, Broder. *Philosophie der Kunst*. Hanau, Clauss und Feddersen, 1909.

17 Formo este término por analogía con el de “ambiente social de la literatura” de Boris Eichenbaum.

- Danow, David K. “Dialogic Perspectives: The East European View (Bachtin, Mukařovský, Lotman)”. *Russian Literature*, vol. 20, núm. 2, 1986, págs. 119-142.
- Eco, Umberto. “Che spot, compagno Marx”. *L’Espresso*. 8 de enero, 1998, págs. 27, 29. [Republicado en Eco, *Sulla letteratura*, págs. 30-34, bajo el título “Sullo stile del Manifesto”].
- . “Introduction”. Yuri M. Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Traducido por Ann Shukman. Londres / Nueva York, I. B. Tauris & Co, 1990, págs. VII-XIII.
- . *Sulla letteratura*. Milán, Bompiani, 2002.
- . *Tratado de semiótica general*. Traducido por Carlos Manzana. Quinta edición. Barcelona, Lumen, 2000.
- Ehlers, Klaas-Hinrich. *Das dynamische System: Zur Entwicklung von Begriff und Metaphorik des Systems bei Jurij N. Tynjanov*. Fráncfort del Meno, Peter Lang, 1992.
- Emerson, Caryl. “Lotman and Bakhtin”. *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Editado por Marek Tamm y Peeter Torop. Londres, Bloomsbury, 2022, págs. 78-90.
- Epstein, Mikhail. *The Phoenix of Philosophy: Russian Thought of the Late Soviet Period (1953–1991)*. Nueva York, Bloomsbury Academic, 2019.
- Erlich, Victor. *Russian Formalism: History – Doctrine*. La Haya, Mouton, 1955.
- Feldstein, Ronald. Prólogo del traductor. *Remarks on the Phonological Evolution of Russian in Comparison with the Other Slavic Languages*. Roman Jakobson. Traducido por Ronald F. Feldstein. Cambridge (Massachusetts) / Londres, MIT Press, 2018, págs. XIII-XVII.
- Friedlander, Eli. “Assuming Violence: A Commentary on Walter Benjamin’s ‘Critique of Violence’”. *Boundary 2*, vol. 42, núm. 4, 2015, págs. 159-185.
- Gasparov, Mijaíl Leonovich. “Диалектика Лотмана” [“Dialektika Lotmana”]; “La dialéctica de Lotman”. Основные аспекты творческой эволюции Ю. М. Лотмана: “иконичность”, “пространственность”, “мифологичность”, “личностность” [Osnovnyie aspekty tvorcheskoi evoliutsii Yu. M. Lotmana: “ikonichnost”, “prostranstvennost”, “mifologichnost”, “lichnostnost”]; *Los principales aspectos de la evolución creativa de Yu. M. Lotman: “iconicidad”, “espacialidad”, “mitopoética”, “personalidad”*. Kim Soo Hwan. Moscú, Novoie Literaturnoie Obozreniie, 2003, págs. 5-10.

- . “Лотман и марксизм” [“Lotman i marksizm”; “Lotman y el marxismo”]. *Novoie literaturnoie obozreniie*, vol. 19, 1996, págs. 7-13.
- . “Лотман о культурной памяти и культурная память о Лотмане” [“Lotman o kulturnoi pamiatii i kulturnaia pamiat o Lotmané”; “Lotman sobre la memoria cultural y la memoria cultural sobre Lotman”]. *Открытая структура: Якобсон — Бахтин — Лотман — Гаспаров* [Otkrytaia struktura: Jakobson — Bajtin — Lotman — Gasparov; *Estructura abierta: Jakobson, Bajtín, Lotman, Gasparov*]. Nataliia Avtonomova. Moscú, ROSSPEN, 2009, págs. 224-229.
- Gerigk, Horst-Jürgen. “Wer ist Broder Christiansen? Differenzqualität, Dominante und Objektsynthese: drei Schlüsselbegriffe seiner *Philosophie der Kunst* (1909)”. *Figurationen der literarischen Moderne: Helmuth Kiesel zum 60. Geburtstag*. Editado por Carsten Dutt y Roman Luckscheiter. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, págs. 85-105.
- Gherlone, Laura. “Explosion”. *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Editado por Marek Tamm y Peeter Torop. Londres, Bloomsbury, 2022, págs. 282-295.
- . “Vygotzky, Bakhtin, Lotman: Towards a Theory of Communication in the Horizon of the Other”. *Semiotica*, núm. 213, 2016, págs. 75-90.
- Glanc, Tomáš. “(Интеллектуальные) революции Романа Якобсона, 1910–1930-е годы” [“(Intellektualnyie) revoliutsii Romana Jakobsona, 1910-1930-ie gody”]; “Las revoluciones (intelectuales) de Roman Jakobson, de 1910 hasta los treinta”. *Russkaia intellektualnaia revoliutsiia 1910–1930-j godov: Materialy mezhdunarodnoi konferentsii (Moskva, RANjIGS, 30-31 oktiabria 2014 g.)*. Editado por S. N. Zenkin y E. P. Shumilova. Moscú, Novoie Literaturnoie Obozreniie, 2016, págs. 102-114.
- Glanc, Tomáš, e Igor Pilshchikov. “Русские формалисты как научное сообщество” [“Russkiie formalisty kak nauchnoie soobschestvo”]; “Los formalistas rusos como comunidad científica”. *Epoja “ostraneniia”: Russki formalizm i sovremennoie gumanitarnoe znaniie*. Editado por Jan Levchenko e Igor Pilshchikov. Moscú, Novoie Literaturnoie Obozreniie, 2017, págs. 85-100.
- Greenberg, Udi. “Orthodox violence: ‘Critique of Violence’ and Walter Benjamin’s Jewish political theology”. *History of European Ideas*, vol. 34, núm. 3, 2008, págs. 324-333.

- Griffin, Jonathan. “Communal resonance of meaning as seen through Lotman, Jakobson, and Peirce”. *(Re)considering Roman Jakobson*. Editado por Elin Sütiste et al. Tartu, University of Tartu Press, 2021, págs. 109-131.
- Grübel, Rainer. “Bakhtin’s Philosophy of Literature and its Relation to Literary Theory, Literature and Culture”. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Editado por Michał Mrugalski, Schamma Schahadat e Irina Wutsdorff, en colaboración con Danuta Ulicka. Berlín, De Gruyter, 2023, págs. 561-592.
- Gvoždiak, Vít. “Jakobson and Peirce: Deep Misunderstanding, or Creative Innovation?”. *How to Make Our Signs Clear: C. S. Peirce and Semiotics*. Editado por Martin Švantner y Vít Gvoždiak. Leiden / Boston, Brill-Rodopi, 2017, págs. 106-118.
- Hansen-Löve Aage A. “Доминанта” [“Dominanta”; “La dominante”]. *Russian Literature*, vol. 19, núm. 1, 1986, págs. 15-25.
- Havránek, Bohuslav, Roman Jakobson y Jan Mukařovský. “Přednášky v Praž. ling. kroužku v listopadu a v prosinci 1934” [“Conferencias en el Círculo Lingüístico de Praga en noviembre y diciembre de 1934”]. *Slovo a slovesnost*, vol. 1, núm. 3, 1935, págs. 189-192.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Wissenschaft der Logik*, vol. II. Nuremberg, Johann Leonhard Schrag, 1816.
- Holte, Stine. “Legal, Mythic, and Divine Violence: Post-secular Entanglements in Walter Benjamin’s ‘Toward the Critique of Violence’”. *Literature and Theology*, vol. 36, núm. 3, 2022, págs. 316-341.
- Jakobson, Roman. “Linguistics and Communication Theory”. *Structure of Language and its Mathematical Aspects*. Providence (Rhode Island), American Mathematical Society, 1961, págs. 245-252.
- . “Очередные задачи науки об искусстве” [“Ocherednyie zadachi nauki ob iskusstve”; “Las tareas inmediatas de la ciencia del arte”]. *Zhizn Iskusstva*, núm. 231, 1919, págs. 1.
- . О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским [O cheshskom stije preimuschestvenno v sopostavlenii s russkim; *Sobre el verso checo, principalmente en comparación al ruso*]. Berlín, R.S.F.S.R. Gosudarstvennoie Izdatelstvo, 1923.
- . “Quest for the Essence of Language”. *Diogenes*, vol. 13, núm. 51, 1965, págs. 21-37.

- . *Remarques sur l'évolution phonologique du russe comparée à celle des autres langues slaves*. Traducido por Louis Brun. Praga, Jednota Československých Matematiků a Fysiků, 1929.
- . *Selected Writings, vol. 1: Phonological Studies*. La Haya, Mouton & Co, 1962.
- . "Some Questions of Meaning". Roman Jakobson, *On Language*. Editado por Linda R. Waugh y Monique Monville-Burston. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 1990, págs. 315-323.
- . "The Dominant". Traducido por Herbert Eagle. *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*. Editado por Ladislav Matějka y Krystyna Pomorska. Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1971, págs. 82-87.
- . "Vliv revoluce na ruský jazyk (Poznámky ke knize André Mazona, *Lexique de la guerre et de la révolution en Russie*)" [La influencia de la revolución en la lengua rusa (Observaciones sobre el libro de André Mazon, *Glosario de la guerra y la revolución rusas*)]. *Nové Atheneum*, vol. 2, 1920/1921, págs. 110-114, 200-212, 250-255, 310-318. [Una separata, con correcciones y adiciones: Jakobson, Roman. *Vliv revoluce na ruský jazyk*. Praga, 1921, 32 págs.]
- Kim Soo Hwan. Основные аспекты творческой эволюции Ю. М. Лотмана: "иконичность", "пространственность", "мифологичность", "личностность" [Osnovnyie aspekty tvorcheskoi evoliutsii Yu. M. Lotmana: "ikonichnost", "prostranstvennost", "mifologichnost", "lichnostnost"]; *Los principales aspectos de la evolución creativa de Yu. M. Lotman: "iconicidad", "espacialidad", "mitopoética", "personalidad"*. Moscú, Novoie Literaturnoie Obozreniie, 2003.
- Kogan, Lev Naumovich, y Efim Pavlovich Kandel. "(Рецензия) К. Маркс и Ф. Энгельс. 'Манифест Коммунистической партии'. Институт Маркса – Энгельса – Ленина при ЦК ВКП(б). Госполитиздат. М. 1939" [(Retsenzia) K. Marks i F. Engels. "Manifest Kommunisticheskoi partii". Institut Marksa – Engelsa – Lenina dlia tsK vkr(b). Gospolizdat. M. 1939 god; "(Reseña) K. Marx y F. Engels. Manifiesto del Partido Comunista. Instituto Marx-Engels-Lenin para el Comité Central del Partido Comunista de Toda la Unión (Bolcheviques). Gospolizdat. M. 1939"]]. *Pod Znamenem Marksizma*, núm. 3/4, 1940, págs. 202-212.
- Kroó, Katalin. "On some aspects of the binary in the context of the ternary and the plural in Juri Lotman's semiotics of literature". *Neohelicon*, vol. 49, núm. 2, 2022, págs. 593-606.

- Laas, Oliver. "Dialogue in Peirce, Lotman, and Bakhtin: A comparative study". *Sign Systems Studies*, vol. 44, núm. 4, 2016, págs. 469-493.
- Lenin, N. [=Ulianov, Vladimir]. "К вопросу о диалектике" ["К вопросу о диалектике"; "Sobre el tema de la dialéctica"]. *Bolshevik*, núm. 5/6 (21/22), 1925, págs. 101-105.
- Ljunberg, Christina. "Meeting the Cultural Other: Semiotic Approaches to Intercultural Communication". *Studies in Communication Sciences*, vol. 3, núm. 2, 2003, págs. 59-77.
- Lotman, Mihhail. "К проблеме 'Лотман и марксизм'" ["К probleme 'Lotman i marksizm'"; "Acerca del problema 'Lotman y el marxismo'"]. *Acta Slavica Estonica*, vol. XIV, 2022, págs. 136-159.
- Lotman, Yuri M. Анализ поэтического текста: Структура стиха [Analiz poeticheskogo teksta: Struktura stija; *Análisis del texto poético: la estructura del verso*]. Leningrado, Prosveshchenie, 1972.
- . "Bachtin — sein Erbe und aktuelle Probleme der Semiotik". *Roman und Gesellschaft: Internationales Michail-Bachtin-Colloquium*. Editado por Hans-Günther Hilbert. Jena, Friedrich-Schiller-Universität, 1984, págs. 32-40.
- . *Cultura y explosión: Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Traducido por Delfina Muschietti. Gedisa, Barcelona, 1999.
- . *Estructura del texto artístico*. Traducido por Victoriano Imbert. Madrid, Fundamentos, 1982.
- . "Ян Мукаржовский — теоретик искусства" ["Jan Mukařovský — teoretik iskusstva"; "Jan Mukařovský, teórico del arte"]. Yu. M. Lotman, *O strukturalizme: Raboty 1965-1970 godov*. Compilado por Igor Pilshchikov. Editado por Igor Pilshchikov, Mikhail Trunin y Nikolay Poselyagin. Tallin, TLU Press, 2018, págs. 356-390.
- . Культура и взрыв [Kultura i vzryv; *Cultura y explosión*]. Moscú, Gnozis, 1992.
- . "Культура как субъект и сама-себе объект" ["Kultura kak subiekt i sama-sebe obiekt"; "La cultura como sujeto y objeto en sí misma"]. *Wiener Slawistischer Almanach*, vol. 23, 1989, págs. 187-197.
- . Лекции по структуральной поэтике. Вып. 1: (Введение, теория стиха) [Leksii po strukturalnoi poetike. Vyp. 1: (Vvedenie, teoria stija); *Conferencias sobre poética estructural, vol. I (introducción, teoría del verso)*]. Tartu, Tartuski Universitet, 1964.

- . “Литературоведение должно быть наукой” [“Literaturovedenie dolzhno byt naukoj”; “Los estudios literarios deberían ser una ciencia”]. *Voprosy Literatury*, núm. 1, 1967, págs. 90-100.
- . “Los estudios literarios deben ser una ciencia”. *Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, vol. 3, 2004, págs. 1-9.
- . “Meie ees on vaid üks valik: kas elada ohtlikus maailmas või elada vanglas” [“Sólo tenemos una opción: vivir en un mundo peligroso o vivir en la cárcel”]. Entrevista por Toomas H. Liiv. *Pühapäevaleht* (Tallin), núm. 197 (29), 1992, págs. 2-3.
- . Структура художественного текста [Struktura judozhestvennogo teksta; *Estructura del texto artístico*]. Moscú, Iskusstvo, 1970.
- . *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Traducido por Ann Shukman. Londres / Nueva York, I. B. Tauris & Co, 1990.
- . Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история [Vnutri mysliazhchij mirov: Chelovek — tekst — semiosfera — istoria; *En los mundos de la mente: el hombre, el texto, la semiósfera, la historia*]. Moscú, Iazyki Russkoi Kultury, 1996.
- . Воспитание души [Vospitanie dushi; *La educación del espíritu*]. Editado por L. N. Kiseleva. San Petersburgo, Iskusstvo-SPB, 2003.
- Makarychev, Andrey, y Alexandra Yatsyk. *Lotman’s Cultural Semiotics and the Political*. Londres / Nueva York, Rowman & Littlefield International, 2017.
- Mandelker, Amy. “Lotman’s Other: Estrangement and Ethics in *Culture and Explosion*”. *Lotman and Cultural Studies: Encounters and Extensions*. Editado por Andreas Schönle. Madison (Wisconsin), The University of Wisconsin Press, 2006, págs. 59-83.
- Marx, Karl. *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la misère de M. Proudhon*. París, A. Frank; Bruselas, C. G. Vogler; 1874.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. *Manifest der Kommunistischen Partei*. Londres, impreso en la Oficina para la Educación de los Trabajadores por J. E. Burghard, 1848.
- . Манифест Коммунистической Партии [Manifest Kommunisticheskoi Partii; *Manifiesto del Partido Comunista*]. Traducido por G. Plejanov. Ginebra, Sotsial-demokrat, 1900.
- . Манифест Коммунистической Партии [Manifest Kommunisticheskoi Partii; *Manifiesto del Partido Comunista*]. Traducido por V. A. Posse. Con prefacios de K. Marx y F. Engels. Ginebra, G. A. Kuklin, 1903.

- . Манифест Коммунистической Партии [Manifest Kommunistischeskoj Partii; *Manifiesto del Partido Comunista*]. Con el prefacio de K. Kautski. Traducido por P. Orlovski [= V. V. Vorovski]. Petrogrado, Zhizn i Znanie, 1918.
- . Манифест Коммунистической партии [Manifest Kommunistischeskoj Partii; *Manifiesto del Partido Comunista*]. Traducción editada por M. B. Mitin. Moscú, OGIZ-Editorial Estatal de Literatura Política, 1939.
- . Манифест Коммунистической партии [Manifest Kommunistischeskoj Partii; *Manifiesto del Partido Comunista*]. Traducción editada por M. B. Mitin. Moscú, OGIZ -Editorial Estatal de Literatura Política, 1948.
- . “Manifiesto del Partido Comunista”. *Obras escogidas*. Tomo I. Moscú, Progreso, 1980, págs. 53-74.
- Matějka, Ladislav. “The Sociological Concerns of the Prague School”. *The Prague School and Its Legacy in Linguistics, Literature, Semiotics, Folklore, and the Arts: Containing the Contributions to a Colloquium on The Prague School and Its Legacy held at the Ben-Gurion University of the Negev Be’er Sheva, Israel, May 1984*. Editado por Yishai Tobin. Ámsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 1988, págs. 219-226.
- Medvedev, Pavel Nikolaevich. “Очередные задачи историко-литературной науки” [“Ocherednyie zadachi istoriko-literaturnoi nauki”; “Las tareas inmediatas de la ciencia histórico-literaria”]. *Literatura i Marksizm*, núm. 3, 1928, págs. 65-87.
- Merrill, Jessica. *The Origins of Russian Literary Theory: Folklore, Philology, Form*. Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2022.
- Monticelli, Daniele. “Borders and translation: Revisiting Juri Lotman’s semiosphere”. *Semiotica*, vol. 230, 2019, págs. 389-406.
- . “From modelling to untranslatability: translation and the semiotic relation in Y. Lotman’s work (1965–1992)”. *Acta Slavica Estonica*, vol. IX, 2017, págs. 15-35.
- . “Lotman and Deconstructionism”. *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Editado por Marek Tamm y Peeter Torop. Londres, Bloomsbury, 2022, págs. 321-333.
- . “Self-description, Dialogue and Periphery in Lotman’s Later Thought”. *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Editado por Susi K. Frank, Cornelia Ruhe y Alexander Schmitz. Bielefeld, Transcript, 2012, págs. 57-77.
- Morson, Gary Saul. *Prosaics and Other Provocations: Empathy, Open Time, and the Novel*. Boston, Academic Studies Press, 2013.

Morson, Gary Saul, y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*.

Stanford, Stanford University Press, 1990.

Pilshchikov, Igor. “El esquema comunicativo de Roman Jakobson entre lenguas y continentes: historia cruzada del modelo teórico”. Traducido por Anastasia Belousova y Sebastián Páramo. *Revista de Estudios Sociales*, vol. 77, 2021, págs. 2-20.

———. “Примечания [к статье Ю. М. Лотмана]: Некоторые итоги и проблемы применения точных методов в советском литературоведении” [“Primechania k statie Yu. M. Lotmana: Nekotoryie itogi i problemy primeneniya tochnyj metodov v sovetskom literaturovedenii”]; “Apuntes sobre el artículo de Yu. M. Lotman: Algunos resultados y problemas al aplicar métodos exactos en la crítica literaria soviética”]. Yu. M. Lotman, *O strukturalizme: Raboty 1965-1970 godov*. Compilado por Igor Pilshchikov. Editado por Igor Pilshchikov, Mikhail Trunin y Nikolay Poselyagin. Tallin, TLU Press, 2018, págs. 118-142.

———. “The Four Faces of Russian Formalism”. *Central and Eastern European Literary Theory and the West*. Editado por Michał Mrugalski, Schamma Schahadat e Irina Wutsdorff, con la colaboración de Danuta Ulicka. Berlín, De Gruyter, 2023, págs. 212-257.

Pilshchikov, Igor, y Elin Sütiste. “Lotman and Jakobson”. *The Companion to Juri Lotman: A Semiotic Theory of Culture*. Editado por Marek Tamm y Peeter Torop. Londres, Bloomsbury, 2022, págs. 62-77.

Pilshchikov, Igor, y Mijaíl Trunin. “К спорам о ритмической природе ‘Слова о полку Игореве’ (Неопубликованный отзыв Ю. М. Лотмана о статье Л. И. Тимофеева и его место в научном контексте 1960-х — 1970-х годов)” [“K sporam o ritmicheskoi prirode ‘Slova o polku Igoreve’ (Neopublikovanniy otzyv Yu. M. Lotmana o statie L. I. Timofeieva i iego mesto v nauchnom kontekste 1960-j — 1970-j godov)”]; “Sobre el debate alrededor del carácter rítmico de *El cantar de las huestes de Igor* (Reseña inédita de Yu. M. Lotman sobre el artículo de L. I. Timofeiev y su lugar en el contexto científico de los sesenta y los setenta)”. *Russkaia Literatura*, vol. 1, 2015, págs. 30-57.

———. “Sobre a preparação e a proibição da edição russa da obra de Jan Mukařovský, organizada por Iuri Lótman e Oliég Maliévitch”. Traducido por Priscila Nascimento Marques. *RUS: Revista de Literatura e Cultura Russa*, vol. 19, 2021, págs. 114-152.

- . “The Tartu-Moscow School of Semiotics: A Transnational Perspective”. *Sign Systems Studies*, vol. 44, núm. 3, 2016, págs. 368-401.
- Poselyagin, Nikolai, y Elena Strukova. “Лотман в перестроечной прессе (1986–1992)” [“Lotman v perestroiechnoi presse (1986–1992)”]; “Lotman en la prensa de la perestroika (1986-1992)”. *Sluchaynost i nepredskazuiemost v istorii kultury: Materialy Vtoryj Lotmanovskij dnei v Tallinnskom universitete (4–6 iiunia 2010 g.)*. Editado por Igor Pilshchikov. Tallin, TLU Press, 2013, págs. 533-551.
- Preis, Ilia Isaakovich. “Юбилейное издание ‘Манифеста Коммунистической партии’” [“Iubilieinoie izdanie ‘Manifesta Kommunisticheskoi partii’”]; “Edición del aniversario del *Manifiesto del Partido Comunista*”. *Bolshevik*, núm. 4, 1948, págs. 57-67.
- Preis, Ilia Isaakovich. “‘Манифест Коммунистической партии’ в русских переводах” [“‘Manifest Kommunisticheskoi partii’ v russkij perevodaj”]; “Las traducciones rusas del *Manifiesto del Partido Comunista*”. *Vestnik Akademii nauk sssr*, vol. 18, núm. 2, 1948, págs. 41-67.
- Reid, Allan. *Literature as Communication and Cognition in Bakhtin and Lotman*. Nueva York / Londres, Garland, 1990.
- Ricœur, Paul. *La métaphore vive*. Paris, Seuil, 1975.
- Ruiz Gutiérrez, Adriana María. “Walter Benjamin: Una crítica a la violencia del derecho”. *Estudios de Derecho*, vol. 69, núm. 153, 2012.
- Salupere, Silvi. “О понятии ‘перевод’ в трудах Юрия Лотмана” [“O poniatii ‘perevod’ v trudaj Iurii Lotmana”]; “Sobre el concepto de ‘traducción’ en la obra de Yuri Lotman”. *Sign Systems Studies*, vol. 36, núm. 2, 2008, págs. 417-436.
- Shukman, Ann. “Semiotics of culture and the influence of M. M. Bakhtin”. *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory*. Editado por Karl Eimermacher, Peter Grzybek y Georg Witte. Bochum, Universitätsverlag Dr. N. Brockmeyer, 1986, págs. 193-207.
- Steiner, Peter. *Russian Formalism: A Metapoetics*. Ithaca (Nueva York) / Londres, Cornell University Press, 1984.
- Swirski, Peter. *Of Literature and Knowledge: Explorations in Narrative Thought Experiments, Evolution and Game Theory*. Londres / Nueva York, Routledge, 2013.
- Tolstoi, León N. Рабство нашего времени [Rabstvo nashego vremeni; *La esclavitud de nuestros tiempos*]. Berlín, Heinrich Caspari, 1900.

- Toman, Jindřich (Ed.). *Letters and Other Materials from the Moscow and Prague Linguistic Circles, 1912-1945*. Ann Arbor, Michigan Slavic Publications, 1994.
- Trotsky, Lev. “Толстой” [“Tolstoi”]. L. Trotsky, *Sochineniia*, vol. 20: *Kultura starogo mira*. Moscú y Leningrado, Gosudarstvennoe Izdatelstvo, 1926, págs. 260-264.
- Trubetzkoi, Nikolai Sergeevich, y Roman Jakobson. *N. S. Trubetzkoy's Letters and Notes*. Preparado para la publicación por Roman Jakobson, con la ayuda de H. Baran, O. Ronen y Martha Taylor. La Haya y París, Mouton, 1975.
- Туня́нов, Yuri. Архаисты и новаторы [Arjaisty i novatory; *Arcaístas e innovadores*]. Leningrado, Priboy, 1929.
- . Проблема стихотворного языка [Problema stijotvornogo yazyka; *El problema del lenguaje poético*]. Leningrado, Academia, 1924.
- . “Sobre la evolución literaria”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Editado por Tzvetan Todorov. México: FCE, 1978, págs. 89-102.
- Uspenski, Boris Andreevich. “Проблемы лингвистической типологии в аспекте различения ‘говорящего’ (адресанта) и ‘слушающего’ (адресата)” [“Problemy lingvisticheskoj tipologii v aspekte razlichenia ‘govoriashchego’ (adresanta) i ‘slushaiushchego’ (adresata)”]; “Problemas de tipología lingüística en la cuestión de distinguir entre el ‘hablante’ (emisor) y el ‘oyente’ (receptor)”. *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*, vol. 3. La Haya / París, Mouton, 1967, págs. 2087-2108.
- Whittington, Valerie. “Walter Benjamin’s *Zur Kritik der Gewalt* (‘On the Critique of Violence’): reception, relevance, and a mis-diagnosis?”. *Studies in Social and Political Thought*, vol. 28, 2018, págs. 44-62.
- Zenkin, Serguéi. “Семиотика и диалектика (Опыт Юрия Лотмана)” [“Semiótika i dialektika (Opyt Yuria Lotmana)”]; “Semiótica y dialéctica (Experiencia de Yuri Lotman)”. *Acta Slavica Estonica*, vol. xvii, 2023, págs. 15-28.

Sobre el autor

Igor Pilshchikov es Ph. D. en Literatura Rusa y Europea de la Universidad Estatal M.V. Lomonósov de Moscú y Dr. hab. en Lingüística General y Teoría Literaria del Instituto de Lingüística de la Academia de Ciencias de Rusia. Se desempeña como profesor titular, director del Departamento de Lenguas y Culturas Eslavas, de Europa del Este y de Euroasia en la Universidad de California, Los Ángeles (Estados Unidos) y como profesor-investigador en la Escuela de Humanidades de la Universidad de Tallin (Estonia). Algunas de sus últimas publicaciones en América Latina son: “A vida como texto: Lótman numa casca de noz” (*RUS*, São Paulo, 2023); “Eslavística digital / Poética digital (un manifiesto)” (*Literatura: teoría, historia, crítica*, 2023); “Formalismo cuantitativo ‘viejo’ y ‘nuevo’ (El Círculo Lingüístico de Moscú y el Laboratorio Literario de Stanford)” (*Literatura: teoría, historia, crítica*, 2022); “El esquema comunicativo de Roman Jakobson entre lenguas y continentes: historia cruzada del modelo teórico” (*Revista de Estudios Sociales*, 2021).

Sobre el artículo

Este artículo fue traducido del inglés por Santiago E. Méndez y Anastasia Belousova (Universidad Nacional de Colombia). Hace parte del proyecto de investigación PRG319, apoyado por el Consejo Estonio de Investigación (ETAG). El autor les agradece a Anastasia Belousova, Merit Maran, Daniele Monticelli, Peter Steiner y a los participantes del taller La Semiótica del Conflicto (Tallin, 29 de septiembre de 2023) por la discusión y los provechosos comentarios. El texto inglés de la conferencia fue publicado con el título “From Violence to Dialogue: Inner Conflict as a Source of Artistic, Cultural and Social Dynamics in Juri Lotman’s Semiotics and the Theories of his Predecessors” en *Semiotics of Conflict: A Lotmanian Perspective*, Tallin, TLU Press, 2024, págs. 39-75. Para la presente publicación, el texto ha sido revisado y ampliado significativamente. Durante el proceso de edición de este artículo nos llegó la lamentable noticia del fallecimiento del amigo y colega Peter Steiner. Que en paz descanse.

Hiperrealismo y barbarie en el *noir* distópico de J. G. Ballard

Juan Agustín Mancebo Roca

Universidad de Castilla, La Mancha, España

Juan.Mancebo@uclm.es

Este artículo examina la producción literaria policiaca de James Graham Ballard (1930-2009) tras *El imperio del Sol*, que buscaba captar a los lectores que lo habían conocido por ella y por la adaptación cinematográfica de Spielberg. Para ello se analizan cada uno de los cinco *noirs* del escritor británico en los que hibrida el género negro y la ficción interior. Pese a que la crítica las considera obras menores, los *noirs* de Ballard están emparentados con el resto de sus relatos y libros a través de sus temáticas, configuraciones y personajes. El artículo considera y pone en valor esas novelas que funcionan como admoniciones apocalípticas sobre las paradojas intrínsecas de los nuevos espacios del capitalismo de vigilancia, los ecosistemas de privilegio y el hiperdesarrollo tecnológico, en los que la aniquilación de la imaginación implosiona mediante una violencia descontrolada.

Palabras clave: J. G. Ballard; novela policiaca; distopía; capitalismo; fin de la imaginación; violencia.

Cómo citar este artículo (MLA): Mancebo, Juan. “Hiperrealismo y barbarie en el *noir* distópico de J. G. Ballard”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27.1 núm. 1, 2025, págs. 113-143.

Artículo original. Recibido: 31/05/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Hyperrealism and barbarism in J. G. Ballard's dystopian *noir*

This article examines the literary crime production of James Graham Ballard (1930-2009) after *The Empire of the Sun*, which sought to capture the readers who had known him through it and Spielberg's film adaptation. To this end, each of the British writer's five *noirs* in which he hybridizes the *noir* genre and interior fiction are analyzed. Although critics consider them minor works, Ballard's *noirs* are related to the rest of his stories and books through their themes, settings, and characters. This article considers and highlights these novels that function as apocalyptic admonitions about the intrinsic paradoxes of the new spaces of surveillance capitalism, ecosystems of privilege, and technological hyper-development, in which the annihilation of the imagination implodes through uncontrolled violence.

Keywords: J. G. Ballard; crime novel; dystopia; capitalism; end of imagination; violence.

Hiper-realismo e barbárie no *noir* distópico de J. G. Ballard

Este artigo analisa a produção literária policial de James Graham Ballard (1930-2009) após *O Império do Sol*, que procurou cativar os leitores que o conheceram através dele e da adaptação cinematográfica de Spielberg. Para tal, são analisados cada um dos cinco *noirs* do escritor britânico, nos quais ele hibridiza o gênero *noir* e a ficção de interiores. Embora a crítica os considere obras menores, os *noirs* de Ballard estão relacionados com o resto das suas histórias e livros através dos seus temas, cenários e personagens. O artigo considera e destaca estes romances que funcionam como admoestações apocalípticas sobre os paradoxos intrínsecos dos novos espaços do capitalismo de vigilância, dos ecossistemas de privilégio e do hiperdesenvolvimento tecnológico, em que a aniquilação da imaginação implode através da violência descontrolada.

Palavras-chave: J. G. Ballard; romance policial; distopia; capitalismo; fim da imaginação; violência.

Introducción

Avanzamos hacia una época de rejas de seguridad y espacios amurallados. En cuanto a la vida, la dejan en manos de nuestras cámaras de seguridad. Echan la llave a las puertas y apagan el sistema nervioso.

Ballard, *Noches de cocaína*

James Graham Ballard fue uno de los narradores más populares de la llamada *new wave* de la ciencia ficción británica.¹ El escritor consideraba la literatura especulativa como el género literario más representativo del siglo XX² y dejó obras de referencia como *The Drowned World* (*El mundo sumergido*, 1963), *Crash* (1973) o *High-Rise* (*Rascacielos*, 1975), que constituyeron una ciencia ficción caracterizada por la “mirada interior”,³ cuyos escenarios estaban compuestos por paisajes extraídos del presente y por personajes del universo mediático.⁴ La adaptación de algunos de sus libros al cine por directores canónicos como Steven Spielberg, David Cronenberg o, más

-
- 1 “Desde que Michael Moorcock ocupó el puesto de editor de la revista británica *New Words* en 1964, esta se convirtió en el foco naciente de la *new wave*, que convulsionó el género al exigir un mayor grado de experimentación y calidad literarios, así como una mayor atención a los elementos de la narrativa huyendo del esquematismo habitual en la mayoría de las narraciones de la ciencia ficción clásica. El nuevo movimiento, nunca bien definido, incorporaba además un espíritu más pesimista en su visión de futuro, lo que coincidía con la ciencia ficción que [Frederick] Pohl estaba promocionando en los Estados Unidos [...] Ballard publicó casi sesenta textos en la edición británica de *New Words* entre diciembre de 1956 y el verano de 1978” (García Guirado y Navarra 113-114).
 - 2 “Creo firmemente que la ciencia ficción es la verdadera literatura del siglo veinte, y probablemente la última forma literaria existente antes de la muerte de la palabra escrita y el dominio de la imagen visual” (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 23).
 - 3 “Los criterios que establece para sí misma son más elevados que los de cualquier otro género literario especializado, y creo que, de ahora en adelante, el mayor esfuerzo recaerá no tanto en el escritor o el editor, sino en los lectores. Es suya la responsabilidad de aceptar un estilo narrativo más indirecto, temas menos obvios, símbolos y vocabularios privados. La primera historia verdadera de ciencia ficción, y que yo me propongo escribir si nadie más lo hace, es sobre un hombre con amnesia que está acostado en la playa y mira una rueda oxidada de bicicleta, mientras trata de descubrir la esencia absoluta de la relación que hay entre ambos. Si esto suena insólito y abstracto, tanto mejor, puesto que a la ciencia ficción le hace falta una buena dosis de experimentación” (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 230-231).
 - 4 “Ensambló distintos materiales y establezco un paralelo entre ellos. Trato la realidad como si fuera ficción, trato la existencia entera como si fuese una gran ficción. Actualmente, vivimos inmersos en una novela gigantesca” (Capanna, *J. G. Ballard* 108).

recientemente, por Ben Wheatley, así como la anticipación de sus profecías a través de una literatura descarnada que mostraba las paradojas de la hipermodernidad, lo convierten en uno de los intérpretes más lúcidos de la cultura contemporánea.

Lejos de encasillarse en la ciencia ficción, en la cual siempre se le consideró un intruso, Ballard incursionó en otros géneros como el policiaco y las memorias. En el caso de las memorias destacan las ficciones autobiográficas —denominadas por Umberto Rossi como “la trilogía de la vida”—: *Empire of the Sun* (*El imperio del sol*, 1984), *Kindness of Women* (*La bondad de las mujeres*, 1991) y *Miracles of Life* (*Milagros de vida*, 2008) (66-77). Con la publicación y el incontestable éxito de *El imperio del sol*, además de la adaptación cinematográfica de Spielberg, se produjo la paradoja de que Ballard se convirtió en un escritor reconocido por una obra que no representaba lo que había sido su literatura, además de deprimir a sus devotos por la literalidad del tema (Hitchens 112). Este hecho provocó efectos colaterales que se registraron en las citadas obras semiautobiográficas en las que aparecen gran parte de las imágenes y obsesiones que recorren su literatura y, posteriormente, la exploración del género negro con cinco libros que definen su producción última: la novela corta *Running Wild* (*Furia feroz*, 1991) y las novelas *Cocaine Nights* (*Noches de cocaína*, 1996), *Super-Cannes* (2000), *Millenium People* (*Milenio Negro*, 2004) y *Kingdom Come* (*Bienvenidos a Metro-Centre*, 2006). Lejos de constituir un punto y aparte, dichas obras concretan transustanciados los temas que habían estado presentes en sus anteriores fases.

Parte de la crítica ha considerado estas novelas como obras menores que no están condicionadas por las grandes tramas de la escritura *ballardiana*.⁵ De hecho, hay quienes han subrayado que parecen escritas por un sucedáneo del escritor (Wilson 151), por un hiperrealista —en el sentido teorizado por Jean Baudrillard (1929-2007)—, que sustituía lo real por los signos de lo real y que, a partir de su desplazamiento a la novela policial, habría perdido intensidad o se habría reacondicionado en busca de un nuevo público. Estas novelas, que taquigrafiaron parte de los grandes acontecimientos mediáticos de finales del siglo xx e inicios del XXI, exploran ese nuevo mapa mental

5 Harper Collins define *ballardiano* como: “Resembling or suggestive of conditions described in the works of J. G. Ballard, esp dystopian modernity, bleak artificial landscapes, and the psychological effects of technological, social, or environmental developments”.

de la contemporaneidad que carecía de los elementos subversivos de los sesenta y setenta. En opinión de Mark Fisher (1968-2017), Ballard pierde intensidad ya que

intentó entender este mundo de centros comerciales, de psicosis de Ikea y carismáticos vendedores televisivos, pero nunca produjo el mismo efecto que alcanzó en sus encuentros con los centros comerciales tele cinéticos de los sesenta, presididos por Elisabeth Taylor y Ronald Reagan. (*K-Punk* 101)

Si bien es cierto que estos libros no se pueden catalogar como obras canónicas, establecen un proyecto coherente alrededor de la ficción policiaca, en el que aparecen metamorfoseadas algunas de las obsesiones que habían estructurado su carrera hibridando el *noir* —a través de tramas pseudo policiales— y la ciencia ficción interior.⁶ Por otra parte, a diferencia del resto de su producción desligada de cualquiera veleidad moralista, Ballard toma partido⁷ por la descripción de un apocalíptico futuro en el que la muerte de la imaginación y la aniquilación de sus estímulos deja al sujeto a merced del tedio absoluto en espacios que se convierten en los receptáculos de la humanidad presente: centros de recreo vacacional o asépticos conglomerados empresariales clonados a lo largo de toda la geografía mundial. Del mismo modo, esa amputación del espíritu coincide con las profecías de Zygmunt Bauman (1925-2017) —resumidas en su máxima de que todos nuestros deseos terminan en centros comerciales—, que ejemplifican las prefiguraciones laicas de las nuevas deidades del capitalismo tardío.

Objetivos, metodología y estado de la cuestión

Este artículo estudia los *noir* de Ballard, sus particularidades, filosofía y los nexos e influencias con el grueso de su obra, especialmente con las primeras fases de la ciencia ficción y, en menor medida, con su obra semi autobiográfica. Para ello analizamos *Furia feroz* y sus últimas cuatro

6 Teorizada por el propio Ballard en “Which Way to Inner Space” (“¿Por dónde se va al espacio interior?”), publicado en *New Worlds* en 1962 (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 227-231).

7 “No estoy ofreciendo una respuesta a todos los problemas de la sociedad. Eso se lo dejo a otros. Hago advertencias” (Baxter 118).

novelas, las cuales tienen un carácter vagamente policial condicionado por ser los proyectos más sólidos sobre el futuro distópico —o de la utopía rodeada de negro, parafraseando a Theodor Adorno—, que bajo el paradigma de lo policiaco construyen una serie de espacios reconocibles en la iconografía *ballardiana* tales como: los ecosistemas de privilegio, las comunidades televigiladas, el hastío infinito y la violencia específica de las colectividades que estalla programáticamente, revelándose como una condición intrínseca de la naturaleza humana.

Para la elaboración de este artículo, hemos analizado los cinco libros mencionados, así como otros volúmenes y compilaciones de relatos pertenecientes a todas sus fases creativas. Ballard cartografió específicamente sus intereses a través de los libros, las pinturas y los filmes de los otros —en un sentido similar a como lo hizo Italo Calvino—, por lo que su recopilación de ensayos, *Guía del usuario para el nuevo milenio*, es esencial para interpretar parte de las preocupaciones que se transcriben en sus *noirs*. Sobre el tema que nos ocupa, no hay una bibliografía específica, aunque sí hay algunas aportaciones en obras generales como los capítulos: “El triunfo del presente” de Pablo Capanna (2020); “The Psychopath as Saint: *Cocaine Nights, Super-Cannes and the Politics of Transgression after the End of History*” de Florian Cord (2017); “The road to culture” de D. Harlan Wilson (2017); “Violenza e psicopatología: la santificazione della follia” de Mariacristina Grande (2014); y “*Asèpsia i neobarbàrie*” de Jordi Costa (2008), que han establecido el núcleo del trabajo.

En cuanto a los materiales de complemento, se han cotejado las decenas de entrevistas que Ballard concedió, las cuales aumentaron exponencialmente desde 1984 hasta el final de su vida y cuyo grueso coincide con la fase de los *noirs*. Estas conversaciones, transcritas y publicadas digitalmente por sus estudiosos, suponen un cuaderno de bitácora sobre sus intereses y son fundamentales para establecer las problemáticas que le perturbaban. Del mismo modo, se ha utilizado el libro de conversaciones *Para una autopsia de la vida cotidiana*, editado por Pablo Capanna en 2020.

Las ediciones recientes de libros de Fisher (2019 y 2022) y García Guirado y Navarra (2023) ponen de nuevo el foco en la mirada de un escritor esencial que transgredió los límites de la ciencia ficción para establecer un sismógrafo de la sociedad contemporánea. Dichos estudios suponen nuevos elementos sobre los cuales articular los análisis y estudios de la literatura ballardiana.

Finalmente, este trabajo se ha completado con los estudios de Škobo y Đukić (2023); José Luis Cabrera y Carlos Pranger (2021); Natalie Ferris (2019); Giorgios Crouch (2019); Jeanette Baxter (2017); Graham Matthews (2013); Christopher Hitchens (2010); Umberto Rossi (2009); Ian Sinclair (1999) y Gary Westfahl (1993), entre otros.

El *noir* como profecía de la psicología futura

Parte de la crítica ha interpretado el éxito de *El imperio del sol* como la cesura que divide la producción literaria de J. G. Ballard, ya que se alejó de la literatura especulativa de la ciencia ficción y del realismo mágico⁸ que había determinado su narrativa desde finales de los setenta, para establecer un periodo más luminoso que caracterizó su producción final de manera radicalmente distinta al resto de su carrera. Bajo la idea de que “Spielberg mató a Ballard” (García Guirado y Navarra 123) se inicia el periodo determinado por los géneros policial y de ficción autobiográfica.

De este modo, su incursión en el *noir* nace como consecuencia del escenario de reconocimiento literario y mediático de mediados de la década de 1980, en donde buscó acercarse a un tipo de público más allá de los cenáculos clásicos de la ciencia ficción o de la *hard science fiction* (*hard sf*) —cómo lo definiría Martin Amis—⁹. Pese a su intención de consolidarse como un superventas, el público de Ballard no varió demasiado de aquellos que lo habían acompañado en sus inicios, por lo que sus novelas policiacas fueron “intentos frustrados de *superventas* de un escritor que de alguna forma errática intuía por donde iban a ir los tiros” (García Guirado y Navarra 123).

En este sentido, hay que señalar que Ballard es un escritor de lectura ardua. Mientras sus relatos muestran un estilo más compacto, sus novelas se configuran como cuentos extendidos y son más complejos de asimilar por un lector medio. Muchos de sus defensores reconocen la relectura de sus

8 *The Unlimited Dream Company* (*Compañía de sueños ilimitada*, 1979); *Hello America* (*Hola América*, 1981); y el volumen de relatos *Myths of the Near Future* (*Mitos del futuro próximo*, 1982).

9 Pese a que Martin Amis se refiere a la obra de Ballard como “ciencia ficción dura”, en realidad es un subgénero de esta relacionado con el rigor científico asociado a novelas de escritores como Arthur C. Clarke (1917-2008) y Stanislav Lem (1921-2006) entre otros. En este sentido, J. G. Ballard no se consideraría un escritor *hard sf* más allá de la licencia de Amis (Westfahl 157-175).

textos para comprender una obra que se configura, por influencia de la obra de Graham Greene (1904-1991), como un espacio del inconsciente. Ballard consideraba que el público rechazaba sus novelas por ser imaginativas y porque exigían que los lectores dudaran de sus certezas (Ronnov-Jessen). El escritor concebía sus obras como una prolongación del lenguaje científico, determinado por los dos años que estudió medicina en Cambridge y por su trabajo en una revista de divulgación científica previo a su ocupación de escritor a tiempo completo. Como escribe Jordi Costa, Ballard es “un poeta que escribe como un forense. Alguien que recuerda, narra y trenza una ficción como quien realiza la autopsia de sí mismo” (Costa 159).

Sus *noirs* se sitúan dentro del artificio policiaco, pero sus temáticas constituyen un desplazamiento de la violencia comunitaria —“reciclando personajes, tramas y temas con un rigor sin parangón” (Wilson 146)—, que tuvo su precedente en *Rascacielos*, obra clásica de la denominada época de “hormigón y metal” (Matthews 123) con referencias al surrealismo.¹⁰ Ballard reconoció durante su adolescencia la impronta de Freud y el surrealismo, de los que comprendió “que la religión es un sinsentido, que los seres humanos disfrutaban infringiendo crueldad y que nuestra especie es propensa y puede coexistir con los absurdos más grotescos” (Hitchens 114). De este modo, su literatura fue un intento de trasplantar los mundos oníricos y la fascinación por la pintura de la vanguardia encabezada por André Bretón (1896-1966) que definió como la auténtica “iconografía del espacio interior” (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 104).¹¹ Por ello, en su condición de último surrealista o intérprete del movimiento, el escritor señalaba la descomposición del mundo de la burguesía, al igual que lo había presentado Luis Buñuel (1900-1983) en *El ángel exterminador* (1962). J. G. Ballard

10 “Esta novela [...] es un reflejo de lo que ocurría en Inglaterra durante esos años: la tendencia al hormigón que imperaba en esa época [...] y es más que probable que Antony Royal [...] se basara en Ernó Goldfinger, el arquitecto de la torre Balforn en Poplar y de la torre Trelick en Kensington” (Beuman 8).

11 La única excentricidad que J. G. Ballard se permitió con las ventas derivadas de *El imperio de sol* y de sus derechos cinematográficos fue una reproducción del cuadro destruido *Le Miroir* (*El espejo*, 1988) de Paul Delvaux (1897-1994), realizada por la pintora norteamericana Brigid Marlin (n. 1936): “un singular acto de amor hacia la pintura surrealista: la recuperación de una pintura perdida para siempre [...] presidía el comedor de su residencia en Shepperton [...]. Brigid Martin es también la autora del retrato de J. G. Ballard que forma parte de la colección de la National Portrait Gallery de Londres” (Costa 60).

fue un escritor visual, ya que siempre consideró su débito al surrealismo pictórico —algo menos que al surrealismo cinematográfico— mientras que estuvo completamente desinteresado por su literatura. Pese a que no se refiere específicamente a *El ángel exterminador*, que conocía como todo apasionado del surrealismo, la película de Buñuel constituye uno de los grandes núcleos temáticos en los que se inspira su obra última.

La novela corta *Furia feroz* establece una terrorífica y admonitoria metáfora sobre la represión de las sociedades modernas y la búsqueda de libertad mediante la violencia indiscriminada. El narrador, un psiquiatra encargado de desentrañar varios crímenes, establece que estos fueron actos de rebelión violenta, una desesperada revuelta contra la atrofia emocional y espiritual de una comunidad sobreprotectora y opresora.

Noches de cocaína y *Super-Cannes* son el irónico resultado del análisis con que describe el comportamiento de las comunidades británicas en las exclusivas urbanizaciones de recreo en la costa mediterránea, “espacios textuales heterotópicos en los que se superponen diversos discursos utópicos” (Cord 134). El escritor, como lúcido intérprete de las babélicas estructuras estudiadas en los años setenta por Reyner Banham (1922-1988), con sus generosas dosis de cemento y que tanta importancia van a tener en su transcripción literaria, consideraba que la costa mediterránea sería un *grand Trip* de más de tres mil kilómetros de largo por trescientos de ancho,¹² que contendría espacios de lujo y resorts para los suburbios del alma que derivarían en el aburrimiento absoluto.

Ballard pensaba que en ellos nunca surgiría nada nuevo, que no habría escapatoria posible y convertirían al Viejo Continente —que Ballard identificaba irremediabilmente con el pasado— en “el futuro de Europa. Dentro de poco todo será como esto” (Ballard, *Noches de cocaína* 23). Esa aproximación al género policiaco es la excusa para investigar la psicología profunda de los paraísos artificiales tras cuyas fachadas impolutas se esconden historias terroríficas. De hecho, en ambas novelas existe una ley del silencio que se convierte en el escollo principal para esclarecer los hechos y que será

12 Una idea que Ballard parece extraer del *Monumento continuo* (1969) del grupo de arquitectura radical Superstudio (1966-1978) en el que la presunta utopía señala las contradicciones y la homogenización del capitalismo avanzado. Una idea similar, aunque desligada de la poética de los *radicals* italianos, se está desarrollando en The Line, una ciudad futurista en Arabia Saudí con 170 km de longitud y 200 km de anchura, ubicada a quinientos metros sobre el nivel del mar.

determinante para su desarrollo. *Noches de cocaína* y *Super-Cannes* son la prefiguración pesimista con la que el escritor observaba el futuro. Pero la paradoja ballardiana persiste irónicamente: *Noches de cocaína* se publicitó como lectura de playa y tuvo éxito entre el público que la novela satirizaba (Capanna, *El tiempo desolado* 81).

Por su parte, *Milenio negro* y *Bienvenidos a Metro-Centre* plantean una escala mayor en la intensidad de la rebelión contra el sistema de las clases medias. Si en las novelas anteriores las comunidades establecen una relación pasiva con el entorno, en estas dos obras el final de la imaginación provoca una respuesta determinada por la falta de estímulos. En *Milenio negro* la gentrificación de los barrios urbanos y los inasumibles costos de mantenimiento incitan la reacción violenta contra un sistema que desprotege y ataca a los residentes. Además, la embestida no solo es contra los elementos residenciales y urbanos de los que pretenden ser expulsados, sino contra los símbolos culturales que definen su propia historia, como si se quisiera reducir el contexto cultural a una tabula rasa sobre la cual edificar nuevos parámetros relacionales y de comportamiento. En *Bienvenidos a Metro-Centre*, Ballard desarrolla un vehemente discurso contra el capitalismo tardío como forma de vida, en el que arremete contra los templos del consumo y los modelos de comportamiento derivados de ellos. El definitivo destierro de la imaginación lleva a nuevas formas de capitalismo, como la focalización en el deporte durante el tiempo de ocio que el escritor consideraba una forma de fascistización de las sociedades modernas.

Como sostiene Mariacristina Grande, dichas novelas se proyectan como una escapatoria del sinsentido que provoca una rabia explosiva “contra la condición de muerte en vida caracterizada por la represión psicológica y la construcción social contra la cual los psicópatas [...] se perfilan como los únicos elementos en grado de imaginar y concebir la presunta sanidad mental” (7).

La masacre de Pangbourne Village

El primer libro de la serie es la ficción distópica *Furia feroz* publicada en 1988 entre *El imperio del sol* y *La bondad de las mujeres*. Es un relato apocalíptico narrado con un estilo fragmentario similar a sus textos experimentales. Además, está relacionado con la violencia sin sentido latente en la trilogía urbana compuesta por *Crash*; *Concrete Island* (*La isla de cemento*, 1974) y

Rascacielos (1975). En este sentido, *Furia feroz* enlaza sus primeros cuentos y novelas con los relatos policiales de su última etapa.

Al igual que en los libros de la “catástrofe acogedora”¹³ en los cuales quedan patentes las similitudes con Joseph Conrad (1857-1924), *Furia feroz* está levemente inspirada en *Lord of the Flies* (*El señor de las moscas*, 1954) de William Golding, puesto que sus protagonistas son muchachos que desarrollan una violencia extrema. Del mismo modo, el argumento tiene cierta relación con los asesinatos masivos de las *high schools* y los campus universitarios norteamericanos reflejados en el universo mediático y en películas como *Bowling for Columbine* (2002) de Michael Moore o *Elephant* (2003) de Gus Van Sant.

El libro transcribe los diarios forenses del psiquiatra Richard Grenville que pretenden esclarecer la masacre y el secuestro de Pangbourne Village.¹⁴ En ese exclusivo complejo residencial de los suburbios londinenses han sido asesinados sus treinta y dos residentes, cuyos trece hijos han desaparecido sin dejar rastro. Grenville analiza el material de vigilancia de la urbanización que describe como “elegante y civilizada, una escena del crimen esperando a que se cometiera el asesinato” (Ballard, *Furia feroz* 11).¹⁵ El psiquiatra, al igual que las autoridades, observa la precisión de la matanza y la ausencia de pruebas. Con una extraordinaria frialdad narrativa, Grenville extracta las teorías del crimen en las que descarta la participación de un psicópata por su impulsividad, considerando la participación de grupos terroristas herederos de la Baader-Meinhof o de las Brigadas Rojas.

El sensacionalismo mediático —una presencia constante y obsesiva en el universo ballardiano— da pábulo a las teorías más descabelladas, algo que Grenville descarta en su primera visita a Pangbourne Village, puesto que observa que la urbanización era una cárcel para el espíritu. Es precisamente en la casa de los psiquiatras asesinados donde vislumbra la primera pista: bajo la pornografía de los adolescentes se acumulan catálogos de armas de

13 *The Wind from Nowhere* (*Huracán cósmico / El viento de la nada*, 1966); *The Drowned World* (*El mundo sumergido*, 1964); *The Drought* (*La sequía*, 1964) y *The Crystal World* (*El mundo de cristal*, 1966).

14 Como apunta Ballard el “pequeño pueblo de Berkshire está a ocho kilómetros al noroeste de Reading y aproximadamente a cuarenta y cinco kilómetros al oeste de Londres” (2005: 21). En la actualidad Berkshire cuenta con aproximadamente cuatro mil habitantes.

15 Esta definición parece la transcripción literaria de *L'Assassin menacé* (*El asesino amenazado*, 1927) de René Magritte (1898-1967).

fuego que refrendan su interés por ellas y su deseo de “escapar de la atrofia imaginativa” (Wilson 149) que les aprisionaba irremediablemente.

La aparición de una de las niñas parece arrojar luz al caso, pero siembra más desconcierto cuando es secuestrada por dos desconocidos tras una violenta refriega. Grenville está convencido de que los asesinatos han sido cometidos por los muchachos, algo tan descabellado que le resta verosimilitud a su teoría, definiendo el acto como “una rebelión desesperada desde el punto de vista de los niños, un acto de tiranicidio masivo” (Ballard, *Furia feroz* 81).

Cinco años después, cuando los ecos de la masacre son solo un recuerdo, Grenville reconoce que los antiguos crímenes de Pangbourne Village comparten el mismo *modus operandi* que los atentados contra una exprimera ministra del país. La represión de la seguridad absoluta, multiplicada desde los condominios cerrados a las políticas de control estatal, derivan en la organización de la locura en busca de la libertad y de una condición de rebeldía que dé sentido a la existencia.

Furia feroz contiene gran parte de los elementos que van a concretarse en las últimas cuatro novelas de J.G. Ballard. La suburbanización de Shepperton lo lleva a imaginar los complejos periféricos aislados para no contaminarse por el exterior, que constituyen una especie de escisión espiritual, y en los cuales Ballard plasma su obsesión por la congelación del tiempo: “Los residentes habían eliminado tanto el pasado como el futuro, y a pesar de todas sus actividades existía en un mundo civilizado sin acontecimientos. En cierto sentido, los niños habían dado cuerda de los relojes de la vida real” (Ballard, *Furia feroz* 88). Como relata, en la urbanización, “todo resulta extrañamente aséptico, desprovisto de cualquier emoción, y uno tiene la sensación de estar visitando un conjunto de laboratorios en un parque científico de alta tecnología donde no se emplean operarios humanos” (Ballard, *Furia feroz* 12). Esta descripción anticipa los espacios neutrales de recreo y trabajo de *Noches de Cocaína* y *Super-Cannes*.

La experiencia autobiográfica de Ballard es relevante para la construcción del argumento y de los personajes, además de la inclusión de la realidad como mirada en la que conceptualiza el relato. El intento de asesinato de la antigua primera ministra coincide con la figura de Margaret Thatcher (1925-2013), una de sus declaradas obsesiones mediáticas,¹⁶ que había abandonado

16 En su “Credo” (1984) J. G. Ballard apunta: “Creo en la misteriosa belleza de Margaret Thatcher, en el arco de sus orificios nasales y en el brillo de su labio inferior; en la

el gobierno dos años antes de que Ballard escribiera la novela corta. En este sentido, la realidad nutre la ficción, cuestionando a las sociedades que han alumbrado vástagos que se rebelan contra el mundo que los amaba, planteando interrogantes incómodos y respuestas más retorcidas todavía.

El valle de la muerte cerebral

Publicada en 1996, el argumento de *Noches de cocaína* es el de un thriller clásico: Charles Prentice, un reconocido escritor de guías de viaje, llega al sur de España para esclarecer la muerte de tres miembros de la familia Hollinger y de otras dos personas; crímenes de los que se autoinculpa su hermano Frank, quien había sido hasta ese momento el eficiente director del Club Náutico Estrella de Mar, un complejo residencial de lujo en la Costa del Sol.

Prentice, las autoridades y prácticamente todas las personas que rodean al criminal confeso están convencidas de su inocencia, algo que contrasta con la obstinada actitud de Frank de arrogarse la autoría del crimen. Con la intención de descubrir la verdadera naturaleza de los acontecimientos, Prentice va profundizando en la psicología de los habitantes de Estrella de Mar, así como en las condiciones que rigen el extraño espacio de vacaciones. Aunque le recomiendan que abandone sus pesquisas, Prentice no cesa ni se amedrenta con los intentos de asesinato que sufre. Cada uno de sus actos se permeabiliza en la poderosa atracción de los espacios vacacionales de Estrella de Mar y Costasol.

La idea de una esfera ficticia o un *no lugar*, en el sentido teorizado por Marc Augé (1935-2023), coincide con la biografía del protagonista que ha pasado su vida en vuelos largos entre Yakarta y Papeete, además de realizar un trabajo que le ha permitido reconocer esos espacios de ficción. La vida de Prentice consiste metafóricamente en cruzar fronteras y descubrir sus posibilidades, algo que se convierte en el factótum de su aventura en Estrella de Mar y en Costasol. Prentice identifica la costa del sur de España como una topografía condicionada por las urbanizaciones turísticas de inversores foráneos:

melancolía de los conscriptos argentinos heridos; en las angustiadas sonrisas del personal de las gasolineras; en el sueño mío donde ese joven soldado argentino acaricia a Margaret Thatcher en un motel olvidado ante la mirada de un empleado de gasolinera tuberculoso” (Costa 157).

La franja de la costa era una llanura indescriptible de huertas, garajes de tractores y proyectos de mansiones. Pasé por un parque acuático a medio terminar, con lagos excavados como cráteres lunares [...] Los campos de golf empezaron a multiplicarse como los síntomas de un cáncer hipertrofiado en una pradera. Los pueblos andaluces presidían los greens y las fairways, aldeas fortificadas que guardaban prados de hierba; pero en realidad, estos municipios en miniatura eran urbanizaciones construidas deliberadamente y financiadas por especuladores inmobiliarios suizos y alemanes, no casas de invierno de pastores locales, sino de publicistas de Dusseldorf y ejecutivos de televisión de Zúrich. (Ballard, *Noches de cocaína* 15)

A la vez que intenta desentrañar lo que hay detrás de la utópica urbanización, Prentice se ve absorbido por su magnética iconosfera, convirtiéndose en otro figurante del ejercicio de simulación. Prentice cree que debe permeabilizarse con Estrella de Mar, desentrañar su espíritu, “introducirme en sus sueños [...] esperando fielmente a que él [Frank Prentice] regresase” (Ballard, *Noches de cocaína* 89), lo que termina diluyendo su personalidad y su primigenia resistencia a la urbanización para conformarse como parte del engranaje del lugar.

Como reconoce el protagonista, “la gente de la residencia no sólo había viajado a los más profundo del aburrimiento, sino que había decidido que se sentía a gusto en ese escenario” (Ballard, *Noches de cocaína* 274). Y esa vida sin conflictos subvierte la pretensión de abandonarse a sus deseos más íntimos, a un registro delictivo que pasa por los narcóticos, la prostitución, la promiscuidad sexual y la delincuencia ligada a los grandes negocios —un argumento relacionado con el contexto de realidad entre crimen y especulación inmobiliaria—. Los privilegiados británicos comandados por el extenista profesional Bobby Crawford —una versión retorcida del Blake de *The Unlimited Dream Company* (*Compañía de sueños ilimitada*)—¹⁷ que adopta el ballardiano rol del “sociópata como santo” (Ballard, *Guía del usuario*

17 “Ballard no nombra a todos sus héroes ociosamente. William Blake fue un escritor y artista del siglo XVIII cuyos dibujos detallados y finamente coloreados transformaban las profecías mitológicas en visiones asombrosas. Su poesía beatífica describía la transmutación de la materia terrenal en espíritu trascendente. El Blake de Ballard opera como si fuera el poeta-pintor encarnado en la ficción fantástica, deleitándose con la ‘temible simetría’ de la gente del pueblo cuando se transmutan en pájaros brillantes en sus sueños” (Goldstein 40).

para el nuevo milenio 322), cometen crímenes en espacios pensados para que no los haya, dando rienda suelta a todo aquello que les ha cercenado el limbo perpetuo de Estrella de Mar, paradigma de “sitios obsesionados con la seguridad a toda costa, con televigilancia, con guardias armados y tarjetas inteligentes, como Estados de máxima seguridad reducidos al tamaño de una aldea” (Cabrera y Pranger 30).

Las urbanizaciones cerradas constituyen elementos de una anormalidad celosamente vigilada, donde el escritor utiliza —como en el resto de su obra— poderosos símiles visuales como las *Carceri d'invenzione*, las prisiones imaginarias de Giovanni Battista Piranesi, una alegoría del laberinto existencial que fascinó igualmente las *Ficciones* (1944) de Jorge Luis Borges. A través de su protagonista, el fabulador británico relata la clonación mundial de los espacios de ocio e incluso se refiere a Arcosanti¹⁸ como uno de los primeros experimentos urbanísticos del futuro;

el puesto de avanzada del día después, levantado por Paolo Soleri en el desierto de Arizona [...], una arquitectura dedicada a la abolición del tiempo, acorde con el envejecimiento de la población retirada y con un mundo incluso más amplio que también esperaba envejecer. (Ballard, *Noches de cocaína* 35)

Esa condición le sirve a Ballard para desarrollar la conciencia de la muerte en espacios que la destierran premeditadamente. Como reconoce el protagonista, el tiempo había muerto antes de su llegada, un tiempo continuo determinado por la *lux aeterna* que emite el sol en el sur de España y que se amplifica en Estrella de Mar puesto que “se diseñó intencionada y cuidadosamente para producir una sensación de intemporalidad” (Škobo y Đukić 7). La ausencia de los relojes en Estrella de Mar resume la intención de apoderarse de un cuarto mundo, una metáfora de la inutilidad del tiempo cronológico representado por el intervalo derretido de los relojes blandos de *La persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí. Fuera del tiempo y con ritmos biológicos alterados, los moradores británicos tienen problemas

18 “A partir de 1965 desarrolla Arcosanti, una ciudad basada en las arcologías cerca de Phoenix, sobre una concesión de terreno protegido, con sistemas autónomos de tecnología limpia y extensión de Cosanti. Desde las primeras estructuras se han realizado anexos como el proyecto de 2001, destinado a 5000 habitantes, plano para la tercera fase de la ciudad” (Mancebo Roca 1386).

de sueño que combaten con el uso masivo de narcóticos para transformarse en los sonámbulos de su propio paraíso.

En Estrella de Mar “la muerte era la única franquicia concedida a los españoles” (Ballard, *Noches de cocaína* 74) y los funerales adquirirían una función simbólica que no era otra que la de trascender fronteras —como el propio Prentice describe en sus desplazamientos aéreos—: “Los funerales celebran el cruce de otra frontera, en muchos sentidos el más formal y prolongado de todos” (Ballard, *Noches de cocaína* 66). Ese simbólico ritual de paso es el que finalmente acomete el protagonista absorbido por Estrella de Mar y Costasol. Cuando Prentice sabe a ciencia cierta que “el presente invasor ha consumado la muerte del afecto” (Capanna, *El tiempo desolado* 195) y que, al igual que su hermano, ha sido devorado por esa distopía, no solo es incapaz de defenderse, sino que se convierte en otro chivo expiatorio asumiendo un crimen¹⁹ que no ha cometido para perpetuar ese modelo de felicidad hipotética “mientras los sindicatos de la culpa continuaran alimentando ese sueño” (Ballard, *Noches de cocaína* 379).

Palacios de sueños y pesadillas

Publicada en el 2000, *Super-Cannes* continúa la estela argumental de *Noches de cocaína* retroalimentándose en mundos estructurados sobre un exceso de sentido común que terminan transustanciándose en espacios de pesadilla. Ballard establece la acción en Antibes-les Pines, la primera ciudad inteligente de la Riviera, un complejo tecnológico al noreste de Cannes en la Cosa Azul, sobre el que había escrito una reseña con el fondo de las escenográficas pinturas de Edward Hopper para *The Guardian*, “Under the Voyeur’s Gaze” (“En la mira del voyeur”, 1989). El escritor resaltaba la desaparición del paraíso de los Bonnard, Matisse y Picasso, del arte moderno como elemento terminal, para la creación de la nueva utopía arquitectónica y sociológica del trabajo masivo,

Los 10.000 habitantes en sus apartamentos y oficinas de alta tecnología harán las veces de un “laboratorio de ideas” para las ciudades del futuro,

19 “En *Noches de cocaína*, por ejemplo, el término “sacrificio” opera como eufemismo de “asesinato” haciendo referencia a las funciones del acto de sacrificio que, como apunta Bataille [...] permite el refuerzo del grupo” (Grande 73).

en el que “la tecnología será puesta al servicio de la felicidad”. Cables de fibra óptica y redes telemétricas transmitirán bancos de datos y servicios de información a cada apartamento, junto a las más avanzadas medidas contra incendios y para la seguridad [...] habrá una televigilancia médica individual en contacto directo con el hospital más cercano. (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 79).

La novela se focaliza en Paul Sinclair, un piloto convaleciente de un accidente de aviación con unas perversas prótesis ortopédicas —¿un guiño al caparazón protésico de Gabrielle (Rosana Arquette) en la película de Cronenberg?— y director de una editorial de libros de aviación que se traslada temporalmente con su mujer, la pediatra Jane Sinclair, a Edén-Olimpia, un parque tecnológico de lujo, el Silicon Valley de la Riviera francesa. El frenético ritmo de vida del Edén-Olimpia hace que nazcan muy pocos niños, por lo que Jane se dedicará a los experimentos inmunológicos. El ocioso Paul, que en ciertos momentos se asemeja al LB Jefferies (James Steward) de *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, 1954), comenzará a investigar a David Greenwood, médico predecesor de su mujer en Edén-Olimpia, quien había asesinado a diez personas antes de suicidarse. Mientras Paul investiga, el matrimonio comienza a resquebrajarse debido al absorbente trabajo de Jane y a la aparición de terceras personas. Pese a las condiciones de bienestar máximo del complejo en el que el trabajo es el supremo placer, Paul descubre que sus moradores tienen un alto grado de estrés y casi todos padecen insomnio.

Bajo la superficie del paraíso laboral del siglo XXI, subyace un mundo clandestino definido por la droga, la delincuencia y una violencia programada que constituye la válvula de escape de los ejecutivos del Edén-Olimpia y que da sentido a sus vidas. Además, esa violencia se ejerce en contra de los más desfavorecidos en los cinturones de pobreza que rodean el oropel tecnológico; se trata de hechos delictivos camuflados por la policía o pagados por las propias corporaciones que establecen una llamada de advertencia al fascismo de nuevo cuño que estaba surgiendo en Europa.

Detrás de esos comportamientos violentos se encuentra la figura del psiquiatra Wilder Penrose, un hombre próspero y amable que tiene predilección por la organización del caos y el desarrollo de la locura como alternativa a la muerte del afecto: “En una sociedad donde prima la cordura

—afirma Penrose— la única libertad es la locura. La psicopatología latente es nuestra última reserva natural, un lugar de refugio para la mente en peligro de extinción” (Ballard, *Super-Cannes* 259). Penrose explora las vías psicopatológicas para socializar a las personas y organizarlas en grupos de apoyo mutuo.

Paul Sinclair, como Charles Prentice, se permeabiliza con Edén-Olimpia hasta descubrir que forma parte del experimento de control y violencia de Penrose. Sinclair adopta el rol mesiánico de David Greenwood, pero a diferencia de Prentice, Sinclair es impredecible y, lejos de escapar del conglomerado empresarial, acepta su inmolación en pro del desenmascaramiento del psiquiatra: suplanta a Greenwood para demoler el plácido sueño de los habitantes y los turistas de Cannes parapeteados en la seguridad de sus balcones con vistas al mar.

Dividido en tres partes, *Super-Cannes* se estructura en capítulos que se asemejan a una secuencia onírica, en la que sus personajes se confunden en los escenarios surrealistas del Edén-Olimpia. Cannes, por otra parte, es una enorme ficción que se ha metamorfoseado desde finales del siglo XIX como un escenario dominado por el simulacro: su festival de cine. El nivel de abstracción es tan poderoso que los personajes conocen cierta felicidad condicionada por el entorno, en el que se reconocen felices, como extras en una película de turistas.

Ballard aboga por la transformación de la costa europea en un espacio de ciencia ficción en el que “la metamorfosis del paisaje y la psique han cambiado hasta tal punto que coinciden” (Škobo y Đukić 2). El prólogo señala algunos lugares caracterizados por el extrañamiento del paisaje, como la casa de Pierre Cardin —diseñada por Antti Lovag a principios de los ochenta— o las similitudes de Port-la-Galère con la obra de Antonio Gaudí. Esa ficción se desarrolla en los estudios de Frank Gehry y Richard Neutra, quienes con sus arquitecturas de titanio²⁰ y cristal concretan el futuro imaginado por Le Corbusier en la Ville Radieuse (1932), un proyecto totalitario que aniquilaba

20 Diseñado por el Frank Gehry, el Museo Guggenheim Bilbao se inauguró en 1997. Una de sus características es su revestimiento con placas plegadas de titanio, una fenomenología constructiva cara y escasamente funcional. Su éxito significó el triunfo de la uniformidad cultural a partir de la hegemonía norteamericana, a través del franquiciado museístico que ha tenido diferentes versiones en otros modelos implementados por todo el mundo. Pese a su incontestable éxito, el proyecto y ejecución, además de su poder cultural, proyectaron más sombras que luces (Zulaika).

el pasado y sus vestigios. La Riviera se convertiría en un laboratorio de futuro que apuntaba las tesis del escritor, un suburbio de “barrios ultramodernos que tienen un BMW y un barco en cada unidad, el ideal de la clase media dirigente, con su mansión y su jardín” (Goldstein 38-40) y que construyen, en su dimensión específica, una arqueología del futuro:

Dentro de diez mil años, mucho después de que la Costa Azul haya sido abandonada, los primeros exploradores del futuro se preguntarán qué son esos hoyos vacíos, con frescos erosionados de tritones y peces, inexplicablemente distribuidos por las laderas de las montañas como relojes de sol o altares de una religión extraña inventada por una raza de géometras visionarios. (Ballard, *Super-Cannes* 15)

De este modo, el mundo de Edén-Olimpia se convierte en una metáfora de *Alice in Wonderland* (*Alicia en el país de las maravillas*, 1864) en el que la lógica la establecen los dementes. De hecho, David Greenwood sentía devoción por el personaje de Lewis Carroll, uno de los antecedentes más queridos de los surrealistas, y actúa como un cuerdo en el mundo de pánico diseñado por Penrose. Al fin y al cabo, Greenwood busca subvertir esa lógica de la violencia en la que el psiquiatra observa que las “muertes sin sentido que hacen que la vida parezca aún más misteriosa” (Ballard, *Super-Cannes* 238).

Como *Noches de cocaína*, *Super-Cannes* establece una serie de patrones como el hastío absoluto y, con ello, la muerte cerebral de sus habitantes. “El clima mental que reinaba en el Edén-Olimpia —relata Ballard— nunca variaba, el termostato moral estaba fijado en algún lugar entre el deber y la precaución. La emoción se desvanecía de nuestras vidas y causaba una parálisis que hacía palidecer al sol” (Ballard, *Super-Cannes* 81). Se percibe un presente absoluto en el que el tiempo cronológico ha dejado de tener sentido y se convierte en una ventana a nuevas perspectivas psicológicas: “en Antibes-les-Pins el tiempo se ha detenido. Pero los muertos entran en nuestras mentes cuando se les antoja” (Ballard, *Super-Cannes* 319). Los turistas se desplazan para conocer las mismas ciudades clonadas y tematizadas, lo cual está en relación con la advertencia de mesías de la catástrofe: “los Adolf Hitler y Pol Pot del futuro ya no vendrán del desierto, sino de los centros comerciales y complejos industriales corporativos” (Ballard, *Super-Cannes* 251).

Apocalipsis tapizado

El terrorismo como elemento de subversión y utopía había estado implícito en la obra de J. G. Ballard desde el giro nihilista de la “novela condensada” de *The Atrocity Exhibition* (*La exhibición de atrocidades*, 1970) y de *Crash*, que actuaban como catalizadores (Ferris 131), exorcizando tanto el asesinato de John F. Kennedy como la muerte de su mujer en 1964.²¹ Si la primera eran fuegos artificiales, *Crash* “era un ataque a la realidad ejecutado por mil bombarderos” (Ballard, *Milagros de vida* 201). En ellas, la tragedia y sus connotaciones de liberación sexual proponían conferir un sentido a la desdicha. Además, Ballard seguía condicionando su literatura a las imágenes, como una manera de invocar su autoproclamado complejo de pintor frustrado (Ferris 131) y afirmar, por ejemplo, que el televisivo asesinato de Kennedy constituía el equivalente a la Capilla Sixtina del siglo xx.

Las revueltas terroristas de la clase media constituyen el argumento de su penúltima novela, *Milenio negro*. Publicado en 2003, en el libro aparece implícita la psicosis colectiva del 11S de 2001, un ataque que golpeó por segunda vez en su historia a los Estados Unidos en su territorio. El atentado a las Torres Gemelas estaba ligado al de la base norteamericana de Pearl Harbor el 7 de diciembre de 1941, hecho íntimamente vinculado a la biografía del escritor y a su literatura.²² Del mismo modo, el 11S constituía la materialización de sus profecías en las que el terrorismo concluía simbólicamente el siglo pasado: “El ataque al World Trade Center en 2001 fue un valiente intento de liberar a Norteamérica del siglo xx [...], un acto sin sentido. Y ése era el propósito” (Ballard, *Milenio negro* 138). Al igual que para Walter Benjamin (1892-1940), el siglo de Ballard se conformaba como una sucesión de catástrofes que habían

21 “La muerte de Miriam volvió a unirme a todos los chinos sin nombre que habían muerto durante la Segunda Guerra Mundial [...] Volvieron a mi memoria imágenes de los arrozales blanquecinos, así como la luz perlada que se había posado sobre Lunghua tras la explosión de la bomba atómica en Nagasaki. Kennedy había mirado a Jrushev cara a cara durante la crisis de los misiles de Cuba, pero los bombarderos norteamericanos seguían estacionados bajo el denudo firmamento de Cambridgeshire y el reino de la luz esperaba el nacimiento entre las pistas de hormigón rodeadas de marjales” (Ballard, *La bondad de las mujeres* 178-179).

22 “La víspera de Pearl Harbor” (Ballard, *El impero del sol* 11-20); “Intentos de fuga” (Ballard, *La bondad de las mujeres* 33-52); “El ataque de Pearl Harbor” (Ballard, *Milagros de vida* 54-61) y “De Shanghái a Shepperton” y “Recuerdos del sol naciente” (Ballard, *Guía del usuario para el nuevo milenio* 205-218 y 327-340).

llegado a su cénit con las detonaciones atómicas de Hiroshima y Nagasaki, un siglo transitado por durmientes cuya percepción de la realidad había sido alterada definitivamente. En la novela está implícita la idea de acabar con el siglo xx, puesto que moldeaba el pensamiento y el comportamiento humano, la idea de barrer sus escombros y partir de cero:

Guerras genocidas, medio mundo en la miseria y la otra mitad caminando como un sonámbulo por su propia muerte cerebral. Le compramos sus sueños baratos y ahora no podemos despertar. Todos esos hipermercados y esas comunidades valladas. Una vez que se cierran las puertas, es imposible salir. (Ballard, *Milenio negro* 65-66)

El libro es una crítica feroz al Londres de diseño, presentado como otra ciudad impersonal concebida por arquitectos estrella. “*Millenium People*” es el irónico título de la novela en inglés que alude a las grandes transformaciones urbanísticas de la capital inglesa, tales como el London Eye, el Puente del Milenio y The Gherkin de Foster & Partners, así como la Tate Modern de Herzog & de Meuron, descrita como una

pomposa estructura, más búnker que museo y que Albert Speer habría aprobado sin reservas [...] Aquello era la exposición de arte como espectáculo de un Führer, una primera señal, quizá, de que las clases medias se estaban volcando hacia el fascismo. (Ballard, *Milenio negro* 178-179)

Al igual que el resto de los *noirs* de J. G. Ballard, *Milenio negro* es una sucesión de elementos arquetípicos en su literatura última. El protagonista, el psicólogo David Markham, es una especie de testigo ballardiano y, a la vez, un inconsciente infiltrado policial que intenta esclarecer la muerte de su exmujer en un atentado en Heathrow. Del mismo modo, Markham se ve absorbido por la tensa atmósfera que emana de los hechos que intenta esclarecer, simpatizando con la muerte de su exesposa a partir de la revolución de las clases medias de Chelsea Marina. Los actos de terrorismo encabezados por el desacreditado pediatra Robert Gould inician un periplo de violencia visceral que termina atentando contra los símbolos económicos y culturales hasta el momento inamovibles.

Narrada en *flashback* por Markham, el argumento establece un paralelismo entre las comunidades de Chelsea Marina y Celebration en Florida. Sally, su pareja actual, una minusválida que conserva intacta su belleza, desea ir a un congreso en la ciudad diseñada por la corporación Disney, una grotesca combinación entre posmodernidad y sueños de dibujos animados. La perspectiva de visitar una ciudad en la que no se concibe la muerte termina abruptamente con el atentado en la Terminal 2 del aeropuerto londinense. Como en el cuento de Alicia, los dementes son los otros: “Algunas personas están locas, nosotros estamos bien” (Ballard, *Milenio negro* 21).

El detonante de la revolución en Chelsea Marina se debe al precio del aparcamiento que incrementa los costes de una comunidad sin apenas mantenimiento. La idea, según los vecinos, es forzar a los habitantes a abandonar sus casas, derribarlas y convertirlas en comunidades de lujo diseñadas por Norman Foster y Richard Rogers. La capacidad profética de Ballard vislumbra las transformaciones derivadas del turismo de masas y la gentrificación de los centros históricos que convierten las ciudades en una experiencia tematizada:

El turismo es el gran soporífero. Un enorme timo que despierta en la gente la peligrosa idea de que hay algo interesante en su vida. Es el juego de las sillas al revés. Cada vez que para el hilo musical, la gente se levanta y baila alrededor del plantea y se agregan más sillas al círculo, más puertos deportivos y hoteles Marriott, de manera que todo el mundo cree que está ganando. (Ballard, *Milenio negro* 57)

La revolución de la clase media comienza puntual, ligera de equipaje, con una ducha y un capuchino antes de llegar a su estación de Finlandia. Como preconiza Robert Gould, la violencia da sentido a vidas que carecen de ella como una autoexploración psicológica radical. Penetrar en ella es hacerlo en el ignoto corazón de las tinieblas donde conocen las zonas de miseria extrema de la clase media. Del mismo modo, se pretenden aniquilar los sueños del siglo xx. Cuando Markham le espeta a Kay Churchill el sinsentido de eliminar los testigos audiovisuales del siglo xx, esta le replica que lo envenenaron todo: “Los sueños —para David Markham— morían de muertes diferentes, saliendo de nuestras vidas por puertas inesperadas” (Ballard, *Milenio negro* 118).

Los imaginarios artísticos y mediáticos, así como la confusión entre realidad mediatizada y ficción son constantes en toda la novela. Sally está fascinada por la figura de Frida Kahlo, pero más que por la pintura, por la curiosa obsesión de la naturaleza fortuita de los accidentes y sus consecuencias —en otra alegoría que nos lleva a su novela *Crash*—. David Markham permanece atrapado en los recuerdos de los melodramas que había visto con su mujer en el National Film Theater, que se amplifican con las ficciones de la profesora de cine Kay Churchill, cuya obsesión por Bresson y Kurosawa solo sirve para mitigar su tristeza. La revisión de los clásicos de Churchill lleva a Markham a recordar la afición por el cine de su exmujer, pero también a la paradoja de que su difunta esposa fuera protagonista de la grabación de un aficionado.

No hay pasado ni hay futuro y todo acto es una huida de lo real. La rebelión de Chelsea Marina se focaliza en el ataque despiadado a los elementos civilizatorios y los templos de la ilustración como el National Film Theater y la Tate Modern. En este último han muerto tres personas en un atentado, una de ellas un guardia jurado que habría dado la vida por proteger las obras de Damian Hirst en las que el artista encapsula en formaldehído animales perfectamente diseccionados.

Los animales metafísicos de Hirst —una banalizada reflexión sobre la imposibilidad de *pensar* la muerte— son la metáfora de un mundo abandonado por Dios que busca nuevas deidades que ocupen su lugar. Por ello, no es sorprendente que Stephen Dexter sea un sacerdote que duda de Dios y que comprende que la creencia es simplemente parte del mapa mental interior. En eso coincide con el discurso nihilista de Richard Gould:

Nos parece que creemos en Dios, pero estamos aterrados por los misterios de la vida y de la muerte. Somos profundamente egocéntricos, pero no soportamos la idea de finitud de nuestro yo [...] tememos la muerte. Somos un accidente de la naturaleza, pero nos creemos el centro del universo. Estamos a un paso del olvido, pero tenemos la esperanza de ser de algún modo inmortales. (Ballard, *Milenio negro* 138)

El carismático líder afirma el insignificante valor de la vida para resantificar el mundo: “Los dioses han muerto y desconfiamos de nuestros sueños.

Salimos de la nada, miramos un rato y después volvemos a ella” (Ballard, *Milenio negro* 256).

Cuando la rebelión se aplaca y todo vuelve a la normalidad, Ballard propone de nuevo las metáforas del sol. Después de la oscuridad, un sol implacable termina devorándolo todo, un sol sin sombras en el que “los relojes parecieron detenerse y esperar a que el tiempo los alcanzara” (Ballard, *Milenio negro* 282).

El advenimiento del Reino de la Tierra

Los centros comerciales y los espectáculos deportivos, símbolos de la sociedad contemporánea, junto a los comportamientos que generan, conforman el inquietante panorama de *Bienvenidos a Metro-Centre*, la última novela de J. G. Ballard. Publicada en 2006, la insulsa traducción del título no refleja la perversa metáfora del original sobre las relaciones entre consumismo y fascismo, es decir, sobre el nuevo totalitarismo materialista.

Dividida en tres partes, Ballard utiliza el género negro para construir una parábola sobre la peligrosa deriva de las sociedades occidentales, en las que cualquier atisbo de trascendencia ha sido desterrado en favor del consumo sin sentido para mitigar los efectos de las nuevas enfermedades del alma. Mujeres y hombres estarían determinados por el deseo de renovar programáticamente sus bienes como reflejo y construcción de su personalidad, un discurso similar al que expuso Naomi Klein en *No Logo* (2000). El derrumbamiento de las religiones, temática explorada en su anterior novela, lleva aparejada la peste del consumismo. Como indica el escritor, el paraíso se convierte en un infierno de “artículos baratos y sueños todavía más baratos” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 42) y los centros comerciales se transforman en los templos de la nueva religión materialista.

La novela relata la historia de Richard Pearson, un publicista con poca fortuna de la City londinense, que se traslada a la periferia residencial del aeropuerto de Heathrow para investigar la muerte de su padre en un tiroteo en el Metro-Centre de Brooklands en el que murieron tres personas y quince resultaron heridas. La investigación de las autoridades, refrendada por la prensa, indicaba que se trataba de un tiroteo al azar pero, a medida que Pearson descubre los vínculos de su padre con *hooligans* y grupos de extrema derecha, este hecho se va transformando en una conspiración.

Metro-Centre es una especie de gran incubadora que alumbra el sentido de una vida vacía, una catedral del consumo coronada por su gran bóveda de aluminio que amenaza a los residentes a través de su poderoso magnetismo. Además, para amplificar su área de influencia, cuenta con David Cruise, un *showman* manipulador y populista que se convierte en portavoz de la rebelión que sacudirá la periferia de Heathrow y que previamente había estimulado las ventas del complejo, una figura comparable a los mesiánicos personajes de los años treinta con similitudes a los nuevos monstruos populistas de la actualidad:

Como otros demagogos, explotaba los rasgos psicopáticos de su personalidad. Sin embargo, no había salido de las calles amargas y las tabernas de los obreros de Múnich en la época de la depresión, sino de las zonas de invitados de la televisión de la tarde, un hombre sin mensaje que había encontrado su desierto. (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 181)

El centro comercial provee un fascismo blando en el que la única comunidad verdadera es la que emana de este. Cruise se considera un fraude que pretende destruir el viejo orden para crear uno distinto protagonizado por el centro comercial. De hecho, se insertan consignas que afirman la relación con el fascismo europeo, como “El trabajo os hará libres” —*Arbeit macht frei*—, utilizada por los nazis en los accesos de los campos de concentración. El escritor traza los paralelismos entre el trabajo y el consumo, el deporte y la violencia callejera, en los que la locura es la respuesta de los primates superiores cuando los sistemas han colapsado: “una nueva clase de fascismo, un culto a la violencia que nacía de las zonas de hipermercados y de los canales de televisión por cable. La gente estaba tan aburrida que quería algo de dramatismo en su vida” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 300). Cuando se reinstaura el orden anterior, el escritor británico vuelve a sus mitos pretéritos, en los que un culto solar hará innecesario el tiempo cronológico y lo dominará todo.

En *Bienvenidos a Metro-Centre* hay una serie de patrones, como los espacios tangenciales de las ciudades que únicamente se reconocen en espacios mentales y describen el aprecio del escritor por lugares por los que mucha gente tiene sentimientos negativos (Crouch 506). Como observa Pearson, las periferias se configuran como el último gran misterio, “una

región de expansión interurbana, una geografía de aislamiento sensorial, una zona de calzadas dobles y gasolineras, parques empresariales y postes indicadores que apuntaban a Heathrow” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 12).²³ La tematización y el turismo de esos *no lugares* aparecen en el relato, ya que los residentes consideran el aeropuerto y el centro comercial como atracciones turísticas. Las afueras, visibles a través del automóvil, se observan como una “despersonalizada extensión interurbana, un territorio de pesadilla lleno de cámaras policiales y perros de vigilancia, un reino difuso desprovisto de tradición cívica y valores humanos” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 120).

El consumismo como modelo de comportamiento de las sociedades capitalistas es otro de los relatos que explora el libro. Al igual que la periferia, el consumismo establece un patrón misterioso como modelo de conducta humana. Los gurús de la novela lo denominan una práctica “optimista y progresista [...] una nueva forma política de masas” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 102). Comprar es lo único que da sentido a vidas carentes de estímulos y todo lo que las define está determinado por códigos de barras. Del mismo modo, se vincula el consumo al fascismo, adquiriendo una ideología propia en la que se ha reconfigurado el mal y la psicopatología para preservarlo (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 195).

Ballard cartografía modelos como la fascistización del deporte en las sociedades occidentales, un patrón amplificado en su mundialización actual. “Si el deporte desempeña un gran papel en la vida de la gente —escribe— es porque la gente está mortalmente aburrida” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 82). El escritor identifica a los *hooligans* y el fenómeno de las escuadras paramilitares en los grupos uniformados con las camisetas de la cruz de San Jorge. En *Bienvenidos a Metro-Centre*, los disturbios y el gamberrismo de Brooklands están asociados al fútbol como una nueva forma de consumismo: “equipos de fútbol subvencionados, clubes de hinchas, bandas que llevan el paso, luces de estadio que alumbran toda la noche, televisión por cable” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 153). Del mismo modo, reconoce la

23 “Creo que los suburbios son más interesantes de lo que la gente cree. En los suburbios se encuentran vidas descentradas. Las estructuras cívicas normales no existen. Así la gente tiene más libertad para explorar su propia imaginación, sus propias obsesiones” (Sinclair 84).

relación con los símbolos pretéritos —como las legiones romanas— y del inmediato pasado —como los planeadores de Hermann Göring.

La novela explora las temáticas del tiempo, la muerte y la ausencia de Dios en ese presente transaccional. En *Metro-Centre* la ausencia de relojes destierra la idea de la muerte en el centro comercial “que había abolido el tiempo y las estaciones, el pasado y el futuro” (Ballard, *Bienvenidos al Metro-Centre* 50). La ausencia de Dios está relacionada con los retratos atomizados de Inocencio X de Francis Bacon (1909-1992), cuyo grito existencial simboliza la terrible conciencia de su propio vacío.

Conclusiones (metáforas de *Vermillion Sands*)

Como reconocía en 1981 Martin Amis, “el talento de J. G. Ballard es uno de los más misteriosos y retorcidos de la moderna ficción inglesa, y, con mucho, el más difícil de clasificar” (95). Por ello sus últimas novelas se pueden leer como la contra utopía de los mundos de ciencia ficción que había concebido en sus relatos tempranos y que se concretaron en el volumen de *Vermillion Sands* (1973). Los relatos que componen esa metrópoli “de presente visionario” (Ballard, *Relatos*, 1), escritos entre 1956 y 1970, se interpretan como un suburbio mental en el que el trabajo es un juego y el juego es el trabajo último. En su primer cuento, “Prima Belladona” (1956), Ballard se refiere al futuro como una gigantesca crisis mundial de aburrimiento (*Relatos* 13); otro cuento, “Studio5, the Stars” (“Estudio 5, las estrellas”, 1961), hace referencia al estado de abatimiento del descanso perpetuo: “muchos de nosotros padecíamos diversos grados de fatiga de playa, ese malestar crónico que destierra a la víctima a un limbo de baños de sol sin fin, gafas de cristales tintados y terrazas vespertinas” (*Relatos* 242), donde cita expresamente los paisajes cosmogónicos de Salvador Dalí; en “The Thousand Dreams of Stellavista” (“Los mil sueños de Stellavista”, 1962) concibe una colonia de estrellas de cine retiradas, delincuentes y cosmopolitas excéntricos en un espacio de ficción que “habría estremecido incluso a un surrealista de la vieja guardia colgado de heroína” (*Relatos* 347); en “The Screen Game” (“El juego de los biombos”, 1963), Ballard señala la atmósfera amenazante que se respira en el ambiente (*Relatos*, 609); finalmente, en “The Cloud-Sculptors of Coral B” (“Los escultores de nubes de Coral D”, 1967), el protagonista

es un piloto retirado que tiene una pierna rota y cuyo anhelo es volver a pilotar (*Relatos* 835).

Estas historias son el germen de los personajes y situaciones que Ballard desarrolló en sus últimas novelas. Como apunta Pablo Capanna, el escritor se focalizó en la proyección imaginativa de las mega estructuras mediterráneas: “el enorme complejo recreativo que iba creciendo a lo largo de la costa mediterránea desde Gibraltar, en España, hasta Glyfada, en Grecia” (*El tiempo desolado* 187). Del mismo modo, la génesis de esos espacios mentales se encuentra en los irónicos relatos “Having a Wonderful Time” (“Pasándolo de maravilla”, 1978) y “The Largest Theme Park in the World” (“El parque temático más grande del mundo”, 1989). El primero, incluido en *Myths of the Near Future* (*Mitos del futuro próximo*, 1982), es un cuento que recoge una serie de misivas de una turista británica que queda atrapada de por vida en un complejo turístico de las Palmas de Gran Canaria, al igual que decenas de miles de turistas centroeuropeos, derivados por sus gobiernos para canalizar el flujo de trabajadores ociosos. Para la protagonista, “el tiempo que confunde con un sueño no es más que el síndrome de Estocolmo de su reclusión en un campo permanente de vacaciones” (Ballard, *Mitos del futuro próximo* 54). El segundo, recopilado en el volumen *War Fever* (*Fiebre de Guerra*, 1990), narra los devastadores efectos de la creación de una Europa sin fronteras ni países en la que cien millones de europeos se dirigen en masa al mediterráneo, creando “el primer sistema totalitario combinado con el ocio” (Ballard, *Relatos* 1227).

Los policiales de Ballard pueden considerarse una especie de cuentos expandidos, donde el *noir* actúa como un recurso para que el autor desarrolle temas que le preocupaban profundamente al final de su vida. En este sentido, *Furia feroz* anticipa sus últimas reflexiones sobre la deshumanización y la obsesión por el control en las sociedades modernas. El escritor establece una perturbadora metáfora sobre la humanidad actual, anticipando el final de la imaginación en el que las infraestructuras, diseñadas para contener y limitar cualquier brote de pensamiento independiente, son fundamentales para ello. Estos incluyen circuitos laborales o vacacionales, condominios cerrados y centros comerciales que eliminen las interpretaciones tradicionales del espacio y el tiempo. Los escenarios ficticios de Ballard existen en un presente absoluto donde el tiempo carece de sentido y el hedonismo y el consumismo se propagan como un virus en comunidades distópicas

por todo el mundo. Este ecosistema de privilegio que lo consume todo se desplaza hacia las clases medias, a través de centros comerciales, refugios de los sueños en cualquier ciudad del planeta.

Para Ballard, el futuro como prefiguración del presente es un espacio sin reglas que ya ha implosionado en las sociedades avanzadas, provocando el colapso y la abolición de su sistema nervioso. Asimismo, ejemplifica la tematización de la vida contemporánea y la eliminación del tiempo reemplazado por un presente perpetuo que fluye en lugares impersonales, definidos como espacios de ficción. Como escribe Mark Fisher, “Ballard describe una traumática generalizada, en la que el poder y la catástrofe se simulan entre sí, volviéndose indistinguibles” (*Constructos flatline* 203). Una dramática admonición que se permeabiliza, si no se ha filtrado definitivamente, en la iconosfera contemporánea.

Obras citadas

- Amis, Martin. *La guerra contra el cliché*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Ballard, James Graham. *Super-Cannes*. Barcelona, Minotauro, 2002.
- . *Mitos del futuro próximo*. Barcelona, Minotauro, 2002.
- . *Hola América*. Barcelona, Minotauro, 2003.
- . *Noches de cocaína*. Barcelona, Minotauro, 2003.
- . *Milenio negro*. Barcelona, Minotauro, 2004.
- . *Furia feroz*. Barcelona, Minotauro, 2005.
- . *Bienvenidos a Metro-Centre*. Barcelona, Minotauro, 2008.
- . *La bondad de las mujeres*. Barcelona, DeBolsillo, 2008.
- . *Milagros de vida*. Barcelona, Mondadori, 2008.
- . *Compañía de sueños ilimitada*. Barcelona, Booket, 2009.
- . *Relatos completos*. Barcelona, RBA, 2013.
- . *Rascacielos*. Madrid, Alianza, 2018.
- . *Guía para el usuario para el nuevo milenio*. Buenos Aires, Irrecuperables, 2021.
- . *Relatos, 1*. Madrid, Alianza, 2022.
- Banham, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- Baxter, Jeanette (Ed.). *J. G. Ballard*. Londres/Nueva York, Continuum, 2017.
- Beuman, Ned. “Introducción”. *Rascacielos*. Madrid, Alianza, 2018, págs. 7-12.

- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid, Alianza, 1996.
- Cabrera, José Luis y Carlos G. Pranger. *Excéntricos en la costa del Sol*. Málaga, LaTérmica, 2021.
- Capanna, Pablo. *J. G. Ballard. El tempo desolado*. Madrid, Alamut, 2009.
- . *J. G. Ballard. Para una autopsia de la vida cotidiana*. Buenos Aires, Sexto Piso, 2020.
- Cord, Florian. *J. G. Ballard's Politics. Late Capitalism, Power, and the Pataphysics of Resistance*. Berlín / Boston, De Gruyter, 2017.
- Costa, Jordi (Ed). *Autòpsia del nou mil.lenni*. Barcelona, CCCB, 2008.
- Crouch, Giorgios. “Exploring, Photographing and Vacationing in J. G. Ballard’s Airport Landscape”. *Open Cultural Studies*, núm. 3, 2019, págs. 503-507. Web.
- Ferris, Natalie. “J. G. Ballard: Visuality and Novels to the Near Future”. *British Avant-Garde Fiction of the 1960s*. Editado por Kaye Mitchell y Nonia Williams. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2019.
- Fisher, Mark. *K-Punk. Volumen 1. Escritos reunidos e inéditos*. Buenos Aires, Sexto Piso, 2019.
- . *Constructos flatline. Materialismo gótico y teoría-ficción cibernética*. Buenos Aires, Sexto Piso, 2022.
- García Guirado, Beatriz y Andreu Navarra. *Ballard Reloaded*, Barcelona, H&O Editores, 2023.
- Goldstein, Toby. “J. G. Ballard: Visionary of the Apocalypse”. *Heavy Metal*, abril de 1982, págs. 38-40. Web.
- Grande, Mariacristina. *Questo è il domani. L'apocalisse postmoderna di James G. Ballard*. Roma, Stamen, 2014.
- Hitchens, Christopher. “The Catastrophist. The Haunting Science Fiction of J. G. Ballard”. *The Atlantic*, 2010, págs. 112-116. Web.
- Mancebo Roca, Juan Agustín. “Paolo Soleri. La concepción de la ciudad ideal. Un laboratorio urbano”. *Mirando a Clio. El arte español en el espejo de su historia*. Editado por María Dolores Barral Rivadulla, Enrique Fernández Castiñeiras, Begoña Fernández Rodríguez y Juan M. Monterroso Montero. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, 2012, págs. 1378-1393.
- Matthews, Graham. “Consumerism’s Endgame: Violence and Community in J. G. Ballard’s Late Fiction”. *Journal of Modern Literature* núm. 36, vol. 2, 2013, págs. 122-139. Web.
- Ronnov-Jessen, Peter. “Against Entropy”. *Literary Review* 74, agosto de 1984. Web.

Rossi, Umberto. “Mind is the Battlefield: Reading Ballard’s Life Trilogy as War Literature”. *J. G. Ballard. Contemporary Critical Perspectives*. Editado por Jeannette Baxter. Londres, Continuum, 2009, págs. 66-77.

Sinclair, Ian. *Crash*. Londres, BFI, 1999.

Škobo, Sinergija y Jovana Đukić. “Urban Landscape as the Embodiment of Social and Psychological Entropy in J. G. Ballard’s Cocaine Nights and Super-Cannes”. *Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, núm. 2, vol. 13, 2023. Web.

Westfahl, Gary. “‘The Closely Reasoned Technological Story’”: The Critical History of Hard Science Fiction. *Science Fiction Studies* núm. 60, 1993, págs. 157-175. Web.

Wilson, Harlan D. *J. G. Ballard*. Champaign, University of Illinois Press, 2017.

Zulaika, Joseba. *Guggenheim Bilbao: Crónica de una seducción*. Madrid, Nerea, 2013.

Sobre el autor

Juan Agustín Mancebo Roca es profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad de Castilla-La Mancha. Doctor en Historia del Arte con acreditación de doctorado europeo (UCLM, 2001) y máster de Estética y Teoría de la Cinematografía (Universidad de Valladolid, 2008). Ha desarrollado trabajos de investigación en el Archivo del '900 del Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Trento y Rovereto (2024, 2023, 2022 y 2021); en el Real Colegio Complutense en la Universidad de Harvard, Cambridge, Massachusetts (2011 y 2010); en la Fondazione Primo Conti en Fiesole, Florencia (2005); en el Departamento de Historia de la Arquitectura de la Universidad de Florencia (1998); en la Universidad Estadual Paulista (UNESP) de Sao Paulo (1995) y en el Instituto Warburg de la Universidad de Londres (1994). Fue becario de Estética y Teoría de las Artes de la Real Academia de España en Roma (2013) y de la Fundación Santander en la Universidad Autónoma Metropolitana de México (2012). Sus trabajos de investigación recorren transversalmente las áreas de la historia del arte, la historia del cine y los medios audiovisuales y la teoría de la literatura.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v27n1.116732>

Bartleby y compañía*, una actualización del “*Exemplo xxxii*” de *El Conde Lucanor

Maite Pizarro Granada

Universidad de Barcelona, Barcelona, España

mmpizarr@gmail.com

Este artículo plantea que la novela *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas, constituye una reescritura del mensaje moral que se desprende del “*Exemplo xxxii*” de *El Conde Lucanor*. La propuesta establece un diálogo intertextual que se apoya en elementos de la historia de la ejemplaridad literaria tradicional como el tópico literario (en este caso, el *Mundus vult decipi*) y de la ejemplaridad literaria contemporánea, como la teoría de la recepción. Asimismo, dicho diálogo se fortalece gracias a las coincidencias que ambos textos literarios tienen, por un lado, con un esquema narrativo de larga data (el esquema mistificador) y, por otro, con el fenómeno del principio de conformidad social.

Palabras clave: fama, ejemplaridad, esquema mistificador, reescritura, intertextualidad.

Cómo citar este artículo (MLA): Pizarro Granada, Maite. “*Bartleby y compañía*, una actualización del ‘*Exemplo xxxii*’ de *El Conde Lucanor*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27, núm. 1, 2025, págs. 145-167.

Artículo original. Recibido: 28/04/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Bartleby y compañía*, an update of “*Exemplo xxxii*” from *El Conde Lucanor

This article posits that Enrique Vila-Matas’s novel *Bartleby y compañía*. constitutes a rewriting of the moral message that emerges from “*Exemplo xxxii*” of *El Conde Lucanor*. The proposal establishes an intertextual dialogue that draws on elements of the history of traditional literary exemplarity, as the literary topos (in this case, *Mundus vult decipi*), and of contemporary literary exemplarity, as reception theory. Likewise, this dialogue is strengthened by the coincidences that both literary texts share with a long-standing narrative scheme (the mystifying scheme), and the principle of social conformity.

Keywords: Fame; exemplarity; mystifying scheme; rewriting; intertextuality.

Bartleby y compañía*, uma atualização do “*Exemplo xxxii*” de *El Conde Lucanor

Este artigo propõe que o romance *Bartleby y compañía*, de Enrique Vila-Matas, constitui uma reescrita da mensagem moral que emerge do “*Exemplo xxxii*” de *El Conde Lucanor*. A proposta estabelece um diálogo intertextual que se apoia em elementos da história da exemplaridade literária tradicional, como o tema literário (neste caso, o *Mundus vult decipi*) e da exemplaridade literária contemporânea, como a teoria da recepção. Além disso, esse diálogo é fortalecido pelas coincidências que ambos os textos literários compartilham, por um lado, com um esquema narrativo de longa data (o esquema mistificador) e, por outro, com o fenômeno do princípio de conformidade social.

Palavras-chave: fama; exemplaridade; esquema mistificador; reescrita; intertextualidade.

NADIE QUE ESTÉ REALMENTE FAMILIARIZADO con la producción literaria de Enrique Vila-Matas diría que el autor es un moralista, no al menos en términos tradicionales. Es evidente que sus obras no imponen un juicio o una directriz moral ni atienden cuestiones relacionadas con la —tan veleidosa— decencia. Sin embargo, Jordi Llovet, ya en 1984, no dudaba en llamar al catalán “uno de los autores más malignos y peores enemigos de la moral pública de que jamás haya tenido noticia escrita” (41). El gesto está lleno de admiración e ironía y es parte de sus impresiones sobre la novela *Impostura*. En su comentario, Llovet aplaude la capacidad de Vila-Matas para invitar a que el propio lector desdibuje la línea fronteriza de la ficción y la realidad y participe en la difamación de los relatos oficiales, algo que, dicho sea de paso, se ha transformado en uno de los sellos del autor.

Dieciséis años después y durante el primer año del nuevo milenio aparece *Bartleby y compañía*, una novela galardonada con “múltiples premios en España y el extranjero” (Álvarez, Gil y Kunz 140) que también trabaja el tema de la impostura, pero que, además,¹ parodia el género del diario íntimo y del discurso enciclopédico. Con ella vuelve el tema de la moralidad literaria, aunque esta vez no sea como una opinión halagadora en un diario de renombre, sino como la declaración de principios de un narrador (Marcelo) que lucha contra los enemigos de lo literario. La novela insiste en que “cuando se usa el lenguaje para simplemente obtener un efecto, para no ir más allá de lo que nos está permitido, se incurre paradójicamente en un acto inmoral” (Vila-Matas 33).

Todas las cavilaciones de esta primera voz son notas al pie que, en principio, comentan un texto invisible. Por eso cada entrada tiene un número. El denominador común es el fenómeno de los escritores ágrafos, es decir, los bartlebys, personas que o bien han dejado de escribir o bien nunca se han animado a hacerlo. Y el factor moral parece atravesarlo todo. La ética de la escritura del porvenir se vuelve entonces una constante que se expresa a través de las críticas a la industria editorial, los malos escritores y las fórmulas trilladas. Y, precisamente, este rasgo tan peculiar permite establecer una serie de equivalencias con la literatura ejemplar. Concretamente, el hecho de que estas obras orbiten el discurso moral entrega una base para reflexionar en torno a la posibilidad de una reescritura en clave social.

1 Esta idea está desarrollada en “*Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas: centralidad y ficcionalidad del discurso de escolta” (Rodríguez de Arce, 2009).

A grandes rasgos, el ejemplo del siglo XIV trata sobre el consejo que un noble (Lucanor) recibe de su siervo (Patronio) y cuenta una historia sobre un rey moro a quien unos estafadores engañan para que crea que le han fabricado un traje con propiedades mágicas. El supuesto poder de este traje es volverse invisible frente a quienes sean hijos ilegítimos de sus padres, o sea, bastardos. El rey, primero conducido por la avaricia (la ley mora solo permitía heredar por sangre) y luego por el miedo a que le quiten el reino, prefiere fingir que puede ver el traje para que no lo tomen por bastardo, lo que genera un efecto dominó en todos los personajes. Al final la ilusión se rompe cuando un hombre sin ningún estatus reconoce que no ve nada y demuestra que todos han fingido.

Revisando la tradición literaria, don Juan Manuel, el autor de *El Conde Lucanor*, parece ser el primero en escribir en castellano una versión del cuento. Y aunque esto ya sea un motivo suficiente para marcar el punto de partida de una tradición hispana, no es el rasgo que la hace más especial para efectos de la reescritura. Según Taylor, “Juan Manuel ha creado lo que se convierte en la forma literaria clásica del cuento [...] El mérito del invento radica en la drástica utilización de la credulidad del rey para provocar la catástrofe” (Chávez Vaca 141-142). Esta ingenuidad trágica marca la diferencia y obliga a descartar otros antecedentes folklóricos del mismo tópico, aun cuando estos sigan una progresión temática similar. Al final, el ridículo como elemento trágico no está en el simple reconocimiento del embuste que hacen el monarca y sus caballeros, visires u oficiales (esto pasa en casi todos los casos con más o menor grado de humillación), sino en la histeria colectiva de un pueblo llano, supuestamente carente de honor y honra, que se comporta igual que su rey y que identifica en el miedo a perder su lugar en la sociedad, un agente capaz de universalizar los códigos del prestigio.

De hecho, a pesar de provenir de un libro escrito en el siglo XIV, la polémica que arrastra esta innovación narrativa es particularmente concerniente a los estudios literarios actuales. Después de todo, la validez de una honra no nobiliaria e independiente del concepto de linaje todavía se discute en el circuito académico culto,² aunque en esta versión del relato se asuma casi de inmediato. Ciertamente, supone un quiebre respecto de otras versiones

2 Hay quienes vinculan el honor y la honra con la sangre noble. En estos casos no solo se alude a la integridad personal o la reputación, sino también al linaje (Martínez 3). Sin embargo, esta concepción heredada del Siglo de Oro es debatible.

previas³ y, al no ser un quiebre puramente ornamental, funda una nueva tradición según la cual el miedo a la presión del grupo se vuelve transversal y no hace diferencias entre estatutos ni jerarquías sociales. Solo quien no tenga nada que perder estará libre de temores.

Es ampliamente sabido también que la ridiculización del personaje principal tiene versiones posteriores en otras historias como el entremés “El retablo de las maravillas” (1615), de Miguel de Cervantes; el cuento “Los trajes del emperador” (1837), de Hans Christian Andersen; y la reescritura con final alternativo del escritor chino Ye Sheng Tao⁴ (1930), entre otras más. Sin embargo, antes de Juan Manuel no había sido tan hábilmente planteada como conflicto, por lo que, de cierta manera, el “*Exemplo xxxii*” constituye una de las primeras versiones de este esquema narrativo en el mundo hispano y se puede considerar el padre de varias manifestaciones modernas.

Vistos los argumentos expuestos, es evidente que tanto el “*Exemplo xxxii*” como *Bartleby y compañía* construyen un mensaje moral a través de la problematización de las nociones de verdad y mentira. Si en el caso de la novela el influjo moral se expresa como conformación paródica de una ética de la literatura del porvenir, en el “*Exemplo xxxii*” lo hace como estructura genérica del *exemplum*. La tradición de una literatura persuasiva y didáctica se remonta a la corriente formativa de Ovidio, a las colecciones de Esopo y Aviano, y a los tópicos de la comedia y la tragedia clásicas en la Antigüedad. Pero cuando alcanza su punto de máximo desarrollo es con el *exemplum* medieval. El propio don Juan Manuel, autor de *El Conde Lucanor*, destacaba el hecho de que el atractivo del *exemplum* era parte de una estrategia didáctica, ya que el relato debía endulzar la enseñanza con “palabras falagueras et apuestas [...] segund la manera que fazen los físicos,

3 Los primeros relatos que siguen este esquema mistificador vienen de Turquía, India y Sri Lanka (Montaner y Cruz, 2014 61-62). Es probable que también hayan sido el referente principal para la versión alemana del siglo XIII (la más antigua registrada en Europa) y para el “*Exemplo xxxii*” de *El conde Lucanor*.

4 En esta versión extendida del cuento, el encargado del desarrollo del motivo literario del “mundo queriendo ser engañado” es el propio emperador pues se opondrá por orgullo a la constatación de la verdad por el ansia de ejercer su poner de forma despótica y tiránica [...] Este hecho hará que la situación se torne definitivamente insostenible y sean los soldados, junto con los propios miembros de la corte del emperador, los que apoyen una nueva revolución del pueblo que, esta vez, se va a llegar a buen término. El emperador se verá así solo y se verá acorralado por las gentes que se abalanzarán sobre él para quitarle un traje que realmente nunca ha llevado (Montaner y Cruz 66-67).

que cuando quieren hacer alguna melizina [...] mezclan con aquella melizina [...] açucar o miel o alguna cosa dulce” (Blecua 12-13). Y por eso no es raro que, tanto los versos de cierre⁵ como la propia fábula nuclear proyecten una moraleja explícita.

Considerando este panorama, el diálogo intertextual entre los mensajes morales de las obras comparadas se apoya en elementos de la historia de la ejemplaridad literaria (tanto del plano tradicional como del contemporáneo) y se evidencia en la serie de coincidencias que ambos textos tienen con un esquema mistificador de larga data, el mismo que vertebra los antecedentes folklóricos del “*Exemplo xxxii*” y que también se expresa en obras posteriores. Esto sugiere que la actualización del ejemplo medieval no es tanto un mensaje encriptado que debe ser descubierto como sí una construcción de sentido a partir de un rasgo literario transversal.

1. Diálogos con la tradición ejemplar

Del plano ejemplar tradicional la propuesta recurre al tópico, mecanismo argumentativo literario que constituye un motivo común y que se basa en la idea del principio compartido. De acuerdo con Slomkowsky, “es una prótasis o proposición universal que actúa como hipótesis de los silogismos hipotéticos elaborados a partir de la misma” (Escobar 127). Y desde la antigüedad clásica la dimensión argumentativa de los tópicos constituye un primer acuerdo entre la audiencia y el emisor, una especie de respaldo desde el que se construye el mensaje moral y una manera sistematizada de tratar un tema para que el orador pueda ganar en parte el apoyo de la audiencia antes incluso de exponer sus argumentos.

En el caso de *Bartleby y compañía* y el “*Exemplo xxxii*”, el tópico que se expresa es el del mundo queriendo ser engañado, también conocido por la frase latina “*Mundus vult decipi [ergo decipiatur]*, erróneamente atribuida a Petronio” (Cuenca 372). La oración está cargada de pesimismo y sugiere una predisposición generalizada a creer en ilusiones por ignorancia, conveniencia o cualquier otro motivo. Y su segunda parte, *ergo decipiatur* (entonces, engañémoslo), encierra la arenga a contribuir a dicho estado de ilusión permanente.

5 “Quien te conseja encobrir de tus amigos, sabe que más te quiere engañar que dos figos” (Gómez 157).

Asimismo, el tópico se actualiza en la novela de Vila-Matas a través de lo que Baños llama relaciones interdiscursivas, es decir, reajustes de “temas, motivos, recursos literarios que ejercen de síntomas estilísticos (metáforas, metonimias, alegorías, símbolos, etc.), tópicos” (288). Si bien este reajuste tópico no se vincula con las dimensiones satelitales de la narración, es decir, con el plano en que Lucanor pide consejo a Patronio y con el plano en que Juan Manuel manda a escribir los versos educativos; sí lo hace con el relato nuclear del rey moro.

Por otro lado, la ejemplaridad contemporánea establece un diálogo con la tradicional a partir de un rasgo actual propio de la psicología de los lectores identificado por Florenchie y Touton, a saber, la necesidad de extraer una enseñanza. Según estas autoras, “el lector muchas veces busca un mensaje moral, aunque ni siquiera sea consciente de ello” (43), pues existiría una sed natural por generar algún tipo de aprendizaje a partir de la experiencia narrada. La lectura del panorama ejemplar que ofrecen Florenchie y Touton, además, dialoga muy bien con el potencial exegético del lector o con la teoría de la recepción de Wolfgang Iser, de acuerdo con la que la obra literaria involucra tanto la creación del autor como la interpretación que pueda llegar a hacer el lector, es decir, remite “al acto de fijar la estructura oscilante del texto en significados que, por lo general, se producen en el proceso mismo de la lectura” (104). Y esto es algo que, llevado al plano del análisis discursivo, se conecta con los marcos cognitivos de George Lakoff, según los que el pensamiento está condicionado por estructuras ideológicas previas: “One of the major results in the cognitive and brain sciences is that we think in terms of typically unconscious structures called ‘frames’ (sometimes ‘schemas’). Frames include semantic roles, relations between roles, and relations to other frames” (Lakoff 71). En otras palabras, tanto la necesidad del lector de extraer una enseñanza moral como la interpretación que realiza de la obra se ven influenciadas por estas estructuras cognitivas inconscientes, que actúan como filtros ideológicos y semánticos.

Por último, la idea de la reescritura del mensaje moral necesita que el tópico se proyecte en un plano más concreto, es decir, de mayor especificidad. Y esto es algo que se consigue a través de la constatación de ciertas coincidencias con el esquema mistificador del “*Exemplo xxxii*”. Lo que separa al *mundus vult decipi* de otros tópicos que orbitan la impostura, como el *ludibrium oculorum* (el engaño a los ojos), es la predisposición de abrazar la ilusión. La verdad

en este tópico está conformada por acuerdos temporales y relaciones de conveniencia, lo que evoca las reflexiones de Nietzsche en *Verdad y mentira en sentido extramoral*⁶ y encuentra una correspondencia casi perfecta con un esquema mistificador de orígenes folklóricos muy antiguos.

Tal como señala Molho, la estructura narrativa de este esquema de larga data es la de la mistificación,⁷ lo que implica la presencia más o menos constante de un estafador (mistificador), un engaño (mistificación en sí), una víctima (mistificado) y un revelador del misterio (desmitificador) (48). El objeto mágico y los criterios que operan para descubrir la valía o la ilegitimidad de los observadores puede cambiar, pero los demás factores suelen mantenerse estables. He aquí el esqueleto primigenio que subyace a todas las actualizaciones. “Corresponde al tipo 1620 de la clasificación de Aarne-Thomson y figura en el *Motif Index* de Stith –Thomson con el número K 445” (47).

De acuerdo con este esquema, y en un sentido amplio, la mistificación está representada por el traje y el texto invisibles; el agente mistificador por las notas al pie que comenta el narrador y por los burladores que llegan a palacio; el bloque de los mistificados por los lectores de la novela y los súbditos del reino; y, por último, la acción desmitificadora por el narrador en primera persona y el cochero sin estatus social.

2. Esquema mistificador

Roles	Mistificación	Mistificador	Mistificado	Desmitificador
“ <i>Exemplo xxxii</i> ”	Traje invisible	Burladores	Rey y súbditos	Cochero
<i>Bartleby y compañía</i>	Texto invisible	Narrador y notas al pie	Lectores	Narrador

Esencialmente el texto invisible en *Bartleby y compañía* desempeña la misma función que la del rey desnudo en el “*Exemplo xxxii*”. Ambas son

6 Refuerza la idea de que “el intelecto, como un medio para la conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas primordiales en la ficción” (3).

7 Las versiones previas de Turquía, India y Sri Lanka (Montaner y Cruz 61-62) incluyen turbantes, templos y pinturas en vez de un traje con propiedades maravillosas, pero el objeto invisible es una constante del esquema narrativo mistificador.

entidades incompletas que exigen ser acabadas a través del fingimiento. En los dos casos la verdad constituye una ilusión socialmente validada en el uso del colectivo. Y los dos apelan a la invisibilidad. Aunque los lectores sean conscientes de que la novela está constituida por los pies de página, se ven forzados a establecer un pacto de verosimilitud lleno de dudas y, por ende, caracterizado por un extrañamiento similar al de los formalistas rusos.

El juego literario refleja una tendencia a rellenar con ficción aquello que no se comprende. Y esta tendencia, como se verá más tarde, no solo involucra a los lectores, sino al propio narrador. El texto sin escritura, el mismo que viene a encarnar la pulsión negativa de las letras contemporáneas, no existe hasta que se concreta en la mente del lector a través de las interpretaciones que inspiran los pies de página. Y esto es lo que revela más elocuentemente su condición de mistificación. De momento, basta con tener presente que el narrador no proporciona más datos sobre el texto comentado y que, por ende, su existencia se valida únicamente en su testimonio.

Si en el cuento medieval el traje invisible se constituye a partir de los halagos de los súbditos, es decir, a través de ilusiones que buscan desviar la atención, en la novela de Vila-Matas pasa exactamente lo mismo. El contenido de los comentarios constituye una ilusión en sí misma que busca desviar la atención y activar la confianza. Además, está orientada al concepto de la fama, pues todo el corpus está compuesto de citas célebres, personajes célebres y hechos célebres que, con más o menos alteraciones, remiten al mundo del canon literario. Es decir, a la historia de la literatura, un campo que resulta particularmente fértil para la mistificación y que, como pocos, es un tejido de reputaciones que han logrado vencer a la muerte.

De alguna forma, la actualización que hace *Bartleby y compañía* del “*Exemplo xxxii*” plantea una relación de equivalencia entre los conceptos de honra y reputación. Es decir, sugiere que ambos apuntan al mismo rasgo social, pero usando diferente nomenclatura y manifestándose en contextos culturales diametralmente distintos. Esto significa que tanto honra como reputación responderían a un rasgo psicológico connatural al ser humano que, además, se encuentra atomizado en el tópico literario del mundo queriendo ser engañado, la conformidad.

Lo cierto es que más allá de la distancia cultural y temporal, el concepto de reputación está profundamente emparentado con el de honra, lo que se ha visto explícitamente reflejado en el plano literario (predominantemente

de corte decimonónico o más antiguo) y en el jurídico, donde alcanza el estatus de derecho humano. Tal como ocurre en la dimensión literaria, en la dimensión jurídica, las definiciones de honor y honra manifiestan un vínculo fuerte que orbita el concepto de virtud. Así, por ejemplo, según la primera versión electrónica del *Diccionario de Ciencias Jurídicas, Políticas y Sociales* de Manuel Osorio, el honor se define como: “Vocablo con diversas acepciones, entre ellas: Estima y respeto de la dignidad propia. | Buena opinión y fama adquirida por la virtud y el mérito” (Osorio 462). Mientras que, según el mismo documento, la definición de honra es:

Cualidad moral que nos lleva al más severo cumplimiento de nuestros deberes respecto del prójimo y de nosotros mismos. | Gloria o buena reputación que sigue a la virtud, al mérito o a las acciones heroicas, la cual trasciende a las familias, personas y acciones mismas del que se la granjea. (462)

Aunque a veces incluso puedan llegar a usarse como sinónimos, apuntan, en estricto rigor, a distintos fenómenos. Y así también lo deja claro, desde el terreno literario, Ramón Menéndez Pidal, para quien la diferencia más importante se entiende en términos de responsabilidad individual versus responsabilidad grupal: “Honor es loor, reverencia o consideración que el hombre gana por su virtud o buenos hechos. La honra, por su parte, aunque se gana con actos propios, depende de actos ajenos, de la estimación y fama que otorgan los demás” (Martínez 1).

Igualmente, para explicar esta discrepancia sirve remitirse a la etimología latina de las dos palabras: “el honor en latín proviene de las palabras *honor*, *honoris* cuyo significado es de rectitud, decencia, dignidad, fama, respeto, etc. Cualidades necesarias que las personas debían poseer para ejercer actividades públicas” (Echeverría 211). Esto implica que, aunque se lo asocie con cierta fama, reputación o reconocimiento merecido, dicha valoración pública es solo consecuencia esperable o deseada de aquella virtud, no un requisito o una condición *sine qua non*. El honor, entonces, se conecta mucho más directamente con la esencia moral de la persona.

La honra, por otro lado, proviene de *honorare*, que en latín quiere decir:

demostración de afecto de una persona hacia a otra en razón de sus virtudes o méritos [...] tiene un carácter subjetivo, ya que se relaciona con las virtudes que el ser humano posee y con las cuales actúa frente a una colectividad. (211)

Esta última está fuertemente ligada a la noción de creencia, razón por la que, desde su origen mismo, toma distancia del honor. Es decir, la idea del grupo y de la imagen que frente a este se proyecta es lo que separa ambos términos más tajantemente.

De todas maneras, el gesto de la ofensa al honor ha estado históricamente conectado con la honra y a menudo su reparación se ha asociado con la reivindicación de la imagen pública de los sujetos. Quizá por ello resulte curioso pensar que, desde una perspectiva cronológica evolutiva, no siempre la estima social haya sido digna de todos. Es cierto que en el derecho romano este reconocimiento social se les negaba a los extranjeros, pero ya existía para los ciudadanos romanos y adoptó el nombre de *extimatio*, parte del “repertorio específico de conceptos que describían recompensas y ‘premios’ por logros relevantes y éxitos personales (una vez más, en la política y en la guerra): reputación y fama” (Hölkeskamp 83).

Y puesto que, al menos desde la Constitutio Antoniniana (212 d. C.) en adelante la ciudadanía era otorgada a todos los hombres y mujeres nacidos en el territorio romano, la institución jurídica de la *extimatio* estaba pensada para regular el honor de todos. Sin embargo, durante la Edad Media esto deja de ser así: “El honor toma otro matiz, ya que la civilización occidental estaba regida por el cristianismo [...] Entre los cambios que se dieron en relación con los romanos éste (el honor) era considerado como un patrimonio exclusivo de las clases nobles” (Echeverría 213). Este es precisamente el mundo del “*Exemplo xxxii*”.

La literatura castellana medieval, como cualquier otra expresión cultural que se encontrara bajo el dominio de la cristiandad, adhería indudablemente a esta noción restrictiva del honor y de la honra. Y, aunque los códigos asociados fueron evolucionando con el tiempo, el que aún exista la discusión literaria sobre si la nobleza es o no un requisito indispensable en la configuración del honor y la honra, da luces sobre cierta variabilidad mínima en épocas posteriores.

En el contexto en que le tocó vivir a Juan Manuel, la separación entre nobles y plebeyos era una certeza que iba más allá de lo meramente literario. Esta

era una condición de mundo, un reflejo del orden divino y de la jerarquía que la Edad Media establecía a partir de las dinámicas entre señores y siervos. El rey temía y respetaba a Dios, su señor; el noble temía y respetaba al rey, su señor; y el siervo temía y respetaba al noble que le brindara protección, pues era su señor. No había nada en este férreo equilibrio que pudiera entenderse de otra manera, razón por la que, en principio, el cuento no parece rebatir estas ideas. De hecho, el compendio entero está dedicado a otros nobles y los únicos personajes que se mantienen constantes son el conde Lucanor (noble) y Patronio (su siervo).

La cosmovisión medieval se refleja en *El Conde Lucanor* y no parece acusar recibo de aquellas reflexiones que formuló ya hace tanto tiempo la Antigua Roma. Sin embargo, sería ingenuo suponer que la dignidad de las personas y su imagen social hayan desaparecido simplemente porque se les negara un nombre. La vida en comunidades se siguió desarrollando y solo por pertenecer a un colectivo las personas mantuvieron una imagen social, una especie de honra no reconocida como tal al no ser dignos de honor, al menos en un sentido legal. En otras palabras, una fama o reputación que, sin ser de la calidad o del virtuosismo atribuidos a la nobleza, manifestaba un comportamiento bastante similar al que la gente muestra en la actualidad.

Considerando lo anterior, es posible afirmar que las relaciones de prestigio y desprestigio que se dan en el “*Exemplo xxxii*” —esas mismas que apuntan al concepto de honra—, se configuran desde el rey hacia abajo. Después de todo, cada uno de los súbditos, a excepción del cochero que rompe la ilusión, imita la conducta del monarca e identifica en la desaprobación pública una amenaza a su imagen social. Esto se da incluso en el pueblo llano, que, en teoría, carece de honor y honra.

Sin duda, la reputación de los bartlebys no tiene carácter nobiliario, pero constituye una especie de honra no reconocida legalmente, es decir, representa un tipo de fama contemporánea que deviene en la conformidad social. Este es un fenómeno proveniente del ámbito de la psicología clásica que está dentro de los procesos de influencia y que da cuenta de “la adaptación de nuestra conducta o nuestro pensamiento a las normas de algún tipo” (Myers 704). A grandes rasgos, plantea que “cuando existe una presión real o imaginaria capaz de modificar opiniones o conductas, entonces se está hablando de conformismo” (Matus 43). Esto es justo lo que sucede en los dos textos comparados. La conformidad de una jerarquía nobiliaria no es tan diferente de la aceptación

de una red de prestigios literarios. Y, en *Bartleby y compañía*, el narrador es consciente de ello.

A través de la evocación del canon artístico e intelectual de Occidente, la novela reflexiona en torno el carácter literario de la imagen social de las celebridades, en este caso, de los escritores ágrafos. Y, pese a la ironía que arrastra esta reflexión, los bartlebys se presentan como la clave prestigiosa de la literatura del porvenir. Fundamentalmente, la relación de equivalencia entre el traje nuevo del rey moro y el estatus que proporciona el canon intelectual hace referencia directa a la naturaleza artificial de la buena fama y honra que rodea al canon artístico de Occidente. Desde esta perspectiva, el texto invisible debe ser percibido como una ilusión compuesta no solo por obras literarias y artísticas recordadas y reconocidas, sino también por las reputaciones míticas de sus creadores.

Por otro lado, las notas al pie son el instrumento del narrador para mistificar a los lectores y equivalen al plan de los timadores del cuento medieval, es decir, al trabajo fingido, las conversaciones sobre la belleza del material y las actuaciones. En este punto es necesario destacar la importancia del pacto de verosimilitud en literatura, pues solo a través de él se puede dar a la ficción apariencia de realidad. Ya en el plan de los burladores del “*Exemplo xxxii*” se advierte la importancia de construir ciertas condiciones creíbles, pues los estafadores son conscientes de que su mentira solo será efectiva mientras el rey y sus súbditos —guiados por la conveniencia borreguil— establezcan un acuerdo colectivo. Es imprescindible, por ende, que su actuación sea convincente (verosímil) y para lograr ese efecto fingen trabajar en la confección del traje inexistente: “et ellos pusieron sus telares et dauan a entender que todo el día texían en el panno” (Gómez 154). Los pillos calculan todo y, sospechando que el rey podría querer corroborar, a través de algún siervo, las propiedades mágicas de la tela esperan que llegue el enviado de la corte. Frente a este personaje, que ignora todo, fingen sostener un diálogo en que se describe la hermosura del material y la condición necesaria para que esta se vuelva invisible:

El rey queriendo provar aquello ante en otro, envió un su camarero que lo viesse, pero non le aperçibió quel desengañasse. Et desque el camarero vio los maestros et lo que dizían, non se atrevió a dezir que non lo viera. (154)

En *Bartleby y compañía*, este trato de fe es aún más significativo, pues no remite simplemente al convencimiento que puede llegar a inspirar una situación fraudulenta, sino al pacto de credibilidad clásico, que es una de las reglas más importantes de la historia de la literatura. Por esta razón, es crucial la acción mistificadora de las notas al pie. No hay mistificador sin mistificado. De acuerdo con este planteamiento, el narrador, encarnando la autoridad del erudito, es quien genera la ilusión a través de su testimonio. Lo anterior supone una confusión de los roles clásicos del emisor y del receptor, pues confiere cierto poder *poiético* al lector que, en calidad de mistificado acaba legitimando ilusiones a partir de su fe en ellas.

Al menos en términos estructurales, queda bastante claro que la ficción es la que escribe el texto invisible y, de esta manera, la novela negocia la verdad con cada receptor, es decir, con cada mistificado. Si los lectores no logran ver la esencia de la renuncia a la escritura es quizá porque ellos no están a la altura de lo que exige el prestigioso mundo de las artes y las letras o porque no son lectores lo suficientemente preparados. Puede que, recurriendo a la metáfora del esquema mistificador que vertebra este análisis, los lectores que no logren ver el texto invisible sean hijos ilegítimos, lectores de segunda, tercera o cuarta categoría. Entonces, frente al temor que inspira la pérdida del prestigio y la aceptación de la nada, rellenar el texto con ficción es una medida lógica.

Ciertamente, las notas al pie son el gran mistificador de la novela, la reescritura de los timadores del “*Exemplo xxxii*”. Ellas recuerdan la importancia del pacto de verosimilitud que establecen súbditos y lectores. Su función es engañar a estos últimos, ya que no confieren ninguna cita real a la autoridad. De hecho, las declaraciones en torno a los bartlebys suelen ser bromas, excentricidades de la historia de la literatura e invenciones verosímiles que el narrador desarrolla a partir de la falta de información, por lo tanto, la voz del narrador de la novela es la de un burlador.

Son los lectores, inclinados por los mecanismos mistificadores del género referencial, quienes validan la ficción del texto invisible, y esto también los vuelve mistificadores. Es decir, de una forma similar a la que el rey moro y los súbditos engañados se vuelven creadores conjuntos del engaño en el “*Exemplo xxxii*”, los lectores persuadidos de *Bartleby y compañía*, se vuelven escritores. Y puede que, como ya ha pasado, su pacto de verosimilitud trascienda las fronteras de lo literario lo suficiente como para hacer que la

leyenda bartleby despierte una credibilidad que vaya más allá del mundo que encierra la novela. Por otro lado, la estructura abierta de la investigación bartleby le permitiría expandirse hasta el infinito y añadir cada vez más casos curiosos de escritores ágrafos. Y en tal caso, el narrador, como gran timador que es, podría renovar continuamente la verosimilitud que en el cuento de don Juan Manuel se resquebraja a causa de la observación del cochero.

Sin embargo, junto con el rol del mistificador (capaz de transformar mistificados en mistificadores), el narrador de *Bartleby y compañía* se perfila como un desmitificador, en la medida en que deja pistas o huellas de impostura para que los lectores sean conscientes de la ilusión. Esto activa una duda permanente. El escritor bartleby se vuelve así un modelo de impostura y de impostor al mismo tiempo.

Esencialmente, la reputación mezcla tanto datos reales como rumores inventados. Por ello, es el material principal de las leyendas. En este caso el lector se enfrenta nada más y nada menos que a las leyendas de la literatura. Lo más significativo que hace el narrador en términos de desmitificación es activar la duda luego de haber sentado las bases referenciales de la confianza. Esto lo consigue de la siguiente manera: (a) exponiendo la naturaleza artificial del relato que envuelve a escritores reales, (b) apuntando la performatividad de escritores sin obra como parte de un discurso literario y (c) mezclando autores reales y ficticios.

En este punto, hay que recordar que desde el principio la fama de los bartlebys —incluidos los que se pueden encontrar en el canon literario real— se asocia con la ficción. Como aparece apuntado en el apartado sobre los cuestionamientos a la originalidad, el mismo apelativo de bartleby viene de un personaje de Herman Melville, protagonista del relato *Bartleby, el escribiente*. Y este gesto perfila a la estirpe de los escritores ágrafos como personajes literarios. En pocas palabras, la figura del bartleby, en tanto celebridad del mundo de la literatura es la gran mistificación argumental de la novela y por eso no es extraño que el narrador concentre sus esfuerzos en desmitificar la credibilidad en torno a ella.

Respecto del primer punto, es probable que el fragmento más ilustrativo sea el referente a la escritora Marguerite Duras, quien niega que la historia de su vida tenga la estructura necesaria para ser comprendida como suelen ser comprendidos los relatos biográficos tradicionales. La novela está llena de datos reales (aunque a veces increíbles) de escritores que figuran en la

historia de las letras; pero cuando el narrador se refiere a Duras recurre a una crítica estructural formulada por ella misma. Al parecer, la escritora francesa solía decir: “La historia de mi vida no existe. No hay centro. No hay camino, ni línea. Hay vastos espacios donde se ha hecho creer que había alguien, pero no es verdad, no había nadie” (Vila-Matas 29). Eso supone una diferencia bastante explícita entre la vida y la historia que se levanta alrededor de ella. Mientras la vida es caótica, desordenada y presente, la historia suele estar articulada por una estructura narrativa común, ausente (temporalmente desfasada) y coherente.

Esta cita demuestra que los ordenamientos más simples de hechos y personajes —cuestión imprescindible en cualquier biografía— son una ilusión. Si la vida tiene forma y es comprensible es porque antes se ha transformado en una historia y, por tanto, ha sufrido un proceso mistificador de edición y adaptación a partir de códigos compartidos y ampliamente reconocibles, por ejemplo, espacio, tiempo, conflicto, protagonista, antagonista, etc. Todos los autores célebres (tanto los bartlebys como los escritores activos) son figuras públicas que el colectivo no conoce directamente, pero que cree conocer a través de su representación. En este orden de ideas, sin duda, las biografías son parte de dicha representación. La memoria misma lo es porque atreverse a recordar es como atreverse a imaginar.

Cuando el narrador, por ejemplo, plantea que “Hasta 1836 no se atrevió nadie a recordar cuál era la verdadera personalidad de Sócrates” (22) sugiere que la rememoración es un acto consciente y deliberado, una facultad que se activa o se desactiva dependiendo de las circunstancias y que exige una voluntad de representación altamente creativa. No la ve como un reflejo espontáneo o una imagen estática que se preserva. Tal como se plantea en la propia novela, “La literatura, por mucho que nos apasione negarla, permite rescatar del olvido todo eso sobre lo que la mirada contemporánea, cada día más inmoral, pretende deslizarse con la más absoluta indiferencia” (34) y esto, sin duda, refleja una identidad literaria.

El hecho mismo de que la historia de cualquier vida aluda por definición al pasado da cuenta de una realidad ausente, por lo que aquellos “vastos espacios donde se ha hecho creer que había alguien” (29) están en consonancia con la invisibilidad del traje del rey moro y del texto comentado por notas al pie. Estos espacios, en definitiva, constituyen el momento previo a la construcción social de cualquier reputación fundada en el acuerdo espontáneo.

Y, al mismo tiempo, aportan las condiciones necesarias para que se exprese el modelo de impostura que aquí se ha venido trabajando.

Ahora bien, sobre la performatividad de los artistas sin obra —segunda forma de perfilar la reputación como un modelo de impostura con identidad literaria—, destaca el vínculo entre la biografía y lo que el narrador llama literatura en suspensión. Ciertamente, la leyenda de los ágrafos depende en gran medida del rumor, algo que se comporta de manera similar a la literatura folklórica porque se sostiene en la creencia popular, la cultura colectiva, la liquidez y la informalidad. Aquí, de hecho, cobra sentido la noción de discurso líquido, es decir, lo que está constantemente cambiando porque no se halla cristalizado. Para abordar el concepto, el narrador cita al escritor francés Marcel Bénabu:

Como escribe Marcel Bénabu en *Por qué no he escrito ninguno de mis libros*: “Sobre todo no vaya usted a creer, lector, que los libros que no he escrito son pura nada. Por el contrario (que quede claro de una vez), están como en suspensión en la literatura universal”. (25)

Igualmente, este mismo concepto de literatura en suspensión es el que usa para definir la literatura del porvenir, por lo que se deduce que el canon literario del futuro propuesto por la novela ve en la leyenda o en el potencial legendario un elemento imprescindible. Es más, hay un momento en que el narrador dice “Pero también los ágrafos, paradójicamente, constituyen literatura” (25) y algo muy importante de esta declaración es que permite entender que los personajes sin obra no son concebidos como agentes de silencio por no ser productores de literatura, sino como producciones literarias en sí mismos. En otras palabras, ellos son la creación del colectivo social, aunque sean parte del discurso historiográfico y no del literario. La figura del bartleby, desde esta perspectiva, es un modelo del impostor socialmente validado y sujeto a las reglas de la verosimilitud del mundo real, no del mundo realista, lo que se refleja perfectamente en el retrato que la novela hace de Pepín Bello.

José Bello Lasierra, más conocido como Pepín Bello, es el miembro más longevo de la Generación del 27. Según el testimonio del narrador, destaca por haberse hecho un lugar en la historia de la literatura sin haber producido una obra tan sólida como sus congéneres y por haber trascendido como el

escritor de los diccionarios y las entrevistas por excelencia: “Bello figura en todos los diccionarios artísticos, se le reconoce una actividad excepcional, y sin embargo carece de obras, ha cruzado por la historia del arte sin ambiciones de alcanzar alguna cima” (29). El alcance que ha demostrado tener su performatividad como miembro de la Generación del 27 lo vuelve el modelo del bartleby por antonomasia.

Por último, la tercera forma en que el narrador perfila la reputación como un modelo de impostura con identidad literaria es la mezcla de referencias a autores reales y ficticios. Son muchos y muy célebres los escritores reales que el narrador compila como parte de la tradición bartleby: Juan Rulfo, Franz Kafka, Arthur Rimbaud, etc. A veces sus historias aparecen tergiversadas como ocurre con Jerome David Salinger —a quien el narrador asegura haber visto en un autobús y escoge como protagonista de una larga divagación ucrónica (81-87)— y otras simplemente constituyen peculiaridades fáciles de confirmar. Pero esta lista también está repleta de casos provenientes del mundo de la ficción como Clement Cadou y Ritta Malú, invenciones originales de *Bartleby y compañía*; o el barón de Teive, creación del escritor portugués Fernando Pessoa y uno de los casos que mejor ilustran la confusión deliberada de planos entre ficción y realidad.

El barón de Teive es el “heterónimo menos conocido de Fernando Pessoa, el heterónimo suicida. O, mejor dicho, el semiheterónimo” (89), es decir, un *alter ego*. Aparece en el *Libro del desasosiego* y es un ejemplo de metaliteratura bastante consolidado en el canon artístico occidental moderno. Además, pone en el centro de la discusión el concepto de identidades múltiples, pues el heterónimo (otro nombre), igual que el pseudónimo (nombre falso), constituye un juego literario en que se construye una voz diferente a la propia para enunciar un discurso determinado.

Hay que añadir que lo único que realmente mantiene a estas otras identidades encadenadas al mundo de la ficción es la consciencia, por parte de los lectores, de enfrentarse a un personaje ficticio. De otra manera el barón de Teive podría circular sin problema con valor de verdad, lo que evidencia la facilidad con la que se construye la verosimilitud del contexto extraliterario. En otras palabras, los personajes de la memoria colectiva historiográfica no son tan diferentes a los que están circunscritos al marco de referencia artístico. Al menos desde un punto de vista estético, la credibilidad del

heterónimo podría activarse extraliterariamente, lo que implica que ficción y realidad pueden llegar a ser indistinguibles.

Ciertamente, la reflexión en torno al canon de autores puede interpretarse como una advertencia sobre las semejanzas entre lo literario y lo no literario. A su vez, la reputación que subyace a dicho canon se perfila como una mistificación que se puede expresar de distintas maneras, pero que, ante todo, parodia la fragilidad de la verosimilitud extraliteraria. Ya sea (a) exponiendo la naturaleza artificial del relato que envuelve a escritores reales, (b) apuntando la performatividad de escritores sin obra como parte de un discurso literario o (c) mezclando autores ficticios con el canon histórico, siempre se parodia la separación presuntamente confiable entre verdad y ficción. Esto es algo que se refuerza con la presencia de los pies de página en tanto garantes de confianza desactivados. No obstante, el tipo de parodia que se expresa está orientado a los métodos y procedimientos de los que se vale el discurso historiográfico para crear y consolidar un canon, pero no al canon mismo. Hay incluso admiración a la gran mayoría de las figuras de la historia de la literatura que figuran en el compendio *Bartleby*, de modo que el influjo paródico se entiende a partir de la subversión de valores en la red de prestigios o desde la aceptación del carácter literario de la propia historia. Entonces, esto quiere decir que la novela plantea una parodia no denigrante, como la propuesta por Linda Hutcheon a finales del siglo xx. En otras palabras, “(Postmodernism) clearly attempts to combat what has come to be seen as modernism’s hermetic, elitist isolationism that separated art from the ‘world’, literature from history. But it often does so by using the very techniques of modernist aestheticism against themselves” (Hutcheon 28).

En este análisis, tanto el canon de autores legendarios sin obra como el prestigio intelectual derivado de él se proyectan como construcciones sociales antes que descubrimientos, lo que confirma la equivalencia entre el traje y el texto invisibles. Después de todo, ambos son entidades que cumplen con todos los rasgos formales de lo literario, pero que circulan en la realidad con valor de verdad. La historia de la literatura, de esta manera, se levanta como una certeza socialmente acordada que coexiste, contradice o secunda otras verdades, pero que, bajo ningún punto de vista, responde a la idea de verdad única y descubierta de la modernidad temprana.

3. Conclusión

Visto el análisis de los roles mistificadores a la luz de la tradición ejemplar, *Bartleby y compañía* no solo encarna el tópico del mundo queriendo ser engañado a través de la reescritura del mismo esquema narrativo del “*Exemplo xxxii*”, sino también de la propia función moral del género literario del *exemplum*. La novela actualiza la función educativa del cuento medieval, definiendo la literatura del porvenir a partir del silencio como acto prestigioso. Y esto se refuerza en la elección del epígrafe: “La gloria o el mérito de ciertos hombres consiste en escribir bien; el de otros consiste en no escribir” (Vila-Matas 9). La frase es de un célebre moralista, Jean De La Bruyère, y está en sintonía irónica con la moral del narrador, aquella ligada a la toma de riesgos en literatura. Ante todo, aplaude la valentía de los escritores que desafían el *statu quo* y se atreven a rechazar las fórmulas trilladas, pero, además, permite extender las reflexiones sobre la moral con las que arrancó este artículo. Aquellas primeras impresiones de Llovet en 1984 sobre el trabajo de Vila-Matas en *Impostura* ya encomiaban la rareza de un escritor queriendo alejarse del rebaño: “Convertirse en un ser normal, en nuestras sociedades cultas, equivale a dejarse guiar, como un estúpido por esa fantástica memoria de todos y de nadie que es el sentido común” (41). Y en *Bartleby y compañía* este espíritu díscolo no solo se celebra, sino que se magnifica. El canon se revela como una gran ficción, una realidad convenida que renueva votos borreguilmente. Y por ello llevarlo al plano de la creación literaria es un acto subversivo.

Por otro lado, al abordar el esquema narrativo mistificador como el denominador común del *mundus vult decipi* y del principio de conformidad social, lo que se equipara en realidad son los conceptos de honra y reputación. Esto significa que el tópico se podría identificar como un hipotexto del principio de conformidad social y reflejar el propio funcionamiento de la credulidad humana. Aplicarlo a una reflexión sobre la literatura ejemplar implica situar el análisis en el contexto del control de masas y, lógicamente, interpretar en clave social los mecanismos morales de la narración medieval. Esto significa que, al llevar a cabo una aproximación contemporánea del cuento, los dispositivos sociales de conformidad y obediencia reemplazan el código de conducta del siglo XIV, lo que conduce a una modificación de la tradición castellana didáctica.

En el prefacio de su último libro, Cass R. Sunstein vincula el fenómeno social de la conformidad con la esencia misma de los seres humanos. Entre

los ejemplos que escoge está el *Génesis*, como antecedente mítico-literario del primer hombre siguiendo a la primera mujer; o el surgimiento de religiones, civilizaciones y grandes ismos producto de conductas imitativas (17). Básicamente, el libro describe el fenómeno de la presión social reconociendo su tremendo potencial tanto para el bien como para el mal, de modo que su postura no es moral. Aun así, responde a los principios de obediencia (o de reproducción literaria) borreguil que critica Vila-Matas. Lo que se busca al transformar un código moral en un código social es reconocer la coexistencia de la tradición y de la originalidad en un mismo motivo literario, que ha sido constantemente revisitado y que quizá hoy más que nunca sirva de espejo de la realidad.

Asimismo, el grado de conocimiento del lector —tan estrechamente vinculado con el oscurecimiento de la frontera entre ficción y realidad— es lo que termina de hacer posible la interpretación de *Bartleby y compañía* como una reescritura del mensaje moral de la fábula de don Juan Manuel. Esto porque, a partir de la distancia irónica dada por el contexto de producción y el tono paródico que el propio autor le imprime a la narración, se puede abordar la problematización de las nociones de verdad y mentira como una expresión actual del *mundus vult decipi* y como una crítica a la manera en que se conforma, consolida y perpetúa la confianza en torno a un panorama literario determinado. Los puntos de contacto que ofrece el esquema mistificador son parte de una materialidad visible, pero la conexión con el siglo XIV es evidentemente más escurridiza. Poco importa que Vila-Matas haya sugerido estos vínculos deliberadamente o que, por el contrario, hayan sido fruto del azar, pues el análisis también da pie a una reescritura inconsciente o accidental. En otras palabras, es el lector de comienzos de siglo XXI, a partir de las sugerencias del narrador, quien termina de construir el mensaje y puede establecer puntos de contacto intertextual con la tradición medieval del *exemplum* castellano.

El diálogo intertextual —o interdiscursivo para emplear la terminología de Baños— que establece *Bartleby y compañía* respecto del “*Exemplo xxxii*” es una caricatura paródica de la historia de la ejemplaridad porque exagera y subvierte la función didáctica del tópico, reformulando las pautas de validación social; se concreta en la necesidad contemporánea de extraer moralejas y juega con el conocimiento de mundo de los lectores (Lakoff 71). Si la interpretación del texto se apoya en la historia de la ejemplaridad, no es para descubrir un mensaje moral encriptado, sino para actualizarlo de manera activa. Es decir, para plantear una interpretación cuyo mensaje

ya no constituya una apología de la sinceridad, sino la normalización de la ficción como comportamiento humano clave dentro de la red de códigos de prestigio literario. De esta forma, las leyendas de la literatura que trascienden el tiempo, así como el aura mítica que arrastra la fama bartleby se revelan como construcciones literarias con circulación extraliteraria, verdades validadas en el acuerdo social y perpetuadas en la autoridad institucional de la historiografía, igual que el traje invisible del rey moro.

Finalmente, la consideración de que no hay un canon previo a la mirada en *Bartleby y compañía* equivale a pensar que el rey moro del cuento medieval está en realidad desnudo. Por ende, tanto la definición de lo que se considera literatura como las formas de recordarla son ejemplos de un acuerdo social que constantemente se está renegociando. He aquí el desafío y el riesgo de la escritura del porvenir que plantea la novela. Habría que reconfigurar los límites entre ficción y realidad o aceptar derechamente que no hay un discurso que logre escapar de su naturaleza ficticia, pues la acción misma de reconocer que la fama es una convención implica aceptar que, como decía Nietzsche, “las verdades son ilusiones” (6).

Obras citadas

- Álvarez, Gil, and Kunz. “Apuntes sobre las estrategias metaficcionales en *Bartleby y compañía* de Enrique Vila-Matas”. *Metanarrativas hispánicas*, vol. 2, 2012, págs. 139-164.
- Baños, Juan. “La dinamicidad de los textos literarios: Hacia una tipología de la transreferencialidad.” *Signa: Asociación Española de Semiótica*, vol. 31, núm. 31, 2022, págs. 271-292. Web.
- Chávez-Vaca, Wilfredo. “La deuda de H. C. Andersen. Lazos entre “El traje nuevo del emperador” (1837) y El conde Lucanor (1330-1335)” *Imposibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios*, vol. 21, 2021, págs. 135-155. Web.
- Escobar, Ángel. “Hacia una definición lingüística del tópico literario” *Myrtia*, vol. 15, 2000, págs. 123-160. Web.
- Echeverría-Muñoz, David Eduardo. “El derecho al honor, la honra y buena reputación: Antecedentes y regulación constitucional en el Ecuador”. *Ius Humani. Revista de Derecho*, vol. 9, núm. 1, 2020, págs. 209-230. Web.
- Florenchie, Amélie, and Isabelle Touton. *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea, 1950-2010*. Iberoamericana, 2011.

- Hölkeskamp, Karl-Joachim. *La cultura política de la República romana. Un debate historiográfico internacional*. Vol. 1. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- Hutcheon, Linda. *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History*. University of Toronto, 1988. T-Space, University of Toronto. Web.
- Juan Manuel, Infante de Castilla. *Libro del Conde Lucanor*. Castalia didáctica, 1987.
- Lakoff, George. “Why It Matters How We Frame the Environment”. *Environmental Communication*, vol. 4, núm. 1, 2010, págs. 70-81. Web.
- Llovet, Jordi. “Lo verosímil como impostura”. *La Vanguardia*, 1984, pág. 40. Web.
- Londoño, Luis Fernando. “Expolios, deportaciones e internamientos: el destino de los alemanes residentes en Latinoamérica durante la Segunda Guerra Mundial”. Oxímora. *Revista Internacional de Ética y Política*, vol. 11, 2017, págs. 4-24. Web.
- Nietzsche, Friedrich. “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. *La Caverna de Platón*. Web.
- Martínez, Javier. “*Mundus vult decipi*”. Reseña de Luis Cuenca. *Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*. Madrid, Ediciones Clásicas, 2012.
- Martínez, María Victoria. “A vueltas con la honra y el honor. Evolución en la concepción de la honra y el honor en las sociedades castellanas desde el medioevo al siglo xvii”. *Revista Borradores*, vol. 7-9, 2008, págs. 1-10. Web.
- Montaner, Alberto, y Manuel Cruz. “Un recorrido histórico y cultural por el relato de ‘El traje nuevo del emperador’. Análisis y posibilidades didácticas en las aulas de Educación Secundaria Obligatoria”. *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura*, núm. 12, 2014, págs. 57-78. Web.
- Matus, G. Lorena. *Manual de psicología social*. Universidad Iberoamericana, Cuenca, México, 1993.

Sobre la autora

Maite Pizarro Granada es doctora en estudios literarios, lingüísticos y culturales por la Universidad de Barcelona; además, es máster en periodismo y licenciada en letras hispánicas con mención en literatura y lingüística por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha especializado en analizar los cruces entre la tradición y las producciones literarias contemporáneas, principalmente los ecos de la literatura medieval en el presente. Actualmente, vive en Barcelona, donde dicta clases de lengua y trabaja como editora y encargada de documentación en Somos Libros.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v27n1.116729>

***Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger: arte y *modus vivendi* revolucionario**

Luis Alberto Farías Duque

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, Chile
luis.farias@umce.cl

Silvana Salvarani Pometto

Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, Santiago de Chile, Chile
silvana.salvarani@umce.cl

El presente artículo examina el primer tomo del texto *Scènes de la vie bohème* (1851) del autor francés Henri Murger, con el propósito de entender cómo esta obra recoge un ideal artístico y un modo de vida acontecido en París, a partir de la década de 1840, a través del cual se pone de manifiesto que la figura del artista entra en conflicto con los valores de la sociedad burguesa. Usando como respaldo teórico los estudios de Elme-Marie Caro (1871), Pierre Bourdieu (1997), Jaime Álvarez Sánchez (2003) y Walter Benjamin (2012), se plantea como hipótesis que el *modus vivendi* de los personajes de la novela constituye una fuerza de resistencia simbólica contra las características de la naciente sociedad de mercado.

Palabras clave: *Scènes de la vie bohème*; Henri Murger; artista; sociedad burguesa; fuerza de resistencia simbólica.

Cómo citar este artículo (MLA): Farías Duque, Luis Alberto y Silvana Salvarani Pometto. “*Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger: arte y *modus vivendi* revolucionario”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27, núm. 1, 2025, págs. 169-198

Artículo original. Recibido: 14/03/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Scenes from the Bohemian Life* by Henri Murger: Art and revolutionary *modus vivendi

This article examines the first volume of the text *Scènes de la vie bohème* (1851) by the French author Henri Murger, with the purpose of understanding how this work includes an artistic ideal and a way of life that occurred in Paris, starting in the 1840, through which it is revealed that both art and the figure of the artist comes into conflict with the values of bourgeois society. Using as framework the studies of Elme-Marie Caro (1871), Pierre Bourdieu (1997), Jaime Álvarez Sánchez (2003), and Walter Benjamin (2012), as theoretical support, it is hypothesized that the *modus vivendi* of the characters in the novel constitutes a force of symbolic resistance against the characteristics of the nascent market society.

Keywords: *Scènes de la vie bohème*; Henri Murger; artist; bourgeois society; force of symbolic resistance.

Cenas da Vida Boémia de Henri Murger: arte e *modus vivendi* revolucionário

O presente artigo examina o tomo 1 do texto *Scènes de la vie Bohème* (1851) do autor francês Henri Murger, com o propósito de entender como esta obra reúne um ideal artístico e um modo de vida acontecido em Paris, a partir da década de 1840, através do qual se torna evidente que a figura do artista entra em conflito com os valores da sociedade burguesa. Usando como respaldo teórico os estudos de Jaime Álvarez Sánchez (2003), Walter Benjamin (2012) e Elme-Marie Caro (1871), coloca-se como hipótese que o *modus vivendi* dos personagens da novela constitui uma força de resistência simbólica contra as características da nascente sociedade de mercado.

Palavras-chave: *Scènes de la vie bohème*; Henri Murger; artista; sociedade burguesa; força de resistência simbólica.

La bohemia francesa: breve recorrido de una historia del arte

LA BOHEMIA SE ESTABLECE COMO un *modus vivendi* de los artistas en la ciudad de París durante el siglo XIX.¹ Este movimiento está conformado, en su mayoría, por oleadas de escritores que irrumpen en la época moderna en un contexto en el que el arte, en cuanto producto exclusivamente estético, es desestimado por la economía liberal. La bohemia nace en un momento histórico en el que se produce la expansión del casco urbano de París y se fortalece la sociedad industrial, hecho que provoca un fenómeno social en el que el literato —quien se siente desprestigiado por los valores de la burguesía—, debe insertarse en el mercado laboral. En este sentido, es preciso recordar, tal como plantea Sandrine Berthelot (2012), que los bohemios

[d]an testimonio de la democratización de las prácticas culturales a partir de los años 1830, y de una mutación profunda de la figura del escritor: sin mecenas y sin renta, este debe inventar sus medios de subsistencia, y se gira hacia la prensa, que paga modestamente pero regularmente, o hacia el teatro, lugar posible de una gloria rápida. (9)

1 La *bohemia* parisina también impulsó la creación de la *Scapigliatura* —término italiano equivalente al francés *bohème*—, movimiento artístico y literario desarrollado en el norte de Italia a partir de la década de 1860, que adquirió relevancia en Milán y Turín. El término que se comenzó a utilizar durante los años sesenta proviene de la novela *La Scapigliatura ed il 6 febbraio (Un dramma in famiglia)* (1862) del periodista, escritor y político italiano Carlo Righeti (1828-1906), más conocido por su seudónimo Cletto Arrighi. Junto a Righeti, entre sus mayores exponentes se encuentran Amilcare Ponchielli (1834-1886), Camillo Boito (1836-1914), Tranquillo Cremona (1837-1878), Igino Ugo Tarchetti (1839-1869), Mosè Bianchi (1840-1904), Arrigo Boito (1842-1918), Daniele Ranzoni (1843-1889), Alfredo Catalani (1854-1893) y Giacomo Puccini (1858-1924). Para profundizar sobre la *Scapigliatura*, véase los libros *Storia della Scapigliatura* (1967) de Gaetano Mariani; *Scapigliatura e dintorni: Estrato da Storia letteraria d'Italia* (1992) de Ilattia Crotti y Ricciarda Ricorda; *Rebellion, Death, and Aesthetics in Italy: The Demons of Scapigliatura* (1996) de David del Príncipe; *La Scapigliatura* (2009) de Annie-Paule Quinsac; así como los artículos “Arrigo Boito e la Scapigliatura lombarda” (2014) de Gherardo Gherardini; “La figura ambigua di Igino Tarchetti nell’ambito della Scapigliatura lombarda e la polemica antimanzoniana: da Lucia a Paolina” (2017) de Martin Ringot; y la tesis *Storia della critica della Scapigliatura* (2012) de Jessica Ghignoli.

Sobre este mismo tema, Pierre Bourdieu, en *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario* (1997), expone que, en el marco del auge económico industrial originado durante el Segundo Imperio francés, también se produjo un crecimiento sostenido en la cantidad de estudiantes (de las capas medias y bajas de la sociedad), en su mayoría provenientes de provincias, que se matricularon en los programas científicos y literarios de la enseñanza secundaria y universitaria de la ciudad de París.² Así, el autor deja entrever que este hecho podría constituir igualmente otra de las razones del nacimiento del movimiento de la bohemia.

Estos recién llegados, que han mamado humanidades y retórica pero carecen de los medios financieros y de las protecciones sociales imprescindibles para hacer valer sus títulos, se ven desplazados hacia las profesiones literarias, que gozan de todo el prestigio de los triunfos románticos y que, a diferencia de otras profesiones más burocratizadas, no requieren ninguna cualificación con garantía académica, o bien hacia las profesiones artísticas ensalzadas por el éxito del Salón. (Bourdieu 88-90)

Según los postulados de Jaime Álvarez Sánchez (2003) se pueden definir tres grandes periodos de la bohemia francesa: 1) bohemia murgeriana, movimiento vinculado a la masificación del término, a partir de la publicación de la obra *Scènes de la vie Bohème* (1851) de Henri Murger (1822-1861), que para el autor español posee una contradicción elemental: la diferencia entre lo que muestra la ficción sobre la bohemia —vale decir, un espacio de alegría exacerbada, pereza, galantería juvenil y aprecio infinito por el arte—, y la experiencia vital de los artistas que fueron parte de dicha subcultura, la cual en general fue dificultosa y llena de excesos.

Los bohemios, representados por Murger, son artistas apasionados y soberbios:

Estos forman la raza de los obstinados soñadores, para quienes el arte es más bien una fe que un oficio; hombres entusiastas, convencidos, á [sic]

2 De hecho, durante el Segundo Imperio francés, particularmente en relación con el crecimiento económico, los efectivos de la enseñanza secundaria siguen creciendo (pasando de 90.000 en 1850 a 150.000 en 1875) como los de la enseñanza superior, sobre todo literaria y científica (Bourdieu 88).

quienes basta la vista de una obra maestra para causarles la fiebre, y cuyo leal corazón late con violencia ante todo lo bello [...]. Esta bohemia se recluta entre los jóvenes de quienes se dice que prometen, y entre los que realizan lo prometido, pero que, por negligencia, timidez ó [sic] ignorancia de la vida práctica, se imaginan que lo que han dicho todo cuando han terminado la obra, y esperan que la admiración pública y la fortuna entre por su casa con escalo y con fractura. [Sin embargo,] viven, por decirlo así, al margen de la sociedad, en el aislamiento y la inercia. (Murger 26)

De algún modo, tal como Murger sugiere en el prefacio de su obra, estos bohemios practican la estética de *l'art pour l'art*,³ transformándose en una suerte de resistencia del espíritu romántico en el marco de una sociedad en la que el arte en estado puro pierde su relevancia en el tránsito hacia la manufactura. El autor indica que los jóvenes retratados viven precariamente, sufren de hambre y de frío; empero, su fuerte idealismo y la generosidad que encuentran en los amigos les permite superar esta adversidad financiera, carencia que, en cierto sentido, los relaciona con la clase obrera, ya que ambos grupos, los artistas y los obreros, se sienten subyugados por un sistema que los posterga. Esta analogía de Murger adquirirá más sentido en la segunda etapa de la bohemia propuesta por Álvarez Sánchez, la refractaria:

El origen del término es atribuible a un conjunto de artículos publicados en *Le Figaro* por Jules Vallès [(1832-1885)] entre 1857-1865 que llevaban por título “Les Refractaires”. [...] en los que plantea una bohemia que se rebela contra el conformismo y la indiferencia de la bohemia murgeriana. El autor de “Les Refractaires” persigue así la idea de convertir a la literatura en un instrumento que vele por los intereses del proletariado, reclamando, a su vez, la implicación en la lucha de ese proletariado contra la sociedad burguesa que lo margina. (Álvarez Sánchez 259)

3 “El arte por el arte” fue una de las consignas levantadas por el parnasianismo (*parnasse*), surgido en torno a la publicación de la revista *Le Parnasse contemporain* (1866-1869-1877), a finales de la década de 1860 en la ciudad de París. Entre sus exponentes más conocidos se encuentran Théophile Gautier (1811-1872) y Leconte de Lisle (1818-1894). Si bien aquí se menciona que los artistas que fueron parte de la *bohemia* parisina son predecesores de la estética de *l'art pour l'art*, esto se hace con el fin de relevar su intensa apreciación por el arte como propósito de su existencia y, junto con ello, para indicar que dicho movimiento emerge con antelación al parnasianismo. No pretendemos homologar sus características.

A diferencia de este último periodo, caracterizado por la militancia política —sobre todo en el contexto de la Comuna de París (1871), de la que Vallès fue miembro—, el tercer ciclo de la bohemia simbolista busca combatir el tedio. Según Álvarez Sánchez, esta etapa debe ubicarse temporalmente en el contexto de fin de siglo, y tiene entre sus características principales el posicionamiento de la poesía como un medio que usan los escritores de la corriente simbolista para combatir, como Baudelaire, el *spleen* provocado por las diversas transformaciones de la ciudad moderna. Además, estos autores sienten predilección por la búsqueda de lo inefable, lo arcano a través de la palabra (alquimia del verbo)⁴ y se interesan por “la supremacía de lo que ellos consideran bello, que suelen buscar en ambientes sórdidos de prostitución, homosexualidad, marginación, cárceles, violencia” (Álvarez Sánchez 259).⁵ Estos poetas fueron inmortalizados con el epíteto de “malditos” a partir de la publicación de la obra *Les poètes maudits* (1884), ensayo en el que Paul Verlaine (1844-1896) destaca los trabajos de Tristan Corbière (1845-1875); Arthur Rimbaud (1854-1891); Stéphane Mallarmé (1842-1898); Marceline Desbordes-Valmore (1786-1859), única mujer incluida en el ensayo; Auguste Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889), y su propia obra poética, bajo el seudónimo de Pauvre Lelian.

En este artículo se estudia el tomo I⁶ del libro *Escenas de la vida bohemia* (1851),⁷ historia de carácter autobiográfico —inspirada por la experiencia

4 Expresión que da título a la sección “Delirios II”, perteneciente a la obra *Una temporada en el infierno* (1873) de Arthur Rimbaud (1854-1891).

5 A lo ya mencionado por Álvarez Sánchez en torno a la *bohemia* simbolista, se deben agregar también la doctrina y los temas desarrollados por el simbolismo como movimiento literario, pues estos rasgos estéticos trascendieron la literatura y formaron parte de la vida de autores tales como Baudelaire, Verlaine, Rimbaud y Mallarmé, entre otros. En tal sentido, Nicole Masson (2007) menciona como características principales de esta corriente la importancia del “símbolo, la música, la riqueza y rareza del vocabulario, el verso libre, la muerte de la elocuencia; [y como temas fundamentales], la analogía universal, lo secreto y lo sagrado” (Masson 338).

6 La elección de este corpus de estudio (el tomo primero del libro) se justifica en razón de que esta parte de la obra expone en detalle las características del *modus vivendi* de los artistas retratados por Murger —a diferencia del tomo II que se centra en la relación amorosa entre los personajes de Rodolfo y Mimí— y, en consecuencia, presenta el contenido adecuado para realizar un análisis que atienda a la hipótesis de este artículo.

7 En este artículo, se utiliza como corpus el primer tomo de la tercera edición del libro *Escenas de la vida Bohemia* (1907) traducido al español por Francisco Casanovas. En este contexto, y relacionando esta edición con las versiones anteriores publicadas por este autor, Marta Palenque señala que [l]os datos del título y descripción del contenido en portada coinciden: *La Bohème. / Escenas de la vida bohemia / por / Enrique Münger. / Traducción / de / Francisco Casanovas. / Ilustrada con 17 magníficas láminas en colores*

de los artistas del Barrio Latino— del poeta, escritor y dramaturgo francés Henri Murger, con el objetivo de comprender de qué manera esta obra recoge un ideal artístico y un estilo de vida acontecido en París, a partir de la década de 1840, mediante los cuales se refleja que la figura del artista entra en tensión con los valores de la sociedad burguesa. Es necesario señalar que en este trabajo se examinan los estudios que realizan Pierre Bourdieu, Jaime Álvarez Sánchez, Walter Benjamin y Elme-Marie Caro, ya que estos no solo sirven como sustento para entender la bohemia francesa, sino que permiten, además, advertir que el *modus vivendi* de los personajes de la novela se manifiesta como una fuerza de resistencia simbólica contra las características de la naciente sociedad de mercado. La justificación de este estudio radica en revitalizar una historia que, si bien es muy conocida por la ópera de Puccini, no ha sido suficientemente analizada como un producto cultural que planteó en su contenido un pensamiento que, más allá de su componente estético, tiene ribetes ideológicos que conforman una subcultura.

Henri Murger y las Escenas de la vida bohemia

Henri Murger fue un escritor y pintor francés parisino. De joven se autoeducó, lo cual le otorgó la libertad mental y el tiempo necesarios para dedicarse a la escritura. Aun cuando trabajó frenéticamente durante su carrera, experimentó una existencia de privaciones y penurias que afectaron su salud.

[P]erdió a su madre muy joven, y vivió intermitentemente desde los dieciocho años en el hospital Saint-Louis —él se volvió después un paciente recurrente de este tipo de lugares— para curar una púrpura causada por el escorbuto, la falta de higiene y la anemia; la miseria lo hizo morir a los treinta y nueve años. (Berthelot 10)

/ y viñetas en negro / por / Gaspar Camps. Se mantiene asimismo el rasgo exterior más relevante y este es la belleza de la cubierta y de las cromolitografías interiores, de estilo modernista, a cargo de Camps (1). Para profundizar sobre las distintas ediciones en español realizadas por Francisco Casanovas, el registro de todas las traducciones al español encontradas hasta la fecha sobre el libro, y la influencia de la subcultura de la bohemia de Murger en la literatura española decimonónica, véase el artículo “La Bohème. Escenas de la vida bohemia, de Henry Murger, en traducción de Francisco Casanovas” (2019) de Marta Palenque, publicado en Biblioteca de Traducciones Españolas (BITRES).

Con un profundo sentido de amor por el arte, el autor llegó a publicar su obra más conocida, *Scènes de la vie de Bohème* (1851), posteriormente adaptada por Giacomo Puccini en el formato de ópera, estrenada por primera vez en 1896.⁸ Respecto a las características de las *Scènes* de Murger, Marta Palenque (2019) señala que

[e]l libro es, en realidad, la reunión de un conjunto de artículos o escenas costumbristas que se habían difundido, de manera individual y periódica, en la revista *Le Corsaire-Satan* entre 1845 y 1849. Como volumen se publicó por primera vez en 1851, en París, a cargo de Michel Lévy Frères, como *Scènes de la bohème*, luego *Scènes de la vie de bohème*. En fecha previa, la buena recepción de los textos en la prensa había dado lugar a una pieza dramática, *La vie de bohème*, escrita por Murger en colaboración con Théodore Barrière [(1823-1877)], en 1849, que obtuvo un notable triunfo entre el público burgués por su sentimentalismo. (Palenque 2)

La vida romántica, sin seguridad en el mañana, pero asentada sobre cimientos sólidos de amistades sinceras y desinteresadas, se convirtió en tema congenial para toda su producción literaria. Además, es importante mencionar que durante su vida

8 La novela *Escenas de la vida bohemia* sirvió de sustento para que el compositor italiano Giacomo Puccini (1858-1924) diera vida a una ópera. Esta historia de un grupo de artistas jóvenes con poco dinero dialoga con las vivencias del compositor durante sus años de estudiante en el Conservatorio de Milano (Lombardía) entre 1880 y 1883, cuando compartía su habitación con otro pobre alumno de música: Pietro Mascagni (1863-1945). La obra se focaliza en la relación de pareja entre Mimí (modista, vendedora de flores y amante de Rodolfo) y Rodolfo (poeta y amante de Mimí). La música de la ópera refleja un contraste entre lo sencillo y lo complejo con escenas muy conmovedoras, tal como es la vida de los jóvenes artistas representados. En este marco, Enrique Prado (2016) plantea que

la novela de Henri Murger llamada *La vie de bohème* llenó las expectativas de Puccini y urgió a los libretistas Luigi Illica y Giuseppe Giacosa para que escribieran el libreto correspondiente. Después de mucho trabajo y frustraciones fueron completados los cuatro actos de *La bohème* que ahora conocemos. Existe la circunstancia de que Leoncavallo escribió una Bohemia basada en la misma novela de Murger y se disgustó mucho con Puccini cuando se enteró de la existencia de *La Bohemia* de éste. *La Bohemia* de Leoncavallo pronto cayó en el olvido en contraste con la de Puccini que constituyó un éxito. (párr. 2)

Murger ejerció como secretario del diplomático conde Tolstoi, pero aspiraba a la gloria literaria. Participó en las revistas ofreciendo muestras de su labor como poeta y narrador. En el año 1851 alcanzó una gran notoriedad y [...] publicó *Scènes de la vie de jeunesse* y *Le Pays latin*. Para el que antaño hubiese trabajado en humildes boletines como *Le Castor*, se le abrieron las puertas de la *Revue des Deux Mondes*, aunque sus estrecheces económicas perduraron siempre. (Palenque 2)

Tanto la obra dramática como la novela dedicadas a la bohemia tuvieron éxito y garantizaron un efímero consuelo al autor. Murger pasaba su tiempo libre entre los *buveurs d'eau* (“bebedores de agua”),⁹ un grupo de artistas del Barrio Latino: singular y pequeña sociedad de jóvenes pobres, entregados y dispuestos a sacrificarlo todo por el arte:

Los miembros fundadores de esta asociación, nacida verdaderamente a finales de 1841 en la calle de La Tour-d’Auvergne donde residía Murger, fueron el poeta Léon Noël (presidente), Murger (secretario), Joseph Desbrosses, escultor, apodado Cristo (secretario-tesorero), y su hermano Léopold, pintor-grabador apodado el Gótico, todos jóvenes de origen muy modesto. (Berthelot 10)¹⁰

Las *Escenas de la vida bohemia* de Murger son estudios de costumbres; inolvidables, cómicos e ingeniosos cuadros urbanos pintados con una paleta rica en matices de tonos nostálgicos y luminosos, siempre profundamente humanos. ¿Pero son solo eso?

El estudio de la bohemia de Walter Benjamin y su vinculación con la obra de Baudelaire y Murger

El estudio sobre la bohemia que realiza Walter Benjamin deja entrever otra faceta sobre esta forma de vivir en la ciudad moderna: la conspiración política. El complot irrumpe como una actividad frecuente en los humildes

9 El nombre del grupo alude irónicamente a su extrema pobreza que no les permitía comprar ni beber vino de buena calidad. El término también fue utilizado por Murger en su obra *Les buveurs d'eau* (1855).

10 Sandrine Berthelot extrae esta información del libro *L'histoire de Mürger pour servir à l'histoire de la vraie bohème, par trois Buveurs d'eau* (1862).

bodegonos donde los artistas y los proletarios beben vino. A partir de los comentarios críticos de Charles Baudelaire (1821-1867), la teoría social y económica de Karl Marx (1818-1883) y la mención de nombres como Louis-Auguste Blanqui (1805-1881),¹¹ Gustave Tridon (1841-1871)¹² y Raoul Rigault (1846-1871),¹³ Benjamin explora el *modus vivendi* bohemio, a partir de la experiencia de Baudelaire, y lo vincula a los innumerables movimientos sociales que se experimentaron en Francia, así como en el resto de Europa, y que decantaron en las revoluciones de 1830, 1848 y la instauración de la Comuna de París entre los meses de marzo y mayo de 1871. Los conjurados se dividían en dos grupos: los de ocasión y los profesionales. En este contexto, Marx (ctd. en *El París de Baudelaire* 67) señala que

[a] la par de la formación de las conspiraciones proletarias apareció la necesidad de una división del trabajo; los miembros se distribuyeron, por una parte, en conspiradores de ocasión, es decir, trabajadores que ejercían la conspiración en paralelo a sus actividades habituales, que solo participaban de las reuniones y estaban listos a aparecer en el punto de encuentro si el jefe lo ordenaba, y por otra parte, los conspiradores de profesión, que dedicaban todas sus actividades a la conspiración y que vivían de eso.

-
- 11 Periodista, escritor y político revolucionario de tendencia marxista, figura trascendente dentro de los movimientos obreros en el marco del reinado de Luis Felipe I (1830-1848), La Segunda República Francesa (1848-1852), el Segundo Imperio (1852-1870) y —debido a que su figura inauguró El “blanquismo”— también sus ideas se hicieron sentir con mucha fuerza durante la Comuna de París. Fundó *La société des familles* (1835), *La société des saisons* (1837), *La Société républicaine centrale* (1848), instancias que, así como lo describe Benjamin, constituyeron espacios en donde la *bohemia* al estilo de reuniones donde se ensalzaban la conspiración política y la revolución tuvieron lugar. Cf. *Lenfermé* (1897) de Gustave Geffroy (1855-1926).
- 12 Abogado, escritor y periodista, integrante de la Comisión Ejecutiva y del Consejo de la Comuna de París; fundó los periódicos *Candide* (1865), *La Critique* (1867) y financió el diario de Blanqui *La Patrie en Danger* (1870). Cf. el diccionario biográfico *Le Maitron*, el cual se puede consultar en el siguiente link: <https://maitron.fr/spip.php?article72028>.
- 13 Periodista y activista revolucionario, elegido dentro del Consejo de la Comuna de París en la que además fue delegado de la *Sûreté Générale*. Para profundizar sobre la biografía de Rigault, véase la obra *Les Célébrités de la Commune. Raoul Rigault, procureur de la Commune, étude* (1871) de Jules Forni (1838-1901). Cf. el sitio web de Gallica, biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia, en el siguiente link: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54485980.image>.

La figura de Charles Baudelaire —así como la del propio Murger— es representativa, por su estilo de vida y concepciones críticas sobre la sociedad burguesa, de los personajes que aparecen en *Scènes de la vie Bohème*. ¿En cuál conjunto de los conjurados habrá de ubicarse? Benjamin sugiere, a partir de lo señalado por Jules Lemaitre (1853-1914), que Baudelaire era un provocador; un escritor de panfletos que buscaba iniciar el fuego de la barricada, mas no un intelectual cabecilla del movimiento revolucionario. En este sentido, destaca que el poeta cambiaba fácilmente de opinión y lo compara con la figura de Napoleón III. Por ejemplo, en el *Salón de 1846*, Baudelaire dedica el primer texto a los burgueses, a quienes llama “la mayoría”, “sabios” y “propietarios”, y exhorta a consumir con voracidad, casi como una necesidad, el arte a fin de restablecer el equilibrio social. Años más tarde, y luego de la censura de algunos poemas de *Les Fleurs du mal* (1857), desatará toda su furia contra este sector de la sociedad. A su vez, Benjamin señala otro ejemplo: “Hacia 1850, Baudelaire proclama que el arte es inseparable de la utilidad; pocos años más tarde [así como los artistas de las *Scenes murgerianas*] defenderá *l’art pour l’art*” (Benjamin 69). Este proceder inestable, el carácter “frágil” y el tono subversivo de sus ideas políticas, según el autor alemán, permiten circunscribir a Baudelaire dentro del grupo de los conspiradores profesionales. De la discusión sobre los conspiradores políticos se da paso dentro del ensayo a la importancia de las barricadas y la figura de Blanqui en el discurso cáustico de Baudelaire. Respecto a lo anterior, Benjamin plantea que

[e]n la inconclusa alocución a París que debía cerrar *Les fleurs du mal*, Baudelaire no se despide de la ciudad sin dejar de evocar sus barricadas, conmemorando sus “adoquines mágicos erigidos en torres”. Y ciertamente, estas piedras son “mágicas” en tanto que la poesía de Baudelaire no reconoce las manos que las han puesto en movimiento [...]. (72)

Otra temática a la que alude Benjamin, siguiendo los postulados de Marx en *La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850*, es el impuesto al vino y su vínculo con la creación del poema “Le vin des chiffonniers”, “cuya redacción se puede datar hacia la mitad de siglo” (75). La figura del trapero tiene importancia para Baudelaire pues, así como el artista, este es un desposeído; no obstante, claro está, en un grado infinitamente mayor.

Para continuar con su análisis, Benjamin cita a pie de página los datos que Honoré-Antoine Frégier (1789-1860) recolecta en *Des classes dangereuses de la population* sobre la situación miserable que experimentan los traperos en Francia. Aquí se encuentra la relación más importante entre la bohemia que estudia Benjamin y la bohemia de Murger: el factor económico. En este marco, viene al caso hacerse una pregunta: ¿no será que el *modus vivendi* desenfrenado, atiborrado de perspicacia, pero de honda escasez de los artistas retratados por Murger, constituye un bastión revolucionario? Sí, lo es. Sin embargo, los personajes del libro analizado no pregonan sus ideas políticas explícitamente; en consecuencia, ¿contra qué se rebelan? Su estilo de vida es una decisión que establece una resistencia, que tal vez no busca derrocar monarquía alguna; pero que debe leerse como una convicción moral enérgica e inalienable de su espíritu; por consiguiente, es el artista quien toma control de su devenir, y quien exclama la máxima: “yo vivo bajo mis propios términos”. Nada ni nadie puede supeditar su existencia, ni la pobreza ni el capital, ni dios ni el diablo; los artistas de Murger, afirmados en la arrogancia que concede la juventud, casi siempre ganarán en la ficción. ¿Pero fue así en el mundo real?

Más adelante, Benjamin explorará la relación entre el mercado literario —que representaban periódicos como *Le Constitutionnel* y *La Presse*— y algunos escritores del periodo. Para sustentar sus ideas, alude como ejemplo a los importantes contratos conseguidos por Alexandre Dumas (1802-1870), Eugène Sue (1804-1857) y Alphonse de Lamartine (1790-1869). Sin embargo, como conclusión de este apartado, es esencial advertir que tanto Baudelaire como Murger deben incluirse en un segmento de artistas que no obtuvieron una enorme retribución en vida por sus obras. En este contexto, Benjamin indica como ejemplo que “[...] [h]asta el final, Baudelaire estuvo mal colocado en el mercado literario. Se ha calculado que su obra completa no ganó más de 15.000 francos” (95).

En relación con el campo literario de la época, es pertinente tener en cuenta que la industrialización penetró en todos los servicios y sectores productivos de la sociedad, incluso en lo relativo a la cultura. Con respecto a la literatura en particular, es relevante indicar, en primer lugar, que la prensa cumple el rol de modificar y manufacturar el oficio del escritor, quien, al devenir periodista o reportero, autor de crónicas y artículos, debe prever que sus nuevos textos no literarios se sincronicen con las expectativas e

intereses de los lectores y estén alineados tanto con las exigencias temáticas como ideológicas de los periódicos —señalamos los nombres de algunas de las publicaciones a las que se refiere Bourdieu: *La Presse*, *Le Figaro*, *Le Petit Journal*, *La Petite Presse*, *L'Opinion nationale*, *Le Moniteur*, *La Patrie*, entre otros (88)—. Por otra parte, es sustancial considerar que el mercado literario tenía preferencias al momento de seleccionar qué escritores y qué tipos de géneros literarios aparecerían en sus nuevas publicaciones.¹⁴

Se produce a partir de entonces una auténtica subordinación estructural, que se impone de forma muy desigual a los diferentes autores según su posición en el campo, y que se instituye a través de dos mediaciones principales: por un lado el mercado, cuyas sanciones o imposiciones se ejercen sobre las empresas literarias o bien directamente, a través de las cifras de venta, el número de entradas, etc., o bien indirectamente, a través de los nuevos puestos de trabajo que ofrecen el periodismo, la edición, la ilustración y todas las formas de literatura industrial; por otro lado los vínculos duraderos, basados en afinidades de estilo de vida y de sistema de valores, que, particularmente por mediación de los salones, unen a una parte al menos de los escritores a determinados sectores de la alta sociedad, y contribuyen a orientar las liberalidades del mecenazgo de Estado. (Bourdieu 82)

Bourdieu relata que la familia imperial mantenía relaciones constantes con numerosos y distinguidos autores de la época. En este contexto, se debe destacar la figura de Mathilde Leticia Guillermina (1820-1904), la princesa Matilde, quien, en su calidad de *salonnière*, en las reuniones acontecidas en su salón literario recibía a escritores de la talla de Gustave Flaubert (1821-1880),

14 Pierre Bourdieu advierte sobre este punto que la poesía, por ejemplo, era un género que no gozaba de la simpatía del mercado literario ni de la política imperial, a diferencia de la novela, cuya entrega mediante el formato de los folletines se hizo muy popular durante la época del Segundo Imperio francés. El desprecio hacia el género lírico y hacia los vates se hace palpable para la audiencia. La poesía

es objeto de una política deliberadamente hostil, particularmente por parte de la Fiscalía del Estado, asunto del que por ejemplo dan fe los juicios instruidos contra los poetas o el acoso judicial contra los editores como Poulet-Malassis, que había publicado a toda la vanguardia poética, especialmente a Baudelaire, Banville, Gautier, Leconte de Lisle, y que acabó arruinado y encarcelado por deudas. (Bourdieu 83)

Edmond (1822-1896) y Jules de Goncourt (1830-1870) o Théophile Gautier (1811-1872). La institución del salón literario funcionaba en ese entonces como un espacio que no solo facilitaba que los literatos dialogaran entre sí sobre su trabajo, sino también que establecieran contactos con administradores del mercado literario, propietarios de periódicos y dirigentes políticos de variadas tendencias (84). No obstante, es preciso explicar que no todos los grandes hombres de letras de este periodo participaron de esta instancia:

[u]na vez dicho esto, en esta gran cadena, hay excluidos a secas: en primera fila, Baudelaire, proscrito de la corte y de los salones de los miembros de la familia imperial, que, a diferencia de Flaubert, pierde su juicio por no haber querido recurrir a la influencia de una familia de la alta burguesía, y que huele a azufre porque se codea con la bohemia, pero también los realistas como Duranty, y más tarde Zola y su grupo (y eso pese a que muchos antiguos de la “segunda bohemia”, como Arsène Houssaye, han entrado a formar parte de los literatos del poder). También están los ignorados, como los parnasianos, con frecuencia, bien es verdad, de procedencia pequeñoburguesa y carentes de capital social. (Bourdieu 85)

El cenáculo de la *bohemia*: encuentro sagrado de los artistas parisinos

“Cenáculo” es un significante que alude tanto al sitio en el cual Jesucristo y sus apóstoles celebraron la Última cena durante la semana de Pascua como a una reunión de artistas e intelectuales con una ideología común. La mención al hecho bíblico no está de más en esta explicación, puesto que así como para los cristianos el Jueves Santo es un día conmemorativo dentro de su calendario, la conformación del “Cenáculo de la Bohemia” de Murger también se atesora como un hecho sagrado por sus protagonistas: Alejandro Schaunard, músico y compositor; Marcelo, pintor; Gustavo Colline, filósofo; y Rodolfo, poeta, crítico, redactor en jefe de los periódicos de modas *La Gasa de Iris* y *El Castor*, y *Alter Ego* del propio Murger. La trama de la obra comienza con el personaje de Alejandro Schaunard, quien se encuentra en dificultades económicas, pues debe, con suma urgencia, pagar el alquiler vencido de su cuarto y desalojar lo más pronto que pueda la propiedad del

señor Bernard. Esta embarazosa situación, sin embargo, no impide que el músico desperdicie tiempo, que no tiene, componiendo una nueva obra; pero toda procrastinación tiene su límite:

—El tiempo corre como un gramo, —dijo, —no me quedan más que tres cuartos de hora para buscar mis setenta y cinco francos y un nuevo alojamiento. No lo conseguiré nunca, porque la cosa entra de lleno en los dominios de la magia. (Murger 33)

Al no encontrar solución luego de unos instantes de reflexión inútil, el músico decidirá flanear por la calle en búsqueda de que la casualidad ponga fin a sus infortunios. A la salida, las circunstancias lo obligarán a inventar una historia para convencer al señor Durand, el portero de la casa, de que no quiere escapar del pago: ¡el mundo es de los vivos! El músico saldrá del entuerto con picardía. ¡Los artistas son atroces! ¡Los artistas nunca pagan lo que deben! La tragedia embargará al señor Bernard con motivo doble. La carta en la que Schaunard le indica a su casero la imposibilidad de pagar sus deudas, que leerá minutos más tarde, sumado al hecho de que su nuevo inquilino, el reemplazante del músico, también se dedica al oficio del arte, provocará la frustración del dueño de la propiedad. En el diálogo que Bernard sostiene con el portero, pese a ser parte de la ficción, se deja entrever que la figura del artista tiene una mala reputación en la sociedad moderna de París donde se ambienta la novela, y representa un peligro para las finanzas y la tranquilidad de cualquier establecimiento:

—¡Ah, señor! —exclamó Durand con terror; y mostraba el caballete al propietario. —¡Es un pintor!
—Un artista, ¡lo había sospechado! —exclamó á (sic) su vez el señor Bernard, y los pelos de su peluca se le erizaron de espanto. —¡¡¡Un pintor!!! Pero ¿no ha tomado usted informes del señor? —prosiguió dirigiéndose al portero.
—¿No se había enterado aún de su oficio? (43)

Bernard no quiere que Marcelo tome el cuarto, el pintor no quiere dar su brazo a torcer. Este último no tiene muebles, así que la ley ampara la decisión del casero. No obstante, el artista insistirá y obtendrá lo que busca: “—si usted quiere le alquilaré amueblado el cuarto que debía ocupar,

en el que se encuentran los muebles de mi inquilino insolvente” (44); sin embargo, Bernard le cobrará como garantía el pago por adelantado. Resulta importante que Murger señale, en el contexto de la negociación entre Bernard y el pintor, que “el artista [está] obligado a pasar por todo” (44), ya que refleja, al ser una obra autobiográfica, la precariedad económica y el estigma social que él mismo padeció. Continuando con la historia de Schaunard, es relevante declarar que, pese a que el autor acentúa que este vivía endeudado, e incluso que había desarrollado una suerte de sistema para cancelar los débitos que más le apremiaban, endeudándose al mismo tiempo para hacerlo, también explicita que el músico había abandonado su cuarto por la mañana con el fin de buscar cómo pagar el dinero que debía al señor Bernard. Así, pues, que quede claro para los lectores: Schaunard no es un ladrón. Los pasos y el hambre intensa del músico le conducirán a un bodegón barato llamado *Madre Cadet*. Aquí resulta pertinente detenerse un momento, ya que este lugar es descrito por Murger como un sitio frecuentado por la “baja bohemia”; entonces, viene al caso hacerse algunas preguntas: ¿existió una “alta bohemia”? Y si existió, ¿esta, únicamente, alude a una pléyade de artistas con mayores privilegios en materia social? ¿Hay algún fundamento ideológico en la “baja bohemia” presentada por Murger que no compartieron los artistas con condiciones socioeconómicas favorables, y mejor posicionados culturalmente? ¿Qué representa la burguesía para un bohemio?¹⁵ En relación con este tema, es oportuno recordar lo que propone Baudelaire en *Salon de 1846*, respecto de los burgueses y su desconocimiento de la poesía y, por consiguiente, de la belleza:

15 En relación con esta pregunta, parece pertinente compartir una cita de Bourdieu que permite comprender por qué razón el imaginario de la *bohemia* se ubica en oposición a los valores del mundo burgués.

El asco y el desprecio que inspira a los escritores (particularmente a Flaubert y a Baudelaire) este régimen de nuevos ricos sin cultura, todo él marcado con la impronta de la falsedad y la adulteración, el prestigio que la corte atribuye a las obras literarias más banales, aquellas mismas que toda la prensa vehicula y ensalza, el materialismo vulgar de los nuevos dueños de la economía, el servilismo cortesano de una buena parte de los escritores y de los artistas, asimismo contribuyeron en buena medida a propiciar la ruptura con el mundo corriente que es inseparable de la constitución del mundo del arte como un mundo aparte, un imperio dentro de un imperio. (Bourdieu 95)

Ustedes poseen el gobierno de la ciudad, y eso es justo, pues ustedes son la fuerza. Pero es necesario que ustedes sean capaces de sentir la belleza; porque como ninguno de entre ustedes puede hoy prescindir del poder, nadie tiene el derecho de prescindir de la poesía. Se puede vivir tres días sin pan; —sin poesía, nunca; y aquellos de entre ustedes que dicen lo contrario se equivocan: ellos no se conocen. (4)

Ahora bien, aunque las palabras de Baudelaire permiten adentrarse en la opinión que un bohemio sostiene sobre la burguesía, lo cierto es que para esbozar una argumentación consistente respecto de este tema, lo primero sería indicar que los artistas retratados en la novela de Murger aspiran a un mejor porvenir, pero no hacen mucho por conseguirlo. ¿A qué se oponen? ¿Al trabajo? No, porque trabajan, aunque sea en los horarios que ellos mismos deciden. ¿A que el arte sea percibido como un empleo remunerado? No, ya que también precisan vender sus obras para vivir. ¿A qué es entonces? Viene al caso recordar, tal como señala Álvarez Sánchez (2003), que estos artistas

[p]lantean así como alternativa frente a la mediocridad burguesa una existencia al margen de la sociedad, marcada por la vida alegre plagada de fiestas y amores fáciles, sin presentar todavía el tono sórdido y mísero que posteriormente caracterizará al movimiento bohemio. No obstante, este halo romántico aparentemente inofensivo y cautivador que parece encerrar la bohemia murgeriana no es compartido por todos sus críticos. De hecho, voces autorizadas como la de Rafael Cansinos-Asséns,¹⁶ identifican la bohemia presentada en las *Escenas de la vida bohemia* con una especie de moda pasajera marcada por la holgazanería, la estética desarrapada, el alejamiento tanto de la burguesía como del proletariado y una inconsistencia emanada seguramente de ese carácter pasajero que facilitarí­a muy tempranamente la deriva de la figura del bohemio hacia la del hampón. (258)

¿Qué es la “baja bohemia”? Murger resuelve la discusión al caracterizar la clientela que asiste al *Madre Cadet*:

16 La cita de Rafael Cansinos Assens (1882-1964), a la que alude Jaime Álvarez Sánchez, pertenece al ensayo “La bohemia en la literatura” compilado en el texto *Los temas literarios y su interpretación*, cuya primera edición data de 1924.

Durante la buena estación, los discípulos de pintura de los numerosos estudios que rodean el Luxemburgo, los literatos inéditos, los periodistas de gacetas desconocidas, van en tropel á [sic] comer al bodegón de la Madre Cadet, célebre por sus fricasés de liebre, por sus coles en vinagre, y por un vinillo claro que sabe á [sic] pedernal. (48)

Murger califica al lugar de “figón”, mientras que para aludir a la clientela ocupa el epíteto de “ordinaria”. Se trata de un sitio de baja categoría, un refugio en donde los pobres combaten con alegría la miseria. En este bodegón, Schaunard conocerá al filósofo Gustavo Colline, quien le ofrecerá, amablemente, compartir un plato de comida y juntos pasarán la tarde conversando entre varios litros de vino. Colline tampoco tiene demasiado dinero, pero es generoso, cualidad que caracteriza a los personajes de Murger. Luego de la estancia en dicha taberna, ambos hombres pasarán a un café en el que se encontrarán con el poeta Rodolfo, quien sostenía una acalorada discusión sobre historia, política y prensa con otro tipo. La elocuencia del literato agrada a los hombres; los tres se sientan, comparten tabaco, vino y la confianza de hablar por horas sin tapujos sobre sus vidas. Posteriormente, la lluvia conducirá los pasos de los tres sujetos a la casa de Schaunard, ocupada previamente por el pintor Marcelo; el músico, bastante ebrio, no es capaz de comprender por qué su llave aparece tanto en la cerradura de su cuarto como en el bolsillo de su abrigo, ni tampoco por qué su cuarto lo ocupa otro hombre. No obstante, Marcelo es desprendido y sin vacilar recibe amablemente a los tres borrachos en su nuevo hogar:

—Tomen ustedes asiento, señores, —repitió Marcelo, —voy á [sic] explicarles este misterio. [...] Los cuatro jóvenes se sentaron a la mesa y dieron una acometida á [sic] un pedazo de ternera que les había cedido el tabernero. Marcelo explicó entonces lo que había ocurrido por la mañana entre él y el propietario, cuando fue á [sic] tomar posesión del cuarto. (62)

La conformación del cenáculo de la *bohemia* es la historia de cuatro artistas holgazanes, fumistas y sin recursos, pero es también la historia de una amistad desinteresada. Marcelo le ofrece a Schaunard compartir la misma habitación. Este último acepta de inmediato encantado. El hecho de que no se conozcan en lo más mínimo no impide su convivencia. Todo

ocurre rápido. Rodolfo y Colline deben marcharse para buscar dinero: uno a revisar documentos para el periódico, el otro a dar una lección. Esta forma de conseguir el sustento mediante trabajos esporádicos es recurrente en la obra, mostrándose en el actuar de los cuatro personajes protagónicos en varios capítulos del libro, porque aunque Murger no lo indique expresamente, estos artistas parecen rechazar la jornada y el orden que requiere un empleo estable.¹⁷ ¿Es esta forma de vida marginal un medio de resistencia? ¿Un *modus vivendi* revolucionario en el contexto de la nueva sociedad de mercado?

La bohemia de Murger y el estudio de E. Caro (1871)

¿Es correcto que todos los individuos de una sociedad deban acatar las mismas reglas, creencias y opiniones sobre cómo se ha de vivir? ¿Dicha homogeneización social no atentaría contra la diversidad y libertad de expresión? El filósofo y economista británico John Stuart Mill (1806-1873), cuyas ideas liberales son fundamentales para comprender el devenir del siglo XIX, señala que

[l]a única libertad que merece este nombre es la de buscar nuestro propio bien a nuestra manera, en tanto que no intentemos privar de sus bienes a otros, o frenar sus esfuerzos para obtenerla. Cada cual es el mejor guardián de su propia salud, sea física, mental o espiritual. La especie humana ganará más en dejar a cada uno que viva como le guste más, que en obligarle a vivir como guste al resto de sus semejantes. (Mill 29)

Los artistas que describe Murger comparten la premisa anterior; por ello se rebelan contra la forma de vivir del entramado burgués. Esta bohemia es una vanguardia, la primera línea en defensa del arte, la más sublime de todas las virtudes humanas; so pretexto de dicho ideal, *les bohémiens* forjan su cofradía.

17 El caso de Rodolfo es interesante, pues si bien se menciona que es redactor en jefe de dos periódicos de modas, el personaje no es descrito como alguien que cumpla una jornada diaria de trabajo, dejando en claro que dicha función de redactor en jefe, si bien existe, no refleja las funciones de un empleo estable ni que le conceda demasiado dinero. Por el contrario, cuando en la obra se menciona que ha recibido alguna cantidad de dinero, se explica que ha recibido los aportes monetarios que le otorga su tío, el señor Monetti, o que ha ganado algún concurso literario, mas no a causa de su labor como redactor.

Elme-Marie Caro (1871), en su estudio “La fin de la bohème: les influences littéraires dans les derniers événements [sic]”, entiende la bohemia en Francia como un proceso vinculado inexorablemente a una acción política de carácter revolucionario. Álvarez Sánchez coincide con Caro al identificar tres grandes etapas de este movimiento. La primera, relacionada con la publicación de la obra de Murger, que denomina como “sufriente”; la segunda, que llama “militante” (correspondiente al periodo estudiado por Benjamin y que Álvarez Sánchez denomina como “refractario”); y la tercera, que considera el ascenso al poder de los proletarios, y decanta en el gobierno de la Comuna de París, nombrada por él como “triumfante”. Por consiguiente, indica que “[e]s en mayo de 1850 que nació oficialmente la bohemia en un prefacio de Henri Murger; fue en mayo de 1871 que la vimos caer sobre el pavimento sangriento, después de haber tomado su parte de una tiranía ignominiosa” (242). Más allá de la información anterior, lo interesante del análisis de Caro es que expone una visión reprobatoria de esta corriente artística, a veinte años de la publicación del texto original, cuya naturaleza tiene, según su perspectiva, menos de heroica que de bárbara y decadente. En este sentido, viene al caso aclarar que en este apartado del artículo únicamente se rescatarán los postulados que Caro desarrolla sobre la *bohemia* que Murger representa en la ficción.

En primer lugar, Caro cuestiona la diferencia que existe entre la teoría plasmada por Murger en el prefacio de la novela y la práctica de la *bohemia* reflejada en las aventuras de sus protagonistas:

El libro, que no contiene más que escenas y relatos, es mucho mejor que el prefacio, que expone una teoría, y en la que se podría destacar más de un apóstrofe al menos inútil dirigido a los puritanos del mundo, a los puritanos del arte, mezclada con ditirambos en honor de la vida libre y del arte independiente. [...] Esta es la teoría; en la práctica, hay que rebajar mucho. (Caro 243)

En efecto, tal como señala Caro, Murger propone una teoría acerca de la *bohemia*. Este abre su planteamiento explicando que los jóvenes bohemios que retrata en su obra no son, en ningún caso, sujetos con malas intenciones como se les ha buscado caracterizar (Murger 9). Es más, sostiene que este movimiento cuenta con más de dos mil años de historia, y que empieza con la

figura de Homero (VIII a. C.), aedo oriundo de Jonia, autor cumbre de la épica grecolatina; y que, entre sus representantes posteriores, incluye destacados artistas franceses de fines del Medioevo, el de mayor relevancia, François Villon (1431-1463) —a quien los románticos franceses consideraron como el primer autor “maldito”, debido al contenido sarcástico y mohíno de su obra lírica y a su historia de vida en constante fricción con la ley (fue acusado de asesinato y de robo, además de que estuvo en la cárcel en varias ocasiones)—. También, añade al poeta y dramaturgo Pierre Gringoire (1475-1539); a los polímatas italianos del Renacimiento Lorenzo Ghiberti (1378-1455), Donatello (1386-1466), Miguelangelo Buonarroti (1475-1564), Raffaello Sanzio (1483-1520), Tiziano Vecellio di Gregorio (1488-1576), Benvenuto Cellini (1500-1571) y Paolo Caliari (1528-1588); entre otros literatos e intelectuales como Clément Marot (1496-1544); Jean Goujon (1510-1567); Pierre Ronsard (1524-1585); François Rabelais (1532-1553); Michel de Montaigne (1533-1592); Torquato Tasso (1544-1595); François de Malherbe (1555-1628); William Shakespeare (1564-1616); Mathurin Régnier (1575-1613); Jean-Baptiste Poquelin (1622-1673); Jean-Jacques Rousseau (1712-1778); Jean le Rond D’Alembert (1717-1783); Jacques Clinchamps de Malfilâtre (1732-1767) y Nicolas Gilbert (1750-1780).

La teoría de Murger explica que la *bohemia* es una “escuela” antiquísima de libres pensadores, hombres ilustres entregados al ejercicio de crear belleza; en su mayoría, mentes brillantes perseguidas y censuradas por el orden establecido en distintas épocas. Los bohemios —se puede inferir por las palabras del autor— son los productores y protectores del arte y, como tales, han estado presentes a lo largo de toda la historia. Ahora bien, Caro cuestiona que este rol sea efectivo y emparenta la *bohemia* murgeriana con una existencia parasitaria y, en parte, cercana a la rapacería: vagabundos, con el ego fortalecido a punta de sueños juveniles, ávidos de éxito. Para Caro estos bohemios no son genios o grandes maestros del arte ni han sido bendecidos por una inspiración divina. Él se pregunta: “¿[p]or qué las mejores concepciones del arte nacerían espontáneamente en una vida sin estudio [formal] y sin trabajo? Por mi parte, nunca he podido comprenderlo; es verdad que este juicio es el de un burgués, de un filisteo, y que por ello será rechazado” (Caro 244). Caro fue un profesor de filosofía que, según constata Christophe Charle (1985), alcanzó el grado de Doctor en Letras durante 1852, hizo clases en los liceos de Alger (1848), Angers (1849), Rennes (1850), Rouen (1852); fue encargado de los cursos de filosofía en la Facultad de Letras de París (1854), maestro de conferencias de filosofía en la

Escuela Normal Superior (1857), inspector de la Academia de París (1861) y profesor de filosofía de la Facultad de Letras (Charle 41). En este sentido, no es de extrañar que, por su condición de académico e intelectual —publicó varios libros, artículos y fue colaborador de revistas como la *Revue de deux mondes* y el *Journal des Savants* (Charle 41)— se opusiera a la *bohemia*, una corriente estética, liderada por Murger, un autor autodidacta,¹⁸ que pregona un estilo de vida carente de reglas, en el que el talento, en contraposición al estudio y al esfuerzo, se considera el motor más importante para la creación artística. Sin embargo, no es la figura de Murger la que incomoda a Caro, sino las cualidades de la *bohemia*: “[n]o exageremos nada por temor a ser injustos con lo mejor y lo más inofensivo de estos bohemios. Ni la vida ni el talento de Murger merecen estas duras sentencias; pero él ha creado un falso y triste ideal de vida libre que ha extraviado la imaginación de muchos jóvenes y los ha tirado por caminos sin salida” (Caro 245). Caro visualiza en la *bohemia* murgeriana el germen de un comportamiento absolutamente peligroso, *modus vivendi* que escalará hasta transformarse en ideología, una manera errada de imaginar el funcionamiento de la sociedad: el desacato, la anarquía, el libre albedrío mal concebido; la galbana extrema, la arrogancia de los idiotas, un movimiento pueril que, de divulgarse, solo puede conducir al desastre de su pueblo. ¿Cómo se trasciende, según Caro, de la *bohemia* inocente de Murger a la acción política revolucionaria?

De la manera más lógica y sencilla: la literatura necesitada se ha convertido, por una transición fatal, en la envidiosa literatura. En la primera fase de la *bohemia* ya se veía el germen de las malas pasiones: la impotencia agravada por la pereza, exasperada por pretensiones absurdas, agudizada en una especie de ironía perpetua contra todo lo que trabaja o se eleva, por último, la firme voluntad de no tomar nada ni a nadie en serio más que a sí mismo, y el horror del sentido común llevado hasta la sinrazón sistemática. (Caro 245)

18 Sandrine Berthelot (2012) destaca que Murger fue vilipendiado por su falta de cultura y de estudios. En este sentido, cita los comentarios realizados por Georges Montorgueil (en *Henri Murger, romancier de la bohème*, 1929), Jules y Edmond de Goncourt (en *Journal: mémoires de la vie littéraire*, 1956), Pierre Martino (en *Le Roman réaliste sous le Second Empire*, 1913) y Marius Boisson (en *Les compagnons de la vie bohème, Mimi, Musette, Murger, Baudelaire, Schaunard, Champfleury*, 1929), y plantea que Murger reemplazó su carencia de conocimiento y de instrucción, por la lectura, en particular de los autores del romanticismo francés, y por el contacto con la cultura popular (Berthelot 12).

La bohemia de Murger: fuerza de resistencia simbólica contra la sociedad de mercado

Tres posibilidades se abrían al pobre que se encontraba al margen de la sociedad burguesa y sin protección efectiva en las regiones todavía inaccesibles de la sociedad tradicional. Podía esforzarse en hacerse burgués, podía desmoralizarse o podía rebelarse.

Eric Hosbawn, *La Era de la revolución 1789-1848*

Los bohemios descritos por Murger se constituyen, como corriente artística, en una fuerza de resistencia simbólica al interior de la sociedad burguesa, ya que, pese a que no propugnan explícitamente una ideología revolucionaria, su forma de vida atenta con éxito contra sus características. A continuación, y a modo de cierre del artículo, solo se plantearán ejemplos del corpus que se vinculan con la hipótesis del trabajo.

En el capítulo II, “Un enviado de la Providencia”, la trama presenta a Schaunard y a Marcelo, quienes siguen viviendo juntos en la casa del señor Bernard; el pintor ha sido convocado a comer, a través de una epístola, por un diputado de izquierda, “protector inteligente de las bellas artes, y en particular de Marcelo, quien le había pintado una vista de su casa de campo” (Murger 73). ¿Cuál es el problema que afecta al pintor? Este no cuenta con una vestimenta digna para asistir a la reunión. ¿Puede conseguirse un traje con Rodolfo o Colline? No, porque a estas alturas del mes ellos ya han empeñado sus trajes (74). ¡Qué dilema! ¡Cuánta miseria! No hay que perder la esperanza, la Providencia siempre auxilia. Golpean a la puerta. Es un cliente de Schaunard que desea un retrato para su familia antes de partir a un viaje de negocios, Blancheron de Nantes, representante de la industria del azúcar y militar de alto rango; un tipo fácil de engañar, con una posición social relevante y, lo mejor de todo, un frac negro:

—¡Quitarme el frac! ¿Por qué?

—¿No me ha dicho usted que destinaba su retrato a [sic] la familia?

—Sin duda.

—Pues bien, así debe usted estar representado en traje de casa, de bata. Esta es la costumbre.

—Pero es que aquí no tengo bata.

—Pero la tengo yo. El caso está previsto (78)

Schaunard, con un ingenio y picardía semejantes a los de Gil Blas, le facilita el traje a Marcelo para asistir a su reunión a cambio de un poco de comida, mientras él se compromete a distraer a Blancheron con su complaciente e inagotable ensueño de artista. La gestión da resultado.

Este mismo tipo de procedimiento para conseguir lo deseado se presenta en el capítulo v, “El Escudo de Carlomagno”. En esta sección de la obra, Murger relata cómo Rodolfo y Marcelo deben reunir quince francos para llevar a cabo su anhelada fiesta bohemia. Es preciso señalar que esta tertulia originalmente contemplaba un vasto cronograma de actividades, que se iniciaba a las siete de la tarde y finalizaba al surgir el alba, y requería de una serie de implementos pomposos que, no obstante, debieron reducirse radicalmente debido a la falta de sustento de sus organizadores. Imposibilitados de obtener los cien francos que, en un principio, requerían para llevar a cabo su evento, los artistas deciden reducir el monto a quince: la fiesta que otrora se asemejara, en su imaginación, a los grandes eventos de la aristocracia, ahora retornaba de sopetón a la lastimosa realidad, pero ¿cómo conquistar los preciados quince francos? La desesperación los insta a buscar objetos de valor en los rincones de los muebles de la casa; en ese preciso momento de premura, Marcelo, aliviado, profiere el siguiente mensaje:

—¡ Estamos salvados! —gritó, —estaba seguro de que debía haber valores aquí...

¡Toma... mira!

—y enseñaba á [sic] Rodolfo una moneda grande como un escudo y medio roída por el orín y el cardenillo.

Era una moneda carlovingia de algún valor artístico. En la leyenda, que estaba conservada por fortuna, se podía leer la fecha del reinado de Carlomagno. (111)

Marcelo llevará la moneda donde el tío Médicis, personaje que en el primer tomo aparece como comprador usual de las obras de este, donde gracias a su astucia obtendrá los francos deseados.

[...] en casa de Médicis he encontrado un anticuario. Cuando ha visto mi moneda, casi le ha dado un accidente: era la única que le faltaba para su monetario. [...] apenas hubo examinado cuidadosamente mi escudo de Carlomagno, no ha vacilado un instante en ofrecerme cinco francos. Médicis me ha dado con el codo, y con una mirada ha completado su idea. Quería decir: partamos los beneficios de la venta y yo pujaré así hemos llegado hasta treinta francos. (114)

El sistema de los bohemios funciona. ¿Se trata de buena suerte o de aprovechamiento de las circunstancias y de los demás (de los cándidos)? Es un poco de ambas. Los artistas de Murger no actúan con maldad (su espíritu carece de protervia), es verdad, pero tampoco son del todo honorables. En este marco, lo planteado por Caro adquiere relevancia: el estilo de vida bohemio carece de reglas, de horarios, de orden,¹⁹ de un trabajo estable, de instrucción formal; sin embargo, triunfa en la ficción. Los valores expuestos por Murger se contraponen al marcado individualismo económico y social que preconiza la economía de mercado. Murger reemplaza al sujeto por el grupo, al capital por la bondad de los amigos, a las obligaciones por el libre albedrío, al matrimonio por la noción de amor libre y a la competencia por la cooperación.

En Murger también aparece el *modus vivendi* revolucionario entre las mujeres. El capítulo VI, que se llama “Musette” al igual que su protagonista, narra la historia de una hermosa y seductora mujer de veinte años, idealista, caprichosa y liberal, que había tenido varios amantes de poder adquisitivo disímil.

Musette adquirió la costumbre de dar veladas semanales en su lúcido saloncito de la calle de la Bruyère. Aquellas veladas se parecían á [sic] la mayor parte de las reuniones parisienses, con la diferencia de que eran más divertidas; cuando escaseaba el sitio, los asistentes se sentaban unos encima de otros, y ocurría á [sic] veces que una misma copa servía para una pareja. (Murger 120)

19 Un buen ejemplo para analizar la falta de orden y de responsabilidad de la vida bohemia se aprecia en el capítulo VII. “La corriente del Pactolo”, texto el que Rodolfo cobra la importante suma de quinientos francos: “[e]l primer uso que Rodolfo hizo de aquella tajada de Perú que acababa de entrar en su bolsillo, fué [sic] el de no pagar sus deudas, atendido á [sic] que se había jurado á [sic] sí mismo dedicarse á [sic] la economía y no hacer ningún gasto extraordinario” (Murger 127). Junto con Marcelo, con quien cohabita, intentan establecer una economía “ordenada”, pero realizarán gastos absurdos, como la contratación de un criado, que los llevarán a derrochar el dinero.

Musette había estado saliendo con un hombre de Estado (un consejero), pero, a la fecha de la anécdota relatada, este la había abandonado. Sin tener cómo pagar la renta de su hogar, los acreedores embargan sus muebles, lo que no impide que Musette realice su tradicional fiesta, mas ahora en el humilde espacio que contiene el patio del lugar donde vive; luego del evento, la mujer no tiene más opción que hospedarse en la fría y peligrosa soledad de las calles. Marcelo, quien prontamente se enamora de ella, no lo permite y la deja pernoctar en su domicilio. “Quince días después, Musette y Marcelo vivían juntos, y aunque con frecuencia se hallaban sin dinero, llevaban la vida más agradable del mundo” (Murger 126). El bohemio combate la escasez, el rostro acerbo de la indigencia, con la empatía y la salvaguardia de los iguales. Analizar el retrato que realiza el autor sobre los personajes femeninos y su participación en la conformación del cenáculo de la *bohemia*, excede con creces el objetivo de esta investigación; pese a ello, es interesante denotar que la mayoría de las mujeres presentadas en la novela poseen una capacidad de discernimiento importante, no son conservadoras, no están casadas, no son en ningún caso individuos débiles de carácter y tienen agenciamiento propio (en la mayoría de los casos su única dependencia con los hombres está vinculada a la estabilidad económica, cuando la hay, y no a los sentimientos). Las bohemias comparten los mismos ideales de los artistas que protagonizan la novela, y la libertad de hacer lo que estimen conveniente con el porvenir de sus jóvenes mentes y cuerpos, lo cual no implica, sin embargo, que las relaciones de pareja expresadas en la novela no se configuren, en su mayoría, mediante un código patriarcal. Es de esperar que en un futuro se pueda ejecutar un trabajo dedicado en exclusivo al examen del rol que desempeñaron las mujeres en la bohemia francesa, pues la concepción de lo femenino, en este contexto histórico, todavía figura como un tema de investigación necesario y con bastante potencial por descubrir.²⁰ Quizás qué tipo de información pueda develar

20 Si se realiza una búsqueda sobre la *bohemia* murgeriana y las mujeres, se puede constatar que no existen demasiados trabajos que aborden esta temática escritos en español; no obstante, es importante destacar el artículo “Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amorosa del ‘submundo’ urbano” (2007) de Jordi Luengo López, publicado en la revista *Dossiers Feministes*. Este texto, aunque analiza fundamentalmente la participación de la mujer en el contexto de la *bohemia* española y no la francesa, durante el primer tercio del siglo xx, es un trabajo serio que, desde los estudios de género, constituye un aporte para comprender la incidencia de las mujeres en esta vanguardia y, al mismo tiempo, analizar de qué manera se comienza a conformar

un escrutinio detallado de personajes como Mimí, Luisa, Sidonia, Musette y Eufemia. ¿Tuvo lugar una bohemia femenina o feminista en la ficción? ¿Cuáles son las obras literarias en las que se exponen sus características? Por otro lado, ¿existieron escritoras que hayan formado parte de dicho movimiento en el mundo real? Seguro que sí. Lo único cierto es que urge en toda sociedad letrada, así como lo hizo Murger con los desprestigiados artistas del Barrio Latino, que todas las voces puedan ser escuchadas, lo que hasta el momento, en materia de investigación académica, no ha sucedido con suficiente entusiasmo en el caso de las mujeres bohemias.

El *modus vivendi* de los personajes de la novela constituye una fuerza de resistencia simbólica contra las características de la naciente sociedad de mercado. Tal como ha señalado Bourdieu, la noción del *arte por el arte* se opuso a los valores centrales de la burguesía francesa decimonónica y criticó la injerencia de los hombres de negocios de esta clase social sobre el mercado literario (dinámica de la oferta y la demanda a través de la selección de obras y géneros literarios afines a los intereses ideológicos de la clase dominante); la prensa (industrialización de la literatura, mediante la transformación del escritor en periodista); y el arte (como medio de expresión puramente estético que pierde su antigua independencia gracias a la censura, juicios e inconvenientes con el estado, y a la elección de temas acordes a los intereses de la alta burguesía y de la corte imperial). En este sentido, es necesario entender que si bien la ideología de la *bohemia* funciona como una antítesis de los valores de la modernidad, esto no implica que los artistas que fueron parte de este movimiento no sean modernos, “porque

un modelo de mujer nueva, con más agenciamiento, en los albores del siglo al interior de la ciudad moderna, cuestión vinculada también con el concepto de *flâneuse*. En este sentido, Luengo López menciona por ejemplo que las prostitutas, quienes compartían una relación de fraternidad con los artistas, participaban de su círculo sin formar parte necesariamente de la “institución de la *bohemia*”. En este marco, indica que

[l]as mujeres que Murger añadió en su obra sobre la bohemia fueron hetairas, prostitutas, coimas, «agrisetas» a las que el infortunio había sorprendido, sin quedarles más alternativa que la de trabajar con el sexo. Existía una especie de hermandad entre los bohemios y estas mujeres, basada sobre todo en el respeto, dadas las análogas condiciones en las que ambos se hallaban [...]. A su manera, las prostitutas desempeñaban con los bohemios la misma función que las «amas de casa» realizaban con sus maridos al velar por su descanso, comprender sus problemas en el trabajo y desempeñar ese «femenino» papel delineado dentro de la hoy denominada «maternidad social». (Luengo López 24)

los verdaderos antimodernos son también, al mismo tiempo, modernos, aún y siempre modernos, o modernos a pesar de ellos” (Compagnon 10).

Conclusión

En esta investigación se analizó el primer tomo del libro *Escenas de la vida bohemia* de Henri Murger, con el objetivo de comprender de qué modo esta obra recoge un ideal artístico y un estilo de vida, a través del cual se observa que la figura del artista entra en tensión con los valores de la clase burguesa. Recogiendo los estudios de Elme-Marie Caro, Pierre Bourdieu, Jaime Álvarez Sánchez y Walter Benjamin sobre la *bohemia*, se propuso como hipótesis del artículo que en el *modus vivendi* de los personajes de la novela se evidencia una fuerza de resistencia simbólica que se opone a las características de la sociedad de mercado. A partir del estudio, se extraen las siguientes conclusiones: 1) se entiende la *bohemia* reflejada en *Escenas de la vida Bohemia* como una vanguardia colmada de ingenio, humor, holgazanería y compañerismo que, en el caso de los protagonistas de la novela, tal como ocurrió en el mundo real, se da en un marco de condiciones sociales precarias. 2) Entre las causas del origen de la *bohemia*, Sandrine Berthelot señala la precariedad económica sufrida por los escritores de la época, quienes, ya sin la ayuda de mecenas y con recursos limitados, deben buscar su medio de subsistencia en el diario, trabajando como periodistas, o acercarse al mundo del teatro. Por otra parte, Pierre Bourdieu plantea que el crecimiento de la matrícula de estudiantes, de bajos recursos y oriundos de provincias, en los programas científicos y literarios de la enseñanza secundaria y universitaria de la ciudad de París constituyó igualmente una de las razones del surgimiento de la *bohemia*. 3) La *bohemia*, en cuanto que concepto más allá de la ficción, fue un movimiento vinculado a los conspiradores políticos en su mayoría de tendencia socialista, en el contexto de las revoluciones de 1848 y de 1871 en la ciudad de París. 4) La *bohemia*, pese a proponer un estilo de vida diferente al de la burguesía, no debe comprenderse como antimoderna pues, como ha señalado Antoine Compagnon, las características tanto de las obras como de las historias de vida de los artistas bohemios también pertenecen a la modernidad. 5) La *bohemia* como concepto no debe ser romantizado. Este tiene un componente revolucionario, contrario al *statu quo*, al tedio y al conservadurismo moral de la clase burguesa.

Obras citadas

- Álvarez Sánchez, Jaime. “Bohemia, Literatura e Historia”. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, núm. 25, 2003, págs. 255-274.
- Baudelaire, Charles. *Salon de 1846*. Paris, *Collections Litteratura.com*. Web.
- Benjamin, Walter. *El París de Baudelaire*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- Berthelot, Sandrine. *Murger Scènes de la vie de bohème*. Roubaix, Flammarion, 2012.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Caro, Elme Marie. “La fin de la bohème: les influences littéraires dans les derniers Événements”. *Revue des Deux Mondes*, vol. 94, núm. 2, 1871, págs. 241-267.
- Charle, Christophe. *Les professeurs de la faculté des lettres de Paris – Dictionnaire biographique 1809-1908*. Paris, ENS Éditions, 1985.
- Compagnon, Antoine. *Les antimodernes: de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. París, Éditions Gallimard, 2005.
- Hobsbawm, Eric. *La era de la Revolución 1789-1848*. Buenos Aires, Grupo Editorial Planeta SAIC/Crítica, 2009.
- Luengo López, Jordi. “Escenas de la vida bohemia. Una aproximación a la creatividad amoral del ‘submundo’ urbano”. *Dossiers Feministes*, núm. 10, 2007, págs. 23-50.
- Masson, Nicole. *La littérature française tout simplement!* Paris, Éditions Eyrolles, 2007.
- Mill, John Stuart. *Sobre la libertad*. Traducción de Josefa Sainz Pulido Aguilar, 2013. Web.
- Mürger, Enrique. *Escenas de la vida Bohemia*, t. I. Barcelona, Granada Editores, 1907.
- Palenque, Marta. “La Bohème. Escenas de la vida bohemia de Henry Murger, en traducción de Francisco Casanovas”. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. 2019. Web.
- Prado, Enrique. *Puccini: La Bohème*. Estados Unidos, Jugum Press, 2014.

Sobre el autor y la autora

Luis Alberto Farías Duque es profesor de Francés (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación), Magíster en Didáctica de la Lengua y la Literatura (Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación) y candidato a doctor en Literatura con mención en Literatura Chilena e Hispanoamericana (Universidad de Chile). También posee diplomas en el área del Español como Lengua Extranjera (UMCE) y Diseño e Innovación Curricular (UNAB). Actualmente, se desempeña como académico del Departamento de Francés de la UMCE y redactor en jefe adjunto de la revista *Synergies Chili*. Algunas de sus publicaciones más destacadas son “La conciencia política de la mujer campesina: *vertreten* y *darstellen* de Adolfina en *Un día en la vida* de Manlio Argueta”, “Ficciones de mudez y autorreferencia: la doble voz en *Trasandina* de Ivonne Coñuecar/ Tránsito y desarraigo” y “El cuerpo de la mujer como texto (código de guerra) en “Corte de chaleco” de Lizandro Chávez Alfaro”.

Silvana Salvarani Pometto es profesora de lenguas extranjeras, docente-investigadora en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE) de Chile. También, es licenciada en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), máster en Letras (PUC) y en Educación de la Universidad Autónoma de Barcelona, traductora de francés, inglés, italiano, español e intérprete. Ha realizado perfeccionamientos y actualizaciones, en el ámbito del aprendizaje y la enseñanza, en Italia, Francia y Malta. Y, desde el año 1981, se desempeña como docente en el Departamento de Francés de la Universidad de Chile (actualmente Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación). Algunas de sus publicaciones más destacadas son “Funciones cognitivas y educación a distancia: la escuela en tiempos de pandemia”, “L'intrigue d'Amelie Nothomb : le sang de papa” y “Salud Mental Infanto-Juvenil-Escolar: ¿Cuál es rol de la pedagogía para hacer frente a esta pandemia?”.

Sobre el artículo

Artículo asociado a ANID-Subdirección de Capital Humano/Doctorado Nacional/2023/Folio (21231298).

Das interseções entre o *nikki* (diário japonês) e o diário eurocêntrico

Felipe Chaves Gonçalves Pinto

Universidade de Tsukuba, Ibaraki, Japão

felipe-chaves78@hotmail.com

O trabalho propõe a análise daquilo que se identifica como ponto de interseção entre a tradição do *nikki* (diário japonês) e a do diário eurocêntrico. A proposta é de que ambos comportam nuclearmente questões similares que remetem às estruturas sociais que regem as interações humanas e, neste sentido, compartilham recurso e estratégias discursivas que se avizinham. Através da análise formal, estética e social dos gêneros em questão, busca-se identificar enquanto ponto de interesse os embates entre a esfera pública e a privada e entre o pressuposto papel social feminino e masculino no advento destas tradições de escrita íntima. Assim, argumenta-se que, mesmo em suas diferenças (aspectos ficcionais, da individualidade enquanto conceito etc.), ambas as realizações apresentam pontos de interseção que remetem à estruturação social patriarcal de que são frutos.

Palavras-chave: Diário; *nikki*; escrita íntima; interseção cultural; papéis sociais de gênero.

Cómo citar este artículo (MLA): Gonçalves Pinto, Felipe. “Das interseções entre o *nikki* (diário japonês) e o diário eurocêntrico”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 1, 2025, págs. 200-228.

Artículo original. Recibido: 22/05/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Las intersecciones entre el *nikki* (diario japonés) y el diario eurocéntrico

El artículo propone un análisis de lo que se identifica como un punto de intersección entre la tradición del *nikki* (diario japonés) y la del diario eurocéntrico. La propuesta es que ambos tienen temas centrales similares que se refieren a las estructuras sociales que rigen las interacciones humanas y, en este sentido, comparten recursos y estrategias discursivas similares. Mediante el análisis formal, estético y social de los géneros en cuestión, se pretende identificar los choques entre las esferas pública y privada, así como entre los roles sociales asumidos por mujeres y hombres en el advenimiento de estas tradiciones de escritura íntima. De este modo, se argumenta que, incluso en sus diferencias —aspectos ficcionales, individualidad como concepto, etc.—, ambas realizaciones presentan puntos de intersección que remiten a la estructura social patriarcal de la que son fruto.

Palabras clave: diario; *nikki*; escritura íntima; intersección cultural; roles sociales de género.

The intersections between the *nikki* (Japanese diary) and the Eurocentric diary

The paper proposes an analysis of what is identified as a point of intersection between the tradition of the *nikki* (Japanese diary) and that of the Eurocentric diary. The proposal is that both have similar core issues that refer to the social structures that govern human interactions and, in this sense, share similar discursive resources and strategies. Through a formal, aesthetic and social analysis of the genres in question, the aim is to identify the clashes between the public and private spheres as well as between the assumed female and male social roles in the advent of these intimate writing traditions. Thus, it is argued that, even in their differences —fictional aspects, individuality as a concept, etc.—, both achievements present points of intersection that refer to the patriarchal social structure from which they are built.

Keywords: Diary; *nikki*; intimate writing; cultural intersection; social gender roles.

Abertura

ESTE TEXTO BUSCA ANALISAR AS possíveis interseções entre o *nikki bungaku*, diário literário japonês (doravante apenas “*nikki*”, exceto quando couber diferenciação), e o diário eurocêntrico (doravante “DE”). Por “diário”, de maneira sintética, entende-se um grupo de textos que se agrupam pelo registro em um tom mais intimista de acontecimentos, pensamentos, sentimentos, reflexões etc., sobre o dia a dia daquela pessoa que escreve. Comumente, no caso do DE, são cronológicos e em primeira pessoa. Já no caso do *nikki*, o emprego, por exemplo, da terceira pessoa e do relato não-cronológico também é observável. Além disto, não se deve confundir o *nikki*, do qual se tratará neste texto (isto é, aquele que se desenvolveu enquanto produção autóctone no país), com o gênero de diário moderno também praticado, principalmente, após a Restauração Meiji (1868) no Japão. Este é mais próximo do DE do que do *nikki* propriamente dito.

Apesar da aparente similaridade que a taxonomia pode sugerir, a tradição diarística japonesa registra uma produção antiga do gênero e que precede o encontro entre as duas culturas em alguns vários séculos. Assim, é previsível que diferenças substâncias surjam do cotejo destas tradições. Earl Miner, por exemplo, localiza, em contraposição ao DE, certo lirismo fundador presente no *nikki* e, junto disto, postula que o molde para o que posteriormente ficou conhecido como *nikki bungaku* seja o de um diário artístico que se caracteriza por ter as fronteiras entre o fictício e o real borradas pelo artifício estético (40-48). Em uma aproximação derivativa das proposições de Miner, Marilyn Jeanne Miller propõe que o *nikki* por ser mais lírico, expressivo e poético do que o DE se caracteriza por almejar a expressão do próprio eu, em oposição ao modelo eurocêntrico que privilegia não a expressão em si, mas a busca deste eu (*The poetics* 130). Ainda contrastivamente, Joy Nascimento Afonso e Gabriela Kvacek Bettela, também reforçando o lirismo proposto por Miner, interpretam o *nikki* como receptáculo de uma visão universalista que pode ser apreendida da vivência e expressão pessoal daquele que escreve, o que não seria o caso do DE que suscitaria, antes, reflexões de cunho mais intimistas (24).

O intuito deste texto, no entanto, não é tanto sublinhar essas diferenças, mas sim buscar traços que desvelam o que ambas as tradições trazem de

similar apesar das diferenças. Através disto, é possível refletir sobre o que, a despeito das distâncias espaciais e temporais, há de comum na experiência humana que é moldada por meio do perpétuo *diálogo* com o outro. Neste sentido, é proposto neste trabalho a existência de uma possível ancoragem interseccional presente na composição social, na estruturação ideológica de ambas as culturas, o que se buscará argumentar posteriormente.

Nesta oportunidade, por questões argumentativas e espaciais, o DE será entendido como um gênero já amplamente difundido e sedimentado pela tradição cultural de base europeia. Portanto, a argumentação deste texto se iniciará pela análise mais criteriosa dos adventos que possibilitaram a apreciação do *nikki* na cultura japonesa devido a comparativamente pouca familiaridade que se tem com esta tradição. Em seguida, serão trabalhadas as interseções propriamente ditas após contida contextualização do DE.

Contudo, introdutoriamente, uma elucidação taxonômica faz-se necessária. Neste trabalho o termo *nikki* é usado para referir às produções que atualmente, em língua japonesa, são conhecidas como *nikki bungaku*, diário literário japonês. A diferenciação surge do fato de que existe todo um outro universo de produções verbais japonesas que assumem a alcunha de *nikki*, diário, como, por exemplo, o *Shôyû-ki* (982-1032), de Fujiwara no Sanesuke (957-1046) e o *Midô Kanpaku-ki* (998-1021), de Fujiwara no Michinaga (966-1028). No entanto, estes não serão trabalhados aqui. Estas obras são marcadamente protocolares, com anseios históricos e de caráter notadamente catalográfico. O elo entre os dois tipos de diário é, ainda que em níveis diversos, o intuito de registrar acontecimentos diários e, também, os pontos de distinção como o tipo de pessoa que escreve, o escopo, o intuito, a forma, a posição adotada perante os acontecimentos narrados, etc. (cf. Nomura 47-49).

Justifica-se a adoção do termo *nikki* em detrimento de sua forma mais específica *nikki bungaku* por, em nível prático, uma questão de organização argumentativa já que não se abordará diretamente o *nikki*, entendido enquanto registro protocolar. Em nível metateórico, a adoção do termo para denominar os escritos em destaque justifica-se por uma vontade dissidente que busca sublinhar o caráter segregacionista com que a distinção foi balizada já que, por quase um milênio, a única diferenciação relevante entre esses gêneros foi a que se resumia na binaridade público-privado e suas consequências, como será demonstrado. Por quase dez séculos, o *nikki* que hoje é complementado com o *bungaku*, literário (para se diferenciar dos registros de acontecimentos

diários, públicos e produzidos majoritariamente por homens), foi denominado como Produções de Mulheres do Período Heian (794-1185) e agrupado, a despeito da pluralidade, somente como outra possibilidade dos escritos de cunho privado e majoritariamente de autoria feminina. Diante do cenário violento e no intuito de, ainda que apenas em nível estritamente teórico, amenizar a força repressiva contida na taxonomia corrente, justifica-se o uso do termo *nikki* sem complemento para denominar o que hoje é conhecido como *nikki bungaku*.

Um outro argumento introdutório: apesar de não ser o foco analítico deste texto, julga-se relevante destacar que as obras que compõem as respectivas tradições que serão cotejadas foram escritas por uma elite econômica e intelectual. Isto é, são textos produzidos em contextos de relativa abundância material se contrapostos ao grosso populacional formado principalmente por servos e congêneres e, portanto, são frutos de uma lógica social específica.

Das intersecções

A obra que marca a entrada da tradição japonesa na produção dos *nikki* é o *Tosa Nikki, Diário de Tosa*, de Ki no Tsurayuki (872-945) (Nagae 93), que anota os acontecimentos de 21 de dezembro de 934 a 16 de fevereiro de 935. O período de 55 dias correspondidos no diário refere-se a uma viagem de barco de Tosa (atual Kôchi, no Japão), província em que Tsurayuki era governador, a Quioto, então capital imperial. A viagem é empreendida por Tsurayuki, então um sexagenário, e sua família enquanto regresso ao torrão natal após findas as diligências governamentais. A voz narrativa do diário é de uma mulher anônima que relata os acontecimentos da viagem de um ponto de vista exterior. Entre acontecimentos cômicos e pesarosos destaca-se o relato dos lamentos lutuosos de Tsurayuki e sua esposa registrados também em versos. Além destes versos, a obra ainda anota poemas de tripulantes, mulheres e crianças anônimas totalizando um total de 57 poemas tradicionais japoneses, *waka*.

Contudo, a despeito da atribuída vanguarda do *Diário de Tosa*, os escritos de cunho diarístico não eram inexistentes ou pouco praticados. O que possibilita a demarcação do início deste novo gênero do que hoje, quando falamos de diários da era clássica japonesa, se entende como *nikki* foi justamente a mudança de paradigma que a obra de Tsurayuki encabeçou. Neide Nagae

aponta como as principais características inovadoras presentes nessa obra o uso do silabário *hiragana* em detrimento da escrita somente em ideogramas, *kanbun*,¹ a adoção de uma persona feminina para ser a voz da narrativa e a inserção de *waka* no corpo do texto (94). O surgimento do que se entende por *nikki* é, assim, marcado por uma série de rompimentos estilísticos com a tradição que formatou a escrita dos registros de acontecimentos diários produzidos até então.

A primeira característica apontada por Nagae é o uso do silabário *hiragana* em oposição ao uso exclusivo do *kanbun*. Talvez uma das particularidades mais perceptíveis do gênero *nikki* seja precisamente o registro escrito, no período clássico, por meio desse silabário. Em linhas gerais, o *hiragana* foi criado a partir da “simplificação das letras baseadas no *man’yōgana*, ideogramas escolhidos para expressar os fonogramas japoneses” (Nagae 92) e era, apesar de ainda que em menor intensidade também ter sido “utilizado em textos particulares dos homens” (Nagae 92), majoritariamente usado por mulheres envolvidas com a aristocracia daquele período que, geralmente, não eram introduzidas ao sistema de escrita por ideogramas, comumente usados em ambientes públicos e por homens.

Assim, o uso do silabário *hiragana* caracterizava-se por ser empregado pelas mulheres e em textos particulares dos homens daquele tempo, uma vez que, como recorda Haruo Shirane, “apesar do surgimento de um silabário nativo, a nobreza masculina continuou a escrever em chinês, que continuou a ser a língua de maior prestígio e a língua do governo, dos estudos e da religião”² (114). Portanto, existe por trás da escolha gráfica empregada uma perceptível diretriz. A escrita em chinês, através do *kanbun*, era carregada de um prestígio público e que, por isso, não se adequaria aos escritos de complacência mais particular e pessoal. Para estes, a escrita em *hiragana* era empregada. A distinção entre o público e o privado é, seguindo essa lógica, uma separação entre o sentimental e o racional. Nessa divisão, a balança pende em favor da razão como diretriz de prestígio e, dando forma a esta, ao registro em ideogramas. É nesta linha que a adoção do silabário

1 É provável que *Tosa nikki* tenha sido primeiro composto em *kanbun* e só posteriormente vertido para *hiragana* (Miller, “Nikki bungaku” 207), o que reforça o caráter de consciente inovação e construção estética da obra.

2 Doravante, são próprias todas as traduções. No original: “Despite the emergence of a native syllabary, the male nobility continued to write in Chinese, which remained the more prestigious language and the language of government, scholarship, and religion”.

para a efetivação deste gênero é relevante e coloca-se como característica discriminatória por excelência. É com o intuito de dedicar-se a produção de um diário que tem como foco não mais o registro racional, objetivo, dos acontecimentos, mas sim a explanação sentimental, de teor pessoal, que o recurso de mudança gráfica é empreendido. Deste modo, é empregado, replicando uma lógica confucionista, diante da necessidade de delimitar os espaços entre o público e o privado, entre o registro de prestígio e o desprestigiado socialmente, entre, enfim, os homens e as mulheres (Bundy 82).

Derivativa das questões acima, a segunda característica é a adoção da voz feminina. O *Diário de Tosa* tem como ponto de partida narrativo a enunciação desta voz: “eu, uma mulher, tentarei escrever um diário tal como ouvi que os homens também o fazem”³ (Ki no Tsurayuki, “Tosa” 14). Assim, o autor deste diário incipiente, ao reproduzir a fronteira social entre a produção de relatórios racionalizados (objetivos, de interesse público, altamente prestigiados e escritos em *kanbun*) e a produção verbal de escritos com teor mais intimista (particulares, menos prestigiados e registrados em *hiragana*), emprega a voz feminina como voz narrativa, já que as mulheres aristocráticas, que geralmente eram relegadas a uma esfera não-pública, eram quem se dedicavam aos temas privados (cf. Shirane 114; Bundy 81-82). É em decorrência desta inclinação ao privado que a escrita feminina adquiriu “uma dimensão interna e psicológica que raramente era encontrada até mesmo na escrita em kana [em *hiragana*] masculina, que, de qualquer forma, permanecia secundária em relação ao seu [dos homens] trabalho em chinês”⁴ (Shirane 115).

A despeito da aparente neutralidade formal, existe, implicitamente, um posicionamento ideológico por trás desta escolha. Como apontado, a intencionalidade em estabelecer um limite que o público não pode transgredir e delimitar o campo específico que o discurso privado deve ocupar é, mais do que uma organização que pretensamente visa o bom funcionamento social, uma forma de controle sobre quem diz e o que é dito que possui raízes confucionistas (Bundy 82). A escolha da voz feminina para narrar o diário é uma escolha deliberadamente retórica e estética empregada pelo autor que parece objetivar delimitações bem específicas e transparentes. Uma

3 No original: “男もすなる日記といふものを、女もしてみむとてするなり”.

4 No original: “an internal, psychological dimension that was rarely found even in men’s kana writing, which, in any case, remained secondary to their work in Chinese”.

escolha que tem como pano de fundo a manutenção e o aprofundamento de uma imagem estereotipada da mulher e de seu discurso.

Cinthia Gannett lembra que “uma forma de controle emerge na forma de estereótipos sobre a maneira como homens e mulheres falam. Por exemplo, quando as mulheres falam, muitas vezes é derogado por termos como tagarelice ou fofoca”⁵ (68). É este mesmo controle que, infraestruturalmente, está em jogo na adoção desta figura feminina diante da proposta de narrar acontecimentos em tom pessoal, intimista. Não é coincidência, portanto, que a produção dos *nikki* deste período esteja concentrada principalmente em obras de autoria feminina. A conjuntura social e, então, ideológica assim o estabelece ao ponto de um aristocrata daquele período ter que se valer de um recurso retórico em que assume a posição de uma mulher para dar sustentabilidade ao seu projeto literário. Sobre o tema:

Durante todo o período Heian, os cortesãos japoneses continuaram a usar o chinês, e não há dúvida de que a prosa em chinês (feita por homens) era muito mais valorizada do que a prosa em japonês (geralmente feita por mulheres). Para complicar ainda mais a questão, a maioria das obras em prosa escritas por mulheres eram romances fictícios ou tratavam de eventos privados, como casos amorosos. O confucionismo havia ensinado ao cortesão masculino que nenhum desses assuntos era preocupação literária de um cavalheiro adequado.⁶ (Bundy 82)

Por detrás deste projeto literário, desta estratégia estética que *possibilitou a produção/apreciação* do *nikki* (Bundy 86), existe todo um contexto de necessidade diferencial no quale, em alguns casos, dois grandes polos estão em conflito e são, por sua vez, valorizados negativa ou positivamente a depender de suas características. Um destes, o negativo, é formado pela mulher, seu discurso e a sua alocação mais privada na sociedade. O outro,

5 No original: “One form of control surfaces in the form of stereotypes about the ways in which men and women talk. For example, when women talk, it is often derogated by terms such as chatter or gossip”.

6 No original: “Throughout the Heian period, the Japanese courtiers continued to use Chinese, and there is no question that prose in Chinese (by men) was regarded far more highly than prose in Japanese (often by women). To further complicate the matter, the majority of the prose works by women were either fictional romances or dealt with such private events as love affairs. Confucianism had taught the male courtier that neither was the literary concern of a proper gentleman”.

em contrapartida, é formatado pelo espaço público que é entendido como território por excelência do homem. Foi preciso um homem “fazer-se” mulher para que o gênero efetivamente emergisse à esfera pública. Afinal, mesmo antes do *Tosa nikki*, a Imperatriz Yasuko, por exemplo, já produzia diários com o teor mais íntimo e rememorativo usando o *hiragana* enquanto ainda não era efetivamente imperatriz e, após entronada, os seus registros passaram a ser escritos em chinês provavelmente por algum encarregado já que, dada a conjuntura, era bastante improvável que ela soubesse⁷ escrever fluentemente neste idioma, como argumenta Suzuki (“Nikki” 430).

Uma outra proposta analítica deste movimento empregado por Ki no Tsurayuki ao elaborar sua obra é que o autor emprega o *hiragana* e simula a voz e a condição feminina para manter-se sintonizado com as tendências diarística da alta aristocracia de então, a qual o autor não pertencia. Isto é, a lógica diarística desta alta aristocracia determina que mulheres da baixa aristocracia sejam responsáveis pelo registro da vida de mulheres e homens hierarquicamente superiores. Nesta lógica, Tsurayuki buscava simular para si e sua família uma condição que, distinta da realidade, os inseria em uma posição hierárquica superior ao delegar, ficcionalmente, a voz narrativa a uma mulher anônima (baixa aristocracia) que, por sua vez, anotaria as aflições e os atos da família de Tsurayuki (ficcionalmente alta aristocracia) (Heldt 7-11). A questão seria preferencialmente posta, então, em nível de diferenças sociais, econômicas e políticas. Neste sentido, o projeto poético do autor teria fins mais palpáveis, práticos e imediatos.

Esta leitura, que focaliza preferencialmente aspectos sociais, econômicos e políticos, é instigante por tratar a questão em termos que remetem a um conflito de interesses e, logo, a uma *quase* luta de classes, exceto, entretanto, pelo fato dos personagens desse conflito integrarem, estritamente, uma mesma classe: a aristocrática. Gustav Heldt não vai por essa linha argumentativa e, enquanto resultado de sua investigação, sublinha que, anterior à questão de gênero, no Japão de então, as questões supracitadas exerceram estruturalmente um papel mais central nas relações interpessoais e, portanto, na formatação do texto de Tsurayuki. O recorte materialista-marxista empregado por Heldt sugere que o amálgama dessas questões e o ponto de diferenciação fulcral

7 Ou que lhe fosse socialmente permitido. Bundy recorda, por exemplo, que Murasaki Shikibu (970?-1014?), talvez a mais famosa cortesã japonesa, anotou em seu diário que, por vergonha, privou-se de escrever até mesmo o ideograma chinês mais simples (81).

recai sobre a lógica de *propriedade*. Isto é, o autor argumenta que, tal qual a produção poética, o direito à propriedade dentro da aristocracia de então é subdividido entre a *administração* e a *posse efetiva*. E é nessa divisão que se encontra razões e motivos para as escolhas poéticas de Tsurayuki.

Apesar das proposições bases deste trabalho não rivalizarem nuclearmente com a leitura de Heldt, o foco interpretativo priorizado aqui é outro. Na proposta deste trabalho, a questão de gênero subjaz a noção de propriedade já que preferencialmente lida com questões de (re)produção social e, portanto, necessariamente relacionadas ao gênero. Se há a baixa aristocracia, os servos, etc., e estes se relacionam em uma lógica de *propriedade*, há, ainda, dentre estes, aqueles que são responsáveis pela literal reprodução social, dos primeiros cuidados dos sujeitos, etc. (Federici). Assim, a leitura que se levanta aqui é de uma interpretação mais centrada nas diferenciações de gênero e, nessa linha, interconectada aos estereótipos atribuídos a homens e mulheres, a despeito de possíveis idiosincrasias na manifestação destes papéis.

Ainda assim, independente da proposta tomada, o projeto de Tsurayuki pode ser compreendido além do intuito de registrar acontecimentos privados de maneira sentimental e além da vontade de construir, ficcionalmente, um cenário em que Tsurayuki e sua família integrassem a alta aristocracia de então. O objetivo deste incipiente diário também envolveria a última característica que possibilitou o surgimento dos diários, a saber: a composição de poemas *waka* dentro da obra. Nesse sentido, a obra ganha profundidade, seja em uma leitura que focaliza a proeminência da posição social em detrimento da diferença de gênero; seja ainda enquanto ferramenta de manutenção dos papéis de gênero. As proposições, contudo, não são excludentes, mas somatórias. Se Tsurayuki, como proposto por Heldt, estava almejando a possibilidade de receber favores da alta aristocracia de então através da exibição de seu refino poético em um contexto em que dominar e expressar-se através de um código poético específico era altamente valorizado (15), a questão de gênero se intensifica. Há, neste sentido, uma segregação acentuada das mulheres quando se verifica que elas são efetivamente instrumentalizadas para tanto. Isto é, na obra as mulheres e crianças são instrumentos que cantam, como se fossem seus, os poemas compostos por Tsurayuki para que este possa, assim, exibir sua refinada técnica poética à alta aristocracia e obter prestígio público e social. Em outras palavras, Tsurayuki exhibe seu refino poético à alta aristocracia ao criar uma obra ousada em que empresta sua erudição a

mulheres e crianças para que estes, enquanto instrumentos poéticos, cantem, em verossimilhança, poemas que são socialmente tidos por improváveis. Assim, através da saborosa surpresa que a narrativa geraria no público de então (Bundy 86), o autor realçaria seu profundo domínio poético.

Mas regressando às características que deram na sedimentação do *nikki*, diretamente ligado aos dois pontos anteriores há a composição de *waka* como terceira característica apontada por Nagae. Para evidenciar a relação entre os pontos anteriores e este último é necessário, inicialmente, estabelecer em linhas gerais as funções e características do *waka*.

O *waka* é um poema tradicional japonês que, a partir de sua forma, se opõe à tradição de escrever poemas em chinês, *kanshi*. São poemas compostos e registrados, em oposição aos chineses, em *hiragana*, usando um léxico nativo⁸ e que se organizam em 31 sílabas (Shirane 113). Socialmente, desempenhavam naquele período um papel “importante da vida pública, particularmente em banquetes onde a composição da poesia em japonês ou chinês era necessária”⁹ (Shirane 113). Neste sentido, o “*waka* tornou-se parte integrante da vida cotidiana da aristocracia, funcionando como uma forma de diálogo elevado e o principal meio de comunicação entre os sexos, que geralmente eram fisicamente segregados uns dos outros”¹⁰ (Shirane 113, grifo adicionado). A produção dos *waka*, então, é marcada por características formais específicas e, socialmente, ocupa um papel de proeminência no traquejo interpessoal. Compor um *waka*, conseqüentemente, não é apenas um ato artístico, é, simultaneamente, a observância de uma rígida etiqueta aristocrática e social.

Retomando a primeira característica apresentada como força motriz por trás do aparecimento dos *nikki*, observa-se que a grafia em *hiragana* em oposição ao texto em chinês, possibilitou o surgimento, ou, no mínimo, a sedimentação do registro dos *waka*. Se se argumentou que o registro

8 Na retórica estética do *waka* o léxico nativo ainda é dividido em dois tipos: o *zokugo* (palavras cotidianas) e o *gago* ou *kago* (palavras refinadas ou poéticas). O *waka* deve ser necessariamente composto em *gago*, registro lexical dominado majoritariamente pelos integrantes da aristocracia de então, estabelecendo, portanto, uma estratificação no uso vernacular do idioma (Ishizuka 17).

9 No original: “an important part of public life, particularly at banquets where the composition of poetry in Japanese or Chinese was required”.

10 No original: “Waka became integral to the everyday life of the aristocracy, functioning as a form of elevated dialogue and the primary means of communication between the sexes, who usually were physically segregated from each other”.

escrito sob a forma de *hiragana* era desprestigiado, este fato é exclusivo da produção de registros em prosa (*sanbun*). Em aspectos ligados à composição de poemas (*waka* e *kanshi*), este não é o caso. O registro tanto em *hiragana* quanto em ideograma não ocupam polos diferentes de valoração quando se trata de poemas. Ambos são altamente prestigiosos e produzidos em ambientes públicos e formais. Entender o porquê da prosa em *hiragana* ser menos prestigiada e, em contraste, a produção poética no mesmo registro não sofrer desse mal, não se trata de tarefa analítica muito complexa. Como colocado por Shirane, além do papel que o *waka* exerce como obra de arte, a produção deste gênero de poesia estava intimamente ligada a uma etiqueta aristocrática que estabelece como homens devem interagir com outros homens e, principalmente, como homens devem interagir com as mulheres que, comumente, estavam fisicamente segregadas (113). Ora, se o prestigiado registro em prosa escrita em chinês é voltado para o domínio público, domínio este a que, geralmente, as mulheres não têm acesso (Shirane 114), esta prosa converte-se em um registro verbal que, ao cabo, é feito *por* homens e *para* homens da aristocracia. Para adicionar o contato entre homens e mulheres aristocratas na equação é necessário um meio que seja inteligível e compartilhado tanto por homens quanto pelas mulheres daquela época.

O responsável por estabelecer essa ligação entre os dois lados é justamente o *waka* (Shirane 113). Além de toda a riqueza estética que a adoção do silabário *hiragana* proporcionou para sua composição, o caráter social que esta forma de comunicação verbal permitiu naquele período não deve ser ignorado. Osamu Ishizuka atesta que um dos principais fins práticos do *waka* é exatamente a troca destes poemas, conhecida como “*zôtôka*”, entre os homens e, também, entre homens e mulheres para que, assim, pudessem estabelecer uma comunicação verbal (28-29). Portanto, é somente através da adoção deste registro inteligível para os homens e mulheres da aristocracia da época que a poesia tradicional japonesa pôde desempenhar o papel que desempenhou para além das questões estéticas.

Contudo, é preciso salientar que, neste sentido, se as cortesãs, de fato, conseguiram certa proeminência social e pública através da composição de *waka*, esse prestígio não deve ser tomado acriticamente. O que possibilitou a “reabilitação” prestigiosa desta forma de poesia autóctone, isto é, o que propiciou que o *waka* fosse socialmente equivalido ao *kanshi* foi, principalmente, a primeira coletânea imperial de *waka* compilada no país,

Kokinwakashû (905). A coletânea é relevante por oferecer, em duas introduções, diretrizes poéticas para a composição do *waka* e por retoricamente apresentar a poesia autóctone como tão importante quanto a poesia em chinês. Um dos principais compiladores desta coletânea é justamente Ki no Tsurayuki, autor de *Tosa nikki*. Além do trabalho de seleção e compilação, o autor também foi o responsável por escrever a introdução em *hiragana* da coletânea e, neste ensejo, apresentar as diretrizes que preferencialmente deviriam ser seguidas na composição do poema japonês. Entretanto, o que cabe ressaltar aqui são os comentários do autor para a única autora mulher que teve os poemas apreciados criticamente na coletânea. Tsurayuki, ao escrever sobre a poesia de Ono Komachi (825? -900?), alega que a poetisa “Ono Komachi é da ancestral linhagem da Princesa Soto’ori. Tem a efêmera sutíliza, mas lhe falta o vigor. É como o lamento de nobres damas. A falta de vigor certamente é um traço das mulheres¹¹” (Ki no Tsurayuki, “Kana jo” 27-8). Há, portanto, uma perceptível desvalorização apriorística do poema feminino, o que é reforçado por outra passagem presente na coletânea, mas agora na introdução em *kanbun*:

Há ainda aqueles que ininterruptamente mantiveram a tradição do *waka*. [...] Mas todos os frutos do *waka* vieram ao chão. Restou apenas as flores. Aqueles que ainda se favoreciam do *waka*, o utilizavam como intermédio amoroso. Tornou-se o sustento dos andarilhos. Destarte, converteu-se em instrumento das damas e em algo improvável de ser apresentado aos senhores de respeito.¹² (Ki no Yoshimochi, “Mana jo” 425-6)

A coletânea, assim, apresenta-se enquanto intermédio de mudança em um momento em que o *waka* já não era mais o que fora antes. Neste sentido, como sugerido por Bundy, a coletânea foi pensada por Tsurayuki e demais compiladores como a “reabilitação” do *waka*, reabilitação que extirparia do gênero as então predominantes trivialidades da vida privada e as preocupações das mulheres e, portanto, o tornaria digno da esfera pública e masculina da

11 No original: “小野小町は、古の衣通姫の流なり。あはれなるやうにて、つよからず。いはば、よき女のなやめるところあるに似たり。つよからぬは女の歌なればなるべし。”

12 No original: “其業和歌者、綿々不絶。[...] 其实皆落。其華孤榮。至有好色之家。以此為花鳥之使。乞食之客。以此為活計之謀。故半為婦人之右。雖進大夫之前。”

aristocracia (85). Todo este movimento potencializa uma leitura crítica do real prestígio que estas mulheres e seus poemas possuíam em sociedade.

Isto posto, a proposta aqui é de que a inserção dos *waka* na composição do que seria considerado o precursor dos *nikki*, *Tosa nikki*, está intimamente relacionada ao, primeiramente, uso do silabário nativo e, em segundo lugar, a adoção da voz narrativa feminina. Existe uma relação de dependência entre as tendências que podem ser interpretadas do enunciado do autor e a forma com que o enunciado é registrado. Dadas as conjunturas, naquela época só seria possível (socialmente aceitável) registrar sentimentalmente acontecimentos privados, como a morte de um filho, enquanto aproveita o material para também compor poemas *waka* se a voz narrativa fosse a de uma mulher. E, ainda, devido à generalizada segregação de registros daquele período, só seria possível (socialmente aceitável) que uma mulher produzisse um material escrito se fosse composto em *hiragana*. É pouco provável que um aristocrata, dada as diretrizes sociais de então, se prestasse ao papel de dar vazão ao seu mundo privado em prosa chinesa (Bundy). É preciso, para tanto, “fazer-se” mulher, mulher que, por sua vez, também é versada na tradição do *waka* e plenamente capaz de compô-los. O *nikki* encontrou então no esforço representativo e ficcional de *Tosa nikki* as características que permitiram que a escrita das mulheres da corte finalmente pudesse emergir a um nível mais público de apreciação (Bundy 86). É diante deste cenário que temos, portanto, a sedimentação deste gênero que por muito tempo foi domínio, ficcional ou não, feminino.

No entanto a concepção japonesa do termo “diário” ainda carrega algumas particularidades que devem ser consideradas. Apesar da divisão ser bem demarcada entre os dois tipos de gêneros de diários, o protocolar em chinês e o sentimental grafado no silabário nativo e que tem como modelo de apreciação o *Tosa nikki*, quando se analisa outros gêneros discursivos de então a questão fica mais opaca. A despeito da pressuposta perenidade, a organização de determinadas produções verbais sob uma mesma taxonomia não é algo tão evidente, tampouco tão antigo como pode parecer. Neste sentido, a trajetória até que o *nikki* se sedimentasse taxonomicamente é especialmente interessante.

A primeira vez que o *nikki*, no sentido utilizado neste texto, alcançou um nível de independência em relação a outros gêneros diversos foi em 1928 na obra *Kyūtei joryū nikki bungaku*, *Literatura diarística das mulheres da corte*,

de Kikan Ikeda (1896-1956), um especialista em Literatura Clássica japonesa (Suzuki, “Nikki” 426). Isto é, quase um milênio depois da produção da obra de Ki no Tsurayuki. Estes quase dez séculos escondem uma trajetória bem diversa da suposta homogeneidade que a taxonomia acaba criando *a posteriori*. Contrariando a estabilidade aparente, o *nikki* não era, até 1928, considerado uma produção que possuísse muitas diferenças dos *zuihitsu*, comumente traduzido como “ensaio”, e os *kikô*, diários de viagem (Suzuki, “Nikki” 426). Mesmo após a grande mudança de paradigmas culturais do período Meiji (1867-1912) em que novos conceitos acerca dos mais diversos temas começaram a ser debatidos no Japão (dentre estes o conceito de literatura), o *nikki* continuou sendo tratado como uma produção que não se caracterizava como um gênero isolado.

A principal diferenciação entre os escritos da época estava na produção de escritos de teor público e a produção de escritos mais privados; e, dentro destes últimos, valia de tudo. As produções caracterizavam-se por permitir desde a escrita de “notas (memorandos) pessoais em que se registrava desde trocas de notícias (cartas), poemas *waka*, até os incontáveis ressentimentos com o marido, não importando se tratava-se de ficção ou não¹³” (Suzuki, “Nikki” 431). Portanto, era inexistente “uma consciência de um gênero específico. Este tipo de coisa [a produção tão diversificada agrupada sob um mesmo nome] acontecia certamente porque tratava-se de um texto que ocupava uma posição bem distante da ocupada pelos textos públicos¹⁴” (Suzuki, “Nikki” 431). A falta de uma definição mais específica para estes escritos privados, além de servir como pistas que apontam para a posição desprestigiada que estas obras ocupavam, gera também uma instabilidade na forma como estes mesmos textos foram recebidos pela posterioridade.

A título de exemplo, há a produção das três escritoras Murasaki Shikibu, Izumi Shikibu (978-?) e Sei Shônagon (966-1017 ou 1025) que mais receberam atenção dos críticos. O que hoje, por exemplo, conhecemos pelo título de *Murasaki Shikibu nikki*, *O Diário de Murasaki Shikibu*, no período Kamakura (1185-1333) já foi denominado *Murasaki Shikibu*

13 No original: “私的な手控え(備忘録)であり、そこに消息(手紙)の行き来がか書きとどめられ、和歌が控えられ、夫に対する恨みの数かずを書きつけられようと、虚構が混じろうと問われない”.

14 No original: “特定のジャンル意識はない。公的な文章からはるかに遠い位置にあったので、そのようなことが起こったのだろう”.

nikki emaki, *A pintura em rolo do diário de Murasaki Shikibu*. No período Muromachi (1336-1573) foi referido, dentre outras formas, como *Murasaki ki*, *As anotações/registros de Murasaki*; *Murasaki Shikibu ga nikki*, *Diário de Murasaki Shikibu*; *Murasaki nikki*, *O Diário de Murasaki*; *Murasaki Shikibu kanaki*, *As anotações/registros em kana* (silabário nativo) *de Murasaki Shikibu*. O que hoje conhecemos como *Izumi Shikibu nikki*, *Diário de Izumi Shikibu*, já foi conhecido como *Izumi Shikibu monogatari*, *Novela de Izumi Shikibu* (cf. Suzuki, “Nikki” 427; 431-432). Pode-se atestar que o que hoje é definido como *nikki*, devidamente categorizado, está longe de, diacronicamente, ser tomado como uma coisa só pelas gerações que o receberam. O que hoje chamamos de *Diário de Izumi Shikibu* já foi tratado como uma narrativa semelhante à de *Genji monogatari*, *Novela de Genji*. No entanto, talvez, o caso mais exemplar seja o de *Makura no sôshi*, *Livro de travesseiro*, de Sei Shônagon.

A obra mais famosa de Sei Shônagon é “dentre os escritos das mulheres da época, a que tem uma consciência de gênero [discursivo] mais obscura¹⁵” (Suzuki, “Nikki” 432). Atualmente laureado como o texto inaugural do gênero *zuihitsu*, a importância, a qualidade e as características do mesmo são francamente aceitas. Mas, até o período Meiji (1867-1912), *Makura no sôshi* foi lido e agrupado no mesmo balaio que as demais produções de cunho privado, como os *nikki*. Quando muito, era comparado ao *Genji monogatari*. É só após a Guerra Russo-japonesa (1904-1905) que a obra passa, semelhante ao que aconteceu com os *nikki*, a ser tratada sob nova perspectiva, sob o ponto de vista do *zuihitsu* (Suzuki, “Nikki” 432). Apesar disto, Suzuki aponta que muito desta nova revalorização dos escritos de Sei Shônagon pode estar mais ligada com a alta popularidade que o gênero ensaio eurocêntrico, traduzido para o japonês também como *zuihitsu*, encontrou no Japão do que necessariamente com a tradição que precede a produção no país (“Nikki” 433). Já que *zuihitsu* é tanto um termo usado para denominar produções japonesas inspiradas na tradição chinesa dos *zuihitsu*, como o Hôjôki, *Relatos da minha cabana*, de Kamo no Chômei (1155-1216), quanto um termo empregado como tradução para a concepção europeia de ensaio (cf. Suzuki, “Nikki” to).

15 No original: “当時の女性の書いたもので、もっともジャンル意識が不明瞭”.

Diante de tudo isto, percebe-se que a produção e recepção das obras do período clássico japonês estão longe de ser caracterizadas como homogêneas e foi somente bastante *a posteriori* que os grupos taxonômicos mais estáveis e bem delimitados surgiram. A única diferenciação que realmente foi feita consistia na distinção entre público e privado. Suzuki ainda lembra que: “pode-se dizer que isto é o resultado de uma atitude que ignora a consciência de gênero [discursivo] dos clássicos japoneses e considera a oposição entre a ‘lógica’ do *kanbun*, e a ‘emoção’ do *wabun* como uma característica da ‘literatura japonesa’¹⁶ (“*Nikki*” 441).¹⁷ A dificuldade maior de conceber uma diferença significativa que justificasse a incorporação de conceitos mais específicos de gênero é ocasionada pela divisão mais generalizante e, em última análise, sexual, entre os textos registrado em *kanbun*, de caráter público, escritos por homens e entendidos como “lógicos” e os textos escritos em *hiragana*, *wabun*, de caráter privado, produzidos majoritariamente por mulheres e entendido como “sentimentais”. Ao passo que é só através da nova abordagem ocorrida na década de 20 do século passado que “as produções linguísticas que, durante muito tempo, eram consideradas como não-gênero são agrupadas em um conceito completamente novo e passam a ser criticadas, estudadas e apreciadas¹⁸” (Suzuki, “*Nikki*” 441).

Discutir o gênero *nikki* é necessariamente estar consciente das particularidades que possibilitaram sua produção. O próprio uso terminológico deve ser cuidadoso a fim de evitar concepções que podem esconder as marcas ideológicas que atravessam de ponta a ponta a produção e recepção destes enunciados verbais. É necessário considerar que, ao tratar destes escritos, lidamos também com aspectos sociais e históricos que moldaram tanto o ambiente de produção quanto o de recepção. E, por mais que se proponha o foco apenas textual, os próprios elementos textuais, como a escolha gráfica, também são motivados por uma miríade de questões que não se delimitam pelo campo linguístico ou estético, se entendido como autotélico.

Após esta alongada passagem pela tradição que caracteriza o gênero *nikki*, serão apresentadas as questões comparativas que emergem diante

16 No original: “日本古典のそれなりのジャンル意識を無視し、漢文の「理」に対して、和文の「情」をもって「日本文学」の特徴とする態度が生んだものといつてよい”.

17 Grifos adicionados.

18 No original: “長いあいだノン・ジャンルとされてきた言語作品群が、まったく新しい概念の下に括られ、批評、研究、鑑賞されることになっていった”.

das colocações já realizadas, não sem antes estabelecer brevemente ao que se refere por DE neste texto.

Neste trabalho, DE é tomado enquanto o gênero conhecido na contemporaneidade como diário íntimo (ou pessoal), em oposição ao diário protocolar (ou público) (Gannett 99-104). Nesse sentido, a condição básica para seu surgimento “é dupla: a saída de uma sociedade tradicional e [...] o sentimento da história como aventura autônoma, individual” (Calligaris 46), sendo, portanto, diretamente associada ao advento da sociedade moderna e da individualidade europeia localizada no Renascimento. Entretanto, existe um elo que remonta o DE a um passado bem mais distante, aos próprios preceitos que comumente são aceitos enquanto a base do individualismo moderno, a saber: a filosofia alexandrina e o cristianismo. Assim, as “filosofias alexandrinas dão um protótipo do diário íntimo nos pensamentos de Marco Aurélio, e o cristianismo nos dá —a cavalo entre diário íntimo e autobiografia— as confissões de Agostinho” (Calligaris 47).

Apesar do advento tido enquanto originário e da precedência mais remota, a consciência de gênero necessária para identificar o diário enquanto um registro que possui características próprias, algo análogo ao que ocorreu no cenário japonês, também tardou em surgir:

A escrita de diários era um gênero que, em muitos aspectos, não se reconhecia como tal até o início do século XIX, pois a maioria dos diários não era publicada ou circulava amplamente até então. No entanto, vários diários já eram lidos e conhecidos em certos círculos sociais muito antes¹⁹ (Gannett 114).

Aliado a isto, o advento do DE também não deixou de ser caracterizado por delimitadores de gênero. Isto é:

Dois conjuntos de dificuldades que se sobrepõem nos impedem de ver claramente como as mulheres contribuíram para a tradição dos diários no século XX e, em última análise, passaram a ser parte central dela. A primeira é que o discurso sobre diários e jornais (*journals*), até recentemente, era

19 No original: “Diary writing was a genre in many respects unaware of itself as such until the early nineteenth century, as most diaries were not published or circulated widely until then. Various diaries were, however, well-read and well-known within certain social circles much earlier”.

feito por homens sobre homens, usando critérios masculinos para avaliar as obras, o que marginalizou ou ignorou as tradições de diários das mulheres. O segundo problema, relacionado a esse, é que os diários dos homens geralmente são considerados mais importantes e, portanto, são preservados com mais frequência.(Gannett 119-120)²⁰

Essa primeira onda do que ficou conhecido posteriormente como DE é, portanto, caracterizada por marcadores sociais que são valorados *a priori* por papéis de gênero. Assim, se o que chegava ao nível de apreciação pública passava pelo crivo destes homens que selecionavam, considerando as próprias preferências, aquilo que julgavam relevante, as obras das mulheres foram, majoritariamente, deixadas de lado pela pouca familiaridade que estas tinham com o traquejo social das questões que eram entendidas como pertencentes à esfera masculina (Gannett 117-119). Elencando algumas das características apreciadas pelos homens de então, Gannett interroga:

Quantas mulheres viveram tipos de vida tão públicas quanto a desses homens? Quantas mulheres poderiam ter se dado ao luxo, em qualquer época, de ter a imparcialidade supostamente perfeita em relação a assuntos públicos e privados, a exibição impetuosa, mas genial, do ego, o senso autônomo e coerente de si mesmo e a autoconfiança com a linguagem que esses homens exemplificavam? E quantas mulheres poderiam ou teriam se arriscado a ter a cômoda e gráfica franqueza sexual que esses homens tiveram?²¹ (118).

20 Parênteses adicionados.

No original: “two overlapping sets of difficulties prevent us from seeing clearly how women have contributed to, and ultimately come to be a central part of, the diary tradition in the twentieth century. The first is that the discourse about diaries and journals, until recently, has been carried on by males about males, using male criteria for evaluating works, which has marginalized or elided women’s diary traditions. The second problem, a related one, is that men’s diaries have generally been considered more important and thus have been more frequently preserved”.

21 No original: “How many women lived the very public kinds of lives these men lived? How many women could have afforded, in any age, the supposedly perfect impartiality towards public and private subjects, the brash, but genial, display of ego, the autonomous and coherent sense of self and self-confidence with language that these men exemplified? And how many women could or would have risked the comfortable and graphic sexual candor these men engage in?”.

Essas questões delineiam meandros mais acentuados para o surgimento e apreciação do DE. Deste modo, a problemática que emerge é a que coloca a questão do gênero enquanto um denominador importante das práticas discursivas (Gannett 100). E “de particular importância é a demarcação imposta, mas mutável, entre os domínios público e privado, dominante e silenciado, da experiência e do discurso, e sua consequência: a marginalização das mulheres tanto na fala quanto na escrita”²² (Gannett 100).

Mas mantendo o foco em um nível mais superficial e tomando como parâmetro os aspectos linguísticos que compõem os gêneros em foco, é possível, junto a Helen McCullough, apontar que os *nikki*, em oposição ao que entendemos comumente como DE, estão mais próximos das denominadas memórias (auto)biográficas (15-16), a semelhança das *Confissões*, de Santo Agostinho. Muitos dos *nikki*, na realidade, são escritos em terceira pessoa e carregam abertamente um teor ficcional, por exemplo. Características que o termo dentro da cultura eurocêntrica não possui, pelo menos não explicitamente e enquanto mote narrativo específico do gênero em questão.²³

Assim, talvez o que se destaca em uma primeira apreciação comparativa entre a tradição do DE e a produção clássica de *nikki* seja exatamente o caráter abertamente ficcional com que a obra que é entendida como a precursora do gênero no Japão apresenta-se. Se, por um lado, é possível discutir a pretensa fidelidade com que se representa o real em obras que carregam este anseio, como os DE, o debate muda de forma ao nos depararmos com uma obra que de seu ponto de partida já é pensada como um jogo de simulação em que um homem assume a voz de uma mulher para narrar determinados

22 No original: “Of particular importance is the imposed but shifting demarcation between public and private, dominant and muted domains of experience and discourse and its consequence: the marginalization of women in both speech and writing”.

23 Sobre a ficcionalidade, Calligaris aponta que uma das formas com que a escrita de si se desenvolveu no berço europeu foi através do romance e, portanto, este tipo de escrita, em um sentido mais amplo, também subscreve essa mesma ficcionalidade que pode ser encontrada no gênero diarístico japonês. Assim, “entende-se, desse ponto de vista, a simultaneidade histórico-cultural da aparição da biografia, da autobiografia e, naturalmente, do romance. Seria aqui perfeitamente vão colocar perguntas de ovo e galinha: é mais interessante constatar que o romance moderno começa como biografia ou autobiografia [...]. Ou que o traço autobiográfico permanece na literatura moderna como um índice de preferencial de veracidade [...]. Ou ainda, reciprocamente, que a autobiografia [...] e mesmo o diário não param de buscar no repertório de *erfarhungen* narrativas que o romance vem acumulando e generosamente oferecendo como patrimônio de todos” (Calligaris 48).

acontecimentos, como o *Tosa nikki*. Para um leitor adestrado na tradição eurocêntrica, este primeiro artifício já colocaria em dúvida a fidelidade do que está sendo narrado. No entanto, isto não parece se converter em maiores problemas para a tradição que possibilitou o *nikki*.

Contudo, ao exame mais detido, é possível conjecturar que foi este primeiro impulso mais perceptível de ficcionalidade, de simulação, que propiciou o assentamento do *nikki* como material digno de apreciação pública. Talvez mais do que isto: foi somente após esta primeira investida abertamente ficcional que o *nikki* pôde ser apreciado também quando escrito por mulheres de fato, como Bundy sugere (86). O que, enquanto resultado, proporcionou que as mulheres japonesas, já no século x, conseguissem se desembaraçar um pouco da sombra masculina e pudessem aparecer com contornos (um pouco) mais visíveis. Esses contornos, entretanto, não devem ser exagerados ao ponto de mistificarmos um período que, como qualquer outro, carrega suas peculiaridades opressivas. Não se deve esquecer que “no entanto, é discutível o quanto elas [as mulheres da aristocracia de então] eram valorizadas social e familiarmente”, uma vez que “nenhuma das autoras é conhecida a não ser pela sua ocupação ou pela relação familiar recebendo uma designação sempre ligada ao filho, ao pai ou ao marido” (Nagae 102).

Apesar da sua produção, as mulheres que escreviam, relegadas a um anonimato disfarçado por uma designação sempre com um referente masculino, ainda carregavam, como na obra de Ki no Tsurayuki, um quê de ficcional. São realmente as vozes dessas mulheres que chegam à atualidade, se sim, quem de fato são elas? É Gannett que lembra, tratando do assunto na esfera europeia, que “os nomes de família das mulheres não têm sido importantes; em muitas culturas, as meninas, durante milênios, começaram a vida com os nomes de seus pais, até que puderam se casar e tomar um novo sobrenome (*sirename*), o de seu marido”(57)²⁴. A situação das mulheres da corte japonesa, apesar das suas particularidades, não parece ser assim tão distante da situação das mulheres no grosso da cultura eurocêntrica.

Ainda nesse sentido, é importante notar que os textos compostos por mulheres que se enquadram nestes gêneros e que chegaram à posterioridade

24 Grifo adicionado.

No original: “Women’s family names have not been important; girls in many cultures have, for millennia, started life with their father’s names, until they could be married and take a new surname (*sirename*), that of their husband”.

(foram, portanto, preservados) têm majoritariamente um referencial masculino na composição. Isto é, reconstroem sobre outras perspectivas, comumente a da mulher, a figura de homens socialmente proeminentes de então. Se na esfera europeia muitos diários, cartas e congêneres compostos por mulheres só foram preservados por encontrarem-se catalogados sob o nome familiar masculino ou diretamente associados ao nome do respectivo marido da escrevente (cf. Gannett 120-124), no Japão existiu igualmente uma lógica de propriedade do material de escrita que possibilitou a circulação destes enquanto moeda de troca altamente valorizada pelos homens da aristocracia de então (cf. Heldt 29-31; Wakita, Gay 77-87). Assim, em ambos os contextos, as mulheres efetivamente escreveram e possuíram os textos que escreviam, mas o resultado dessa escrita sobreviveu devido a relevância do referente masculino ao qual estavam diretamente associados, seja enquanto moeda de troca destes homens em sociedade, seja enquanto possibilidade de construção da imagem destes sob outra perspectiva.

Um segundo ponto comparativo pode ser trabalhado através da questão da esfera privada que comportava ambos os gêneros. Se existia uma grande segregação no Japão do período Heian (794-1185) entre a produção de textos públicos, registrados em *kanbun*, e a produção de textos com teor privado, registrados em *hiragana*, a situação no dito ocidente também não era tão diferente. Gannett aponta: “tradicionalmente, para escrever para a esfera pública no mundo ocidental, era necessário aprender a escrever em latim e grego, e nas formas clássicas de retórica. A separação entre a palavra escrita e o discurso coloquial era profunda”²⁵ (86). Deste modo, havia tanto na tradição japonesa quanto na tradição eurocêntrica um registro específico da escrita empregada no mundo público, para poder ter voz e ser ouvido. Registro este que não podia ser obtido sem um certo nível de instrução específica e que comumente não era oferecida às mulheres. Assim, elas não tiveram o mesmo “acesso ao discurso público escrito. Foi-lhes negada a educação necessária; foram restringidas por seus papéis domésticos em suas oportunidades de escrever; foi-lhes dito repetidamente que as mulheres não deveriam e não podem escrever na esfera pública”²⁶ (Gannett 96).

25 No original: “Traditionally, in order to write for the public sphere in the Western world one had to be schooled in written Latin and Greek, and in the classical rhetorical forms. The separation between the written word and colloquial speech was profound”

26 No original: “access to public written discourse. They have been denied the necessary

Não é de se estranhar, portanto, que a produção de diários e de escritos com teor mais (auto)biográficos, privados e intimistas seja predominantemente uma produção feminina e em um registro bem diverso do usado nas esferas públicas pelos homens e, por isso, menos prestigiada socialmente. Foram as mulheres, ou, no caso de *Tosa nikki*, o homem que simula uma mulher, que adotaram o uso de formas que “tendem a ser fluidas, não rigidamente definidas; [d]os estilos [que] são simples, vernáculos, pessoais; [d]os sujeitos e as técnicas [que] são colhidos da vida diária, eventos familiares, relacionamentos; [d]as funções [que] são geralmente as de utilidade pessoal ou social (não necessariamente públicas)”²⁷ (Gannett 97-98). E não é justamente essa flexibilidade, esse emprego do vernáculo em seu potencial, esse uso mais livre dos enunciados cotidianos que Mikhail Bakhtin identifica como força motriz das atualizações do discurso literário (cf. Bakhtin 285-286)?

A oposição entre o público e privado gerou, ainda, outras particularidades. A confecção, por exemplo, de enunciados pertencentes a estes gêneros que, resguardadas suas diferenças, se assemelham principalmente em seu campo de concentração, a esfera privada, encontrou obstáculos na estabilização dos nomes pelos quais vieram a ser conhecidos. É ponto de interesse a diferença nas escolhas taxonômicas para denominar os escritos produzidos por homens com intuito de registro de ações diárias e os produzidos por mulheres tanto na maioria das línguas europeias quanto no Japão. Em língua inglesa,²⁸ por exemplo, apesar da relativa consistência e semelhança com que os termos *journal* e *diary* foram tratados durante bastante tempo (em um momento em que ambos diziam respeito quase exclusivamente aos escritos de homens), quando a produção de diários íntimos femininos começou a surgir enquanto um texto passível de apreciação pública, *journal*

education; they have been restricted by their domestic roles in their opportunities to write; they have been repeatedly told that women should not and cannot write in the public sphere”.

27 No original: “tend to be fluid, not rigidly defined; the styles are plain, vernacular, personal; the subjects and techniques are garnered from daily life, family events, relationships; the functions are generally those of personal or social (not necessarily public) utility”.

28 O exemplo da língua inglesa não é aleatório. É justamente entre os integrantes deste grupo linguístico que a individualidade moderna se desenvolveu, em um berço cultural europeu, com maior proeminência: “se a tradição anglo-saxã e subsequentemente a [norte-] americana são provavelmente as mais ricas em atos autobiográficos, é porque, por um lado, a cultura anglo-saxã é, na Europa, a mais precocemente individualista, e os Estados Unidos se tornaram, antes mesmo de existirem como nação – e pela especificidade do sonho que os constituiu –, o berço da modernidade ocidental” (Calligaris 50).

passou a ser reservado mais para escritos de cunho público e, portanto, mais praticados pelos homens, e *diary* passou a designar escritos de teor mais privados e de conotações mais “femininas” (cf. Gannett 105-107). Com muitos anos de vantagem ao cenário europeu, no Japão existiu, refletindo a própria possibilidade de escrita feminina, a tendência de separar os escritos burocráticos, públicos, masculinos, registrados em *kanbun*, e os escritos intimistas, privados, femininos, registrados em *wabun*. O primeiro denominava-se *niki* e o segundo *nikki* (*bungaku*) (Nagae 94).

Por fim, ainda é digno de atenção pensar estes gêneros sob a ótica do advento que possibilitou o surgimento do DE como se conhece atualmente: a emergência do eu individualizado propiciada pelo estabelecimento dos estados modernos (Silva 161-162). Na cultura eurocêntrica o que demarca o surgimento dessa consciência é a Renascença. No Japão normalmente associa-se a entrada do conceito de indivíduo no país após a Restauração Meiji (1868) com a abertura mais intensa ao exterior (Sakaguchi 21). Relevando as possíveis discordâncias e debates que a questão pode suscitar, o que interessa ressaltar aqui é que os escritos, agrupados posteriormente como *nikki* e que teriam sido iniciados no século X em solo japonês, não poderiam corresponder ao que hoje se conhece por DE pelo simples motivo de que o que se concebe pelo termo só passou a existir após a Renascença, com a tomada de consciência do eu individualizado. Só seria possível, nesse sentido, conceber maiores semelhanças entre o *nikki* e o DE se fosse aceita a proposição de que no Japão, já no século X, se estava desenvolvendo uma linha filosófica de pensamento semelhante a que proporcionou a virada cultural estabelecida pela Renascença.

Jin'ichi Konishi, por exemplo, usa o termo *kojin*, indivíduo, para discutir a consciência de individualidade nos primórdios da literatura japonesa e da produção de *nikki*. Contudo, o autor não parece usar o termo enquanto uma tomada de consciência de um eu individualizado. O uso de Konishi é mais em contraposição a uma concepção integralista em que o sujeito ainda não era entendido como algo que podia ser separado do meio que o cerca (23-86). Compondo, portanto, um cenário similar ao contexto eurocêntrico pré-renascença.

Nesta linha, McCullough apontou para a diferença que o *nikki* apresenta quando comparado ao DE, destacando, como já mencionado, que o gênero japonês se assemelha mais as memórias e aos escritos (auto)biográficos do que

necessariamente ao DE (15-16). Luiz Costa Lima, comparando os escritos de teor (auto)biográfico da pré-renascença e o que, após, passou-se a conceber como “escrita de si”, seguindo a mesma direção de McCullough, assegura que as obras pré-renascença carregam “traços que nada têm em comum com os vigentes nos tempos modernos” (251). Escrever sobre si mesmo não é necessariamente algo específico da pós-renascença ou mesmo da Europa, já o faziam nas memórias e gêneros semelhantes e em outras localidades. Representar a vida de maneira rememorativa, ou registrar o cotidiano não necessariamente pressupõe uma alta consciência de si mesmo, aliás, como é possível perceber através dos textos protocolares e mais públicos, evitaram esta posição.

Esse cenário assinala que “naquele período, a vida individual só adquiria sentido quando em sintonia com o modelo em vigor na comunidade, não possuindo interesse público fora desse contexto” (Silva 161). Não é, portanto, necessariamente disto que esta mudança de paradigma se ocupa, afinal “a interação mútua entre homem e mundo, traço peculiar do relato autobiográfico, bem como a própria ideia de sujeito é suplantada por um modelo de conduta geral e, por isso, impessoal” (Silva 162). O entendimento de um eu individualizado proporciona a capacidade de entender-se como indivíduo único cercado por outras individualidades que compõem a trama social.

Se o *nikki* estava carregado de tal subjetividade ou não, se no Japão do século x já se aventava algo análogo à Renascença, se o entendimento do eu individualizado é o que permitiu o surgimento de gêneros novos, tudo isto é matéria para debate.²⁹ E, dada as diretrizes deste trabalho, talvez uma questão que permita um maior aprofundamento analítico seja justamente pensar em o que, de fato, se buscava representar ao se dedicar à escrita de si em ambas as tradições e contextos socioculturais. Indo por este caminho, talvez seja possível entrever, mesmo que obliquamente, um pouco das figuras que estavam por trás destes escritos íntimos, seja no campo eurocêntrico, seja nas produções japonesas.

29 Miller (*The poetics* 130), por exemplo, segue, ainda que não expressamente, na linha de que essa subjetividade estava presente ao propor que o gênero se caracteriza pela expressão sensível do eu e não pela busca deste eu, como seria o caso do DE. Afonso e Betella (24), por outro lado, parecem apontar para uma possível universalidade da experiência que pode ser, talvez, associada a uma integralidade subjetiva do sujeito à sociedade

Breve arremate

O objetivo deste texto foi, em seu cerne, trazer uma breve reflexão: existe muito mais por trás da apreciação deste(s) gênero(s) do que somente uma aproximação taxonômica (que se veste de neutralidade exatamente por ser taxonômica) parece sugerir. Se tanto o *nikki* quanto o DE carregam características que foram agrupadas no gênero diário, isso não significa que o que se tem por diário seja uma concepção espacial e diacronicamente estanque, pelo contrário. Bakhtin recorda que é justamente enquanto manifestação das interações sociais que os enunciados surgem para dar forma aos gêneros mais diversos (313). Contudo, as diferenças não excluem as correspondências possíveis. São nas diversidades que se pode encontrar as intersecções. E, dada que são motivadas por fatores sociais, lida-se já não só com o que estes gêneros são enquanto arte, enunciados, mas também com o que estas sociedades carregam de semelhante em suas respectivas diversidades. A questão, portanto, apresenta-se também como intersecções de nível ideológico, infraestrutural.

Assim, ignorar todos estes aspectos devido a uma taxonomia definida *a posteriori* e em um ambiente muito distinto pode acabar convertendo-se em um desperdício de potencial analítico. Na mesma lógica, estabelecer uma diferença intransponível que impede a apreciação das semelhanças e intersecções entre ambas as tradições não parece ser a melhor alternativa (*cf.* Da Silva 34). Neste texto buscou-se ultrapassar a barreira taxonômica para apresentar as possíveis intersecções entre as duas tradições. Ao refletir não nos aspectos estritamente formais dos *nikki*, mas sim naquilo que motivou a adoção destes aspectos, é possível interligar questões ideológicas que atravessam ambas as tradições de diário. Na proposta deste texto, ambas as tradições apresentam enquanto bases fundadoras os embates do feminino-masculino, do privado-público, entre aqueles que podem falar e os que são silenciados.

O *nikki* e o DE apresentam-se do lado desfavorecido deste embate, do lado feminino, no mundo privado e sistematicamente silenciado. É como que em oposição ao prestígio masculino e público que o diário assume formas inovadoras. É motivado por questões sociais que as principais “escolhas” formais são efetivadas. Escreve-se sobre questões íntimas *também* porque a mulher daquele tempo não conseguia ter livre acesso social ao ambiente

público. Escreve-se em silabário *hiragana também* porque a mulher não tinha livre acesso social aos ideogramas. Escreve-se em uma retórica distinta e em vernáculo *também* porque a mulher não tinha livre acesso social aos referenciais tidos como clássicos, eruditos. Enfim, escreveu-se da forma como que se escreveu *também* devido ao opressivo modelo ideológico que se reflete em ambas as tradições, o patriarcado que se impõe mesmo que em níveis de intensidade diversos. Apesar das particularidades com que se manifestou, o patriarcado seguiu dando as cartas e, por muito tempo, relegou estes gêneros ao desprestígio, ao secundário, ao marginal justamente por eles serem o que são, a voz daqueles que não deviam ter voz. Mas que ousaram falar.

Obras citadas

- Afonso, Joy Nascimento e Betella, Gabriela Kvacek. “A Escrita De Si Na Literatura Japonesa: Uma Breve análise Do Diário De Tosa E Do Diário Da Efemeridade”. *Estudos Japoneses*, núm. 44, 2020, págs. 21-37. Web. 20 de março de 2024.
- Bakhtin, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- Bundy, Roselee. “Japan’s first woman diarist and the beginnings of prose writings by women in Japan”. *Women’s Studies*, vol. 19, núm. 1, 1991, págs. 79-97. Web. 23 de março de 2024.
- Calligaris, Contardo. “Verdades de autobiografias e diários íntimos”. *Estudos históricos*, vol. 11, núm. 21, 1998, págs. 73-58. Web. 20 de março de 2024.
- Da Silva, Diogo César Porto. “A estética japonesa é uma poética”. *Modernos & contemporâneos*, vol. 2, núm. 3, 2018, págs. 13-36. Web. 13 de março de 2024.
- Federici, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo, Elefante, 2017.
- Gannett, Cinthia. *Gender and the Journal: Diaries and Academic discourse*. Nova Iorque, Ed. da Universidade do Estado de Nova Iorque, 1992.
- Heldt, Gustav. “Writing like a man: poetic literacy, textual property, and gender in the ‘Tosa diary’”. *The journal of Asian studies*, vol. 64, núm. 1, 2005, págs. 7-34. Web. 18 de março de 2024.
- Ishizuka, Osamu. *Chajin no tashinami waka • haiku ni manabu: 11nin no “fumiasobi” [Etiqueta do Mestre do Chá aprendendo com o waka; haiku: 11 pessoas “brincando com as palavras”]*. Quioto, Tankôsha, 2021.

- Ki, no Yoshimochi. “Mana jo” [“Prefácio em ideogramas”]. Ozawa, Masao; Matsuda, Shigeo (org.). *Kokinwakashû* [Coletânea de poemas de antes e de agora]. Tóquio, Shôgakukan, 1994, págs. 422-429.
- Ki, no Tsurayuki. “Kana jo” [“Prefácio em silabário hiragana”]. Ozawa, Masao; Matsuda, Shigeo (org.). *Kokinwakashû* [Coletânea de poemas de antes e de agora]. Tóquio, Shôgakukan, 1994, págs. 17-30.
- . “Tosa nikki” [“O diário de Tosa”]. Kikuchi, Yasuko et al. (org.), *Tosa nikki; Kagerô nikki; Towazugatari* [O diário de Tosa; O diário da libélula; Contar sem que me perguntem]. Tóquio, Shôgakukan, 2008, págs. 14-54.
- Konishi, Jin’ichi. *Nihon bungakushi* [História da literatura japonesa]. Tóquio, Kodansha gakujutsu bunko, 1994.
- Lima, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- Mccullough, Helen Craig. *Classical Japanese Prose: An Anthology*. California, Ed. da Universidade de Stanford, 1990.
- Miller, Marilyn Jeanne. *The poetics of nikki bungaku: a comparison of the traditions, conventions, and structure of Heian Japan’s literary diaries with western autobiographical writings*. Nova Iorque e Londres, Garland Publishing, 1985.
- . “Nikki bungaku – Literary diaries: their tradition and their influence on modern Japanese fiction”. *World Literature Today*, vol. 61, núm. 2, 1987, págs. 207-210. Web. 15 de março de 2024.
- Miner, Earl. “The traditions and forms of the Japanese Poetic Diary”. *Pacific Coast Philology*, vol. 3, 1968, págs. 38-48. Web. 20 de março de 2024.
- Nagae, Neide Hissae. “O surgimento do diário como obra literária na Literatura Clássica Japonesa”. *Estudos Japoneses*, núm. 22, 2002, págs. 91-102. Web. 13 de março de 2024.
- Nomura, Seiichi. “Nikki bungaku no buntai” [“O estilo do diário literário”]. *Nihon bungaku* [Literatura japonesa], vol. 32, núm. 6, 1983, págs. 44-55. Web. 20 de março de 2024.
- Sakaguchi, Shû. *Ishi hakujaku no bungakushi: Nihon gendai bungaku no Kigen* [História literária da fraca vontade: as origens da literatura moderna japonesa]. Tóquio, Keiô gijuku daigaku shuppankai, 2016.
- Shirane, Haruo. *Traditional Japanese literature: An anthology, Beginnings to 1600*. Nova Iorque, Ed. Universidade de Columbia, 2007.

Silva, Ana Claudia Oliveira da. “As escritas de si e a emergência da ficção: um campo de indefinições”. *Literatura e Autoritarismo*, núm. 20, 2017, págs. 158-174. Web.

Suzuki, Sadami. “‘Nikki’ oyobi ‘nikki bungaku’ gainen wo meguru oboegaki” [Notas sobre o conceito de “diário” e “diário literário”]. *Nihon kenkyū* [Pesquisa do Japão], vol. 44, 2011, págs. 425-443. Web. 10 de março de 2024.

———. “‘Nikki’ to “zuihitsu”: janru gainen no nihonshi [“Diário” e “Ensaio”: a história japonesa do conceito de gênero]. Quioto, Rinsen shoten, 2016.

Wakita, Haruko; Gay, Suzanne. “Marriage and property in premodern Japan from the perspective of women’s history”. *Journal of Japanese studies*, vol. 10, núm. 1, 1984, págs. 73-99. Web. 20 de março de 2024.

Sobre o autor

Doutorando pela University of Tsukuba (UT), com pesquisa no campo da Teoria Literária com foco comparativo na investigação da representação do sujeito pobre em obras literárias do Brasil e do Japão. Mestre em Língua, Literatura e Cultura Japonesa (2024) pela Universidade do Estado de São Paulo (USP), com pesquisa no campo da Teoria Literária, focada na obra carcerária de Kan’no Sugako, Kaneko Fumiko e Wada Kyûtarô. Mestre (2023) em Estudos Japoneses Internacionais e Avançados, pela University of Tsukuba (UT), com pesquisa no campo de Literatura Comparada, focada na obra de Augusto dos Anjos e Ishikawa Takuboku. Bacharel em Letras (2020) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pesquisa no campo da Literatura Japonesa, focada nas possibilidades revolucionárias presentes na obra de Ishikawa Takuboku.

Coping with a Disenchanted World: The Portrayal of Enlightenment in Tolstoy's *War and Peace*

José Alfonso Correa-Cabrera

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México
jcorrea@politicas.unam.mx

While traditional interpretations of *War and Peace* have snubbed its philosophical elements, and only a handful of scholars have taken seriously Tolstoy's philosophical ideas, this paper claims that a sophisticated critique of the Enlightenment is the *leitmotiv* of his book. By means of a close reading of Tolstoy's descriptions of some of the most controversial effects associated to the Enlightenment (*i.e.*, the disenchantment of the world, concept fetishism, the decline of the individual, bureaucratization, the erosion of traditional solidarity, and the reduction of reason to its instrumental dimension), and by comparing Tolstoy's ideas with some of the most accomplished analysis of the Enlightenment and its effects, this paper offers a novel reading of *War and Peace*: Tolstoy's book should not be read exclusively as a chauvinist and aristocratic depiction of the nineteenth-century Russian society. Above all, *War and Peace* is an insightful assessment of one of the most momentous transformations of human societies.

Keywords: Disenchantment; modernity; instrumental rationality; individuality; concept fetishism; bureaucratization.

Cómo citar este artículo (MLA): Correa-Cabrera, Alfonso. "Coping with a Disenchanted World: The Portrayal of Enlightenment in Tolstoy's *War and Peace*". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 1, 2025, págs. 230-257.

Artículo original. Recibido: 25/03/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Lidiando con un mundo desencantado: la representación de la Ilustración en *Guerra y paz* de Tolstói

Mientras que las interpretaciones tradicionales de *Guerra y paz* han despreciado sus elementos filosóficos, y solo un puñado de estudiosos se han tomado en serio las ideas filosóficas de Tolstói, este artículo afirma que una sofisticada crítica de la Ilustración es el *leitmotiv* de este libro. Mediante una lectura detallada de las descripciones presentadas por Tolstói sobre algunos de los efectos más controvertidos asociados a la Ilustración (i.e., el desencantamiento del mundo, el fetichismo de los conceptos, el ocaso del individuo, la burocratización, la erosión de la solidaridad tradicional y la reducción de la razón a su dimensión instrumental), y comparando las ideas del escritor ruso con algunos de los análisis más acabados de la Ilustración y sus efectos, este artículo ofrece una lectura novedosa de *Guerra y paz*: el libro de Tolstói no debe leerse exclusivamente como una descripción chovinista y aristocrática de la sociedad rusa del siglo XIX. Por encima de todo, *Guerra y paz* es un diagnóstico perspicaz de una de las transformaciones más trascendentales experimentadas por las sociedades humanas.

Palabras clave: desencantamiento; modernidad; racionalidad instrumental; individualidad; fetichismo del concepto; burocratización.

Lidando com um mundo desencantado: a representação do Iluminismo em *Guerra e Paz* de Tolstói

Embora as interpretações tradicionais de *Guerra e Paz* tenham desprezado seus elementos filosóficos, e embora apenas alguns estudiosos tenham levado a sério as ideias filosóficas de Tolstói, este artigo afirma que uma crítica sofisticada do Iluminismo é o *leitmotiv* de seu livro. Por meio de uma leitura atenta das descrições de Tolstói de alguns dos efeitos mais controversos associados ao Iluminismo (i.e., o desencantamento do mundo, o fetichismo do conceito, o declínio do indivíduo, a burocratização, a erosão da solidariedade tradicional e a redução da razão à sua dimensão instrumental) e comparando as ideias de Tolstói com algumas das análises mais bem-sucedidas do Iluminismo e seus efeitos, este artigo oferece uma nova leitura de *Guerra e Paz*: o livro de Tolstói não deve ser lido exclusivamente como um retrato chauvinista e aristocrático da sociedade russa do século XIX. Acima de tudo, *Guerra e Paz* é uma avaliação perspicaz de uma das mais importantes transformações das sociedades humanas.

Palavras-chave: desencantamento; modernidade; racionalidade instrumental; individualidade; fetichismo de conceitos; burocratização.

Introduction

THIS PAPER FOCUSES ON TOLSTOY'S portrayal of Enlightenment in *War and Peace*. Despite canonical interpretations, *War and Peace* is not only a truthful depiction of early-nineteenth-century Russian society, but also a philosophical critique of one of the most controversial sociocultural processes of modern history: the Enlightenment. By analyzing some of the many instances in which Tolstoy engages in a critical appraisal of Enlightenment and its consequences, it will be possible to underscore the philosophical complexity of *War and Peace*. Additionally, by analyzing some of the most nuanced psychological characterizations offered by Tolstoy, this paper underscores that the Tolstoian philosophical critique is not confined to *War and Peace*'s digressions. The main characters of this book are permanently confronted with the "disenchantment of the world", one of the major consequences of Enlightenment. Thus, by describing his characters' existential concerns, Tolstoy is continually sketching and resketching a philosophical critique of his present. In the first section of this paper, I will analyze how Tolstoy engages with some of the most salient features of Enlightenment. In the second one, I focus on the different strategies that the Tolstoian characters deploy to cope with the disenchantment of the world. Finally, in the third section, I offer some concluding remarks about the close relationship between *War and Peace* and philosophy.

Enlightenment and its repercussions

In this paper, I take as my point of departure Horkheimer and Adorno's characterization of the Enlightenment:

Enlightenment, understood in the widest sense as the advance of thought, has always aimed at liberating human beings from fear and installing them as masters. Yet the wholly enlightened earth is radiant with triumphant calamity. Enlightenment's program was the disenchantment of the world. (Horkheimer and Adorno 1)

Enlightenment is a Janus-faced historical and cultural process that has profoundly influenced the way we relate to nature, to other human beings, and to ourselves. By means of this process, thought has become a highly sophisticated tool aimed to conquer the forces of nature. But although the means for complete emancipation from fear and necessity have become increasingly powerful and highly developed, individuals nowadays experience an unheard-of helplessness. Our own technique has become the crux of our subjugation. Though the world has been disenchanting, Enlightenment has resulted in a failed promise.

But why has the liberation of humanity been consistently frustrated? According to Horkheimer and Adorno, if the Enlightenment seems to be driven by a destructive tendency, this is because it has forgotten its original goal. By committing itself to the mastery of nature, reason has blinded itself to its human origins and its human aims. The unqualified disenchantment of the world produced an unwelcome but inevitable side effect: humans too were forced to yield to the scalpel of science. Individuals were reduced to the status of means because domination became an end in itself:

What human beings seek to learn from nature is how to use it to dominate wholly both it and human beings. Nothing else counts. Ruthless toward itself, the Enlightenment has eradicated the last remnant of its own self-awareness. Only thought which does violence to itself is hard enough to shatter myths.
(Horkheimer and Adorno 2)

This does not mean that the project of Enlightenment should lead inevitably to the tyrannical subjugation of nature, both human and non-human; but it does mean that the reification of reason, its lack of self-reflection, will taint the world with violence.

One of the most conspicuous consequences of Enlightenment is the dwindling of individuality. Tolstoy's philosophy of history is one closely associated with this conception of individuality. History cannot be explained by the volition of a single individual. On the contrary, those human beings who assume that individuality is better realized through their actions are the most constrained by factual conditions: "A king is a history's slave" (Tolstoy 537). Beyond the sphere of strictly individual actions, the individual is reduced to impotence and overwhelmed by predetermination. "Man lives

consciously for himself, but is an unconscious instrument in the attainment of the historic, universal, aims of humanity” (Tolstoy 537). The more connected with people an individual is, the more her will is impotent and compelled by unavoidable laws.

But individual impotence is not only the inexorable consequence of the infinite causes that shape history. It is also related to strictly modern conditions. The individual has become increasingly incapable of determining her own fate. Tolstoy underscores that the time for heroes is long gone. At least, to think of heroes in terms of the Greek tradition is no longer possible. Heroes may have existed in antiquity, but not in modern times: “The ancients have left us model heroic poems in which the heroes furnish the whole interest of the story, and we are still unable to accustom ourselves to the fact that for our epoch histories of that kind are meaningless” (Tolstoy 672).

But why are individuals increasingly constrained by this apparent fatalism? In addition to the ever-growing complexity of human societies, individuality has been driven towards impotence by rationalization and science. Instrumental rationality has become a synonym for human knowledge. By focusing on perfecting technical means, and by neglecting the morality of the ends and consequences towards which technification is supposed to lead us, individuals have been rendered expendable (Horkheimer 105, 128, 151). According to Horkheimer and Adorno, the same will of domination that was supposed to free humankind from the tyranny of nature has turned itself against our own individuality:

Not only is domination paid for with the estrangement of human beings from the dominated objects, but the relationships of human beings, including the relationship of individuals to themselves, have themselves been bewitched by the objectification of mind. Individuals shrink to the nodal points of conventional reactions and the modes of operation objectively expected of them. Animism had endowed things with souls; industrialism makes souls into things (Horkheimer and Adorno 21).

To achieve mastery over nature, Enlightenment has favored rationalization and abstract thinking. But this particular way of relating ourselves to nature has also amounted to the reification of reality. The fungibility of all beings (including humans) is the price to pay for greater predictability and control.

Bureaucratization is one of the manifold procedures developed to master nature. Accordingly, Enlightenment also leads to the subordination of individuals in favor of bureaucratic procedures. By describing the disastrous consequences of the French army's incursion into Russian territory, Tolstoy demonstrates how bureaucrats are always willing to sacrifice human beings for the sake of their abstract plans. Clausewitz, the great German theorist of war who embodies concept fetishism, explains this with no qualms: "The war must be extended widely. This is a view I cannot esteem highly enough [...] the goal is only to weaken the enemy, so of course one cannot take into account the loss of private individuals" (Tolstoy 690).¹ Once bureaucratic planification has eliminated any other alternative, human beings become mere statistics. Extending war may have been strategically reasonable, but it was cruel and cold-hearted. Andrew embodies Tolstoy's revulsion for modernization by underscoring that it is because of these theories, simultaneously impeccably logical and inhumane, that his family had suffered so much. The overhyped faith in expertise and abstractions allowed the strategists and war technocrats to remorselessly sacrifice flesh and blood individuals. Once war theory has been hypostatized, asking if the ends justify the means becomes superfluous.

The fate of the individual under military bureaucracy portrayed by Tolstoy is similar to the fate of the individual under the Enlightenment. According to Horkheimer and Adorno, a byproduct of bureaucratization is the increasing fungibility of the individual:

Through the mediation of the total society, which encompasses all relationships and impulses, human beings are being turned back into precisely what the developmental law of society, the principle of the self, had opposed: mere examples of the species, identical to one another through isolation within the compulsively controlled collectivity. (29)

This does not amount to saying that individuals have no place in modern societies, but rather that they are constrained to play the role of means.

1 Originally, Tolstoy wrote the quoted words in German: "Der Krieg muss im Raum verlegt werden. Der Ansicht kann ich nicht genug Preis geben. [...] [D]er Zweck ist nur dem Feind so schwächen, so kann man gewiss nicht den Verlust der Privat-Personen in Achtung nehmen" (Tolstoy 690).

The relationship between the soldier and the army, the model on which modern bureaucracies were based, is analogous to the relationship between the individual and society. According to Tolstoy, soldiers are insignificant atoms, drops in the ocean of men. But when put together in an army, they are parts of an enormous and powerful whole (Tolstoy 212–213). This relationship between the particle and the whole does not make individual human beings any more powerful. On the contrary, soldiers are mere cogs in a machine; they join “the common motion the result and aim of which are beyond [their] ken” (Tolstoy 224).

However, maybe the most striking example of how Enlightenment annihilates individuality is Pierre’s imprisonment by the French army. The driving force that moves this bureaucratic machinery is the unrestricted logic of equalization. Perfect equality not only voids titles and hierarchies; it also erases personal characteristics. As the shadow of this monstrous machine looms over his head, Pierre becomes a mere number.² For Tolstoy, the most distressing effect of absolute equality is not that Pierre receives the same treatment as the other prisoners despite his noble status —this is merely a symptom that something is profoundly wrong; once *égalité* is driven to its ultimate consequences, individuals are rendered dispensable. By becoming the *non plus ultra* of human relations, this bureaucratic logic reduces individuals to manageable and disposable objects. Through the lens of these impersonal procedures, the former human beings are reduced to data. And once “human affairs and lives [are] indicated by numbers, Pierre [is] merely a circumstance” (Tolstoy 852). These equalizing procedures may allow for more effective resource management, both of humans and material objects, but they also undermine human dignity. If humans no longer relate to each other; if managers deal only with ciphers, documents, and interchangeable resources, human lives become yet another item in an inventory. This is what allows Davout, the French bureaucrat/executioner *par excellence*, to dispose of the lives of the prisoners “without burdening his conscience” (Tolstoy 852).

2 It is interesting to observe how numerical (and fungible) identity becomes a trope for Tolstoy and his contemporaries. For Victor Hugo’s Jean Valjean, escaping his fate as prisoner 24601, redeeming his soul, and finding an alternative to the most dehumanizing effects of Enlightenment, amount to the same thing.

This new system, smuggled into Russia by the French representatives of Enlightenment, has profound consequences over how individuals relate to social institutions. As traditional bonds of solidarity get replaced by objectified and instrumental relations, the state institutions become distant and estranged entities. Even though these institutions are definitely a product of human relations, the individual experiences them as a “mysterious power” (Tolstoy 850). Pierre is aware that the decisions made by this mysterious power are not inconsequential; Pierre’s own life is subjected to trial, but these arcane and impersonal procedures are beyond his ken and influence. And although this human machine has become dubiously related to human well-being, individual will is incapable of stopping its uncontrollable motion: “Pierre felt himself to be an insignificant chip fallen among the wheels of a machine whose actions he did not understand but which was working well” (Tolstoy 851). In an enlightened dystopia, bureaucratic efficiency and dehumanization go hand in hand.

Moreover, once bureaucracy has engulfed interhuman relationships, the notion of moral agency loses whatever meaning it had left. An impersonal machinery, where procedures, regulations, and orders are mindlessly followed, is incompatible with traditional moral judgments. It is not only the anti-aristocratic and anti-Russian effects of the Enlightenment that worry Tolstoy. He is also concerned about how bureaucratization nullifies moral agency. Pierre’s impotence does not only result from his condition as a prisoner, nor from the fact that he is unfamiliar with French administrative procedures. He feels overwhelmed by the French bureaucratic machine because it is impossible to assess its immorality by the standards of an individual-centered ethics.

Then who was executing him, killing him, depriving him of life —him, Pierre, with all his memories, aspirations, hopes, and thoughts? Who was doing this? And Pierre felt that it was no one. / It was a system— a concurrence of circumstances. / A system of some sort was killing him —Pierre—depriving him of life, of everything, annihilating him. (Tolstoy 853)

What is so disquieting for Tolstoy is not only the fact that bureaucracies sentence to death innocent human beings. Similarly to Hanna Arendt, Tolstoy notices that the idea of moral responsibility and moral intention

crumble under the weight of blind obedience and impersonal procedures (Arendt, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil* 288). Even though its effects may be atrocious, a machine cannot be held responsible for its mindless motion. The rise of bureaucratization, scientization, and abstraction amounts to the hypertrophy of society and the debasement of the individual.

To emphasize that bureaucratization and rationality are progressively engulfing and radically transforming social relations does not amount to saying that technique, science, or bureaucratic expertise have dealt successfully with the problems the individual is unable to solve by herself. On the contrary, even though the drive to scientization is stronger than ever, human societies are not better endowed to deal with uncertainty despite their exaggerated confidence in instrumental rationality. For Tolstoy, the science of war is the quintessential example of this phenomenon. Abstract plans are ever more frequently becoming the scheme through which war/life is undertaken.

The character of Pfuel, a German general who is profoundly devoted to ideas, allows Tolstoy to characterize the abstract military science. Pfuel is a devotee of the most meticulous planification who accepts no improvisation: “The principles laid down by me must be strictly adhered to” (Tolstoy 570). However, when abstractions accept no deviation, they become hypostatized. Pfuel’s expertise is inherently flawed because he is unable to discern the profane origins of his immaculate abstractions: “He imagines that he knows the truth —science— which he himself has invented but which is for him the absolute truth” (Tolstoy 568). By conflating planification and perfection, this acolyte of science rejects all the empirical data that cannot conform to his hyper-idealized theories. That is to say, he sacrifices reality in favor of abstract theories. Whatever does not fit his ideal models is regarded as an abomination. This is the exact reason why Pfuel’s science is useless: he has lost “sight of the theory’s object —its practical application” (Tolstoy 569).

Tolstoy’s critical appraisal of science is similar to one of the most salient themes of Adorno’s *Negative Dialectics*. In this book, Adorno analyzes a major offshoot of Enlightenment: concept fetishism. Concepts are fetishized when they are assumed to be self-sufficient totalities (Adorno 11). Although the act of thinking is in itself the mutilation of particular content, fetishism of the concept takes place wherever abstractions are believed to

be independent from non-conceptual reality. The autarky of the concept is what leads Enlightenment to its most lethal and dehumanizing consequences. Everything becomes fungible once abstractions have declared the triviality of nonconceptualities.

Still, military strategy is not the only example of modern technique's incapability of dealing with reality. Science, "the supposed knowledge of absolute truth" (Tolstoy 568), is equally powerless when it comes to healing human beings. Tolstoy's skepticism towards science is also present in the way he portrays modern medicine. According to him, doctors are pseudo-healers. Regardless of their knowledgeable prescriptions, they are unqualified for dealing with human diseases. Natasha is unable to heal despite all the remedies recommended by her doctors. Not unlike military science, medicine fails to achieve its purpose because it fetichizes the concept. According to Tolstoy, medicine has lost its way by overemphasizing abstract remedies and by neglecting the irreducible differences between each individual case:

Doctors came to see her singly and in consultation, talked much in French, German, and Latin, blamed one another, and prescribed a great variety of medicines for all the diseases known to them, but the simple idea never occurred to any of them that they could not know the disease Natasha was suffering from, as no disease suffered by a live man can be known, for every living person has his own peculiarities and always has his own peculiar, personal, novel, complicated disease, unknown to medicine. (Tolstoy 582)

However, Tolstoy does not disallow science and medicine altogether. He assigns them a more modest goal: science/medicine must acknowledge that solving the desperate conditions of human existence is beyond its reach; it must constrain itself to bringing comfort.

Their usefulness did not depend on making the patient swallow substances for the most part harmful [...] but they were useful, necessary, and indispensable because they satisfied a mental need of the invalid and of those who loved her [...] They satisfied that internal human need for hope of relief, for sympathy, and that something should be done, which is felt by those who are suffering. (Tolstoy 582)

Science may not be very different from a placebo, but even placebos are useful under certain circumstances. By reassessing the capabilities of modern technique, Tolstoy is offering an alternative to concept fetishism.

While faith in science's capabilities has proven itself to be misplaced, the traditional mechanisms for coping with existential anxiety have become steadily inadequate for providing satisfactory answers. In the past, religions amounted to metanarratives that provided human societies with an answer for their existential concerns; similarly, they offered human beings a common cultural referent that provided unity and a sense of community despite difference. But modern religions are not able to play the same roles. Although ancient rituals and old religious formulas are still performed, they have become the shell that surrounds a hollow kernel. In other words, religion does not fill the spiritual needs of society as it did in the past. Tolstoy portrays this transformation by various means. For example, by means of Hélène's hypocritical religiosity. Hélène, as a good disciple of modern times, has understood that "the aim of every religion was merely to preserve certain properties while affording satisfaction to human desires" (Tolstoy 744). That is, religion does not play a metaphysical function anymore, nor does it strengthen mechanical solidarity (Durkheim, *The Division of Labor in Society* 92). If, according to Durkheim, traditional religions are expressions of a collective reality (*The Elementary Forms of the Religious Life* 10), religion in Tolstoian Russia was slowly becoming a hollow set of rules subordinated to self-indulgence and individualistic pleasure.

Of course, religion for Tolstoy is more than a half-hearted alibi contrived to conceal base ambitions. This is the case of Natasha's rediscovery of religion after she breaks off her engagement to Andrew, and after she fails to elope with Anatole. However, even this non-hedonistic way of experiencing religion has been radically altered by Enlightenment. Natasha's religiosity is a means to mend *her* soul, not a means to commune with society. This is revealed by how she experiences mass and the special prayer delivered as the French army heads towards Moscow:

She shared with all her heart in the prayer for the spirit of righteousness, for the strengthening of the heart by faith and hope, and its animation by love. But she could not pray that her enemies might be trampled under foot

when but a few minutes before she had been wishing she had more of them that she might pray for them. (Tolstoy 590)

Natasha's ambiguous assessment of the special prayer should be explained by the shifting role of religion in modern societies. If she is unable to partake in the belligerent message of the prayer, it is because she does not fully experience the social dimension of religion. Her religiosity may be authentic, but its foundations are rooted in the private sphere. Once Enlightenment has stripped life of transcendent meaning, religiosity becomes an individual choice.³ According to Weber, rationalization and intellectualization have forced sublime values out of the public sphere. Although these values have not been completely vanquished, they no longer weld communities together. The influence of religions has shifted from the great communities to small and intimate circles and personal situations (Weber, *From Max Weber: Essays in Sociology* 155). Once Enlightenment has swept through our societies, "the individual has to decide which is God for him and which is the devil" (Weber, *From Max Weber: Essays in Sociology* 148)⁴. Nevertheless, this individual palliative is a fragile surrogate for the existential certainties of yore. Another consequence of Enlightenment closely related to this one is the undermining of the common elements that held together the traditional Russian society. *War and Peace* is also a nostalgic reassessment of the mythical Russian solidarity. If characters like Pierre and Andrew experience such an ardent desire for reconciling themselves with the peasants and with rank-and-file soldiers, it is because they lament the passing by of the harmonious golden age of Russian society. In contrast with this ideal, it is impossible for them, two noblemen who have been imbued with enlightened ideals and with European values, to establish a straightforward communication with the rest of their society.

3 This process depicted by Tolstoy is analogous to what Charles Taylor understands by secularization. According to Taylor, secularization does not mean that religion is slowly but relentlessly decaying away; people are not inevitably becoming unbelievers. For Taylor, the conditions of belief have changed. While in non-secular societies believing in God is unchallenged and unproblematic, individuals in secular societies experience faith as just one option among others: "Belief in God is no longer axiomatic. There are alternatives" (Taylor 3). Thus, secularization is one the manifold effects brought forth by Enlightenment that Tolstoy chose to depict and criticize in *War and Peace*.

4 Emphasis added.

Pierre fails to persuade his fellow freemasons about his reformation proposal because there is no common ground over which genuine communication is possible (Tolstoy 381–383). Although freemasons nominally share the same ideals, these ideals do not amount to the basis of a community. As Pierre himself explains, the majority of the freemasons (and, by analogy, the majority of Russian high society) are altogether indifferent to the mystical aspects of their order. Most of them see in freemasonry nothing “but external forms and ceremonies” (Tolstoy 382); even though they are zealous guardians of these forms, they are largely indifferent to their significance. Even worse, for the more recent members of the brotherhood, freemasonry is little more than an opportunity for networking.

Similarly, despite his attempts to distance himself from his noble milieu and its suffocating forms, Andrew is unable to establish a genuine bond with the lower strata of Russian society. Although Bolkonski is respected and well-regarded by the soldiers in his regiment; although “he realized the existence of other human interests entirely aloof from his own and just as legitimate as those that occupied him” (Tolstoy 627), he is still too worried about the cleanliness of the water in which his company bathes. At the same time, the fact that the rank-and-file soldiers continuously refer to him by his title of nobility illustrates the insuperable barrier that frustrates authentic communion (Tolstoy 627–628). The distance that separates the peasantry and the nobility seems only too overwhelming. This is exactly why Princess Mary is unable to reach a friendly understanding with her family’s serfs. There is an insurmountable cleavage and misunderstanding that separates them, and this estrangement cannot be overcome through rational means (Tolstoy 647–648).

These byproducts of Enlightenment —the decline of individuality and the collapse of a common ground— are so deleterious for Tolstoy because they undermine what Hanna Arendt would have called the “world”. According to Arendt, the public realm or the world is what keeps people together; it is a world of things that humans have in common and that relates them to each other (*The Human Condition* 52). There is no togetherness where there is no public realm. This world is not natural; it is not identical to nature or to the earth because it cannot be reduced to a physical space. The public realm is a human artifact that relates and separates human beings at the same time. This last characteristic of the public realm is particularly important

because it underscores that both a common identity and diversity are part and parcel of the world. Without the coexistence of a common meeting ground and utter diversity, without sameness and multiple perspectives, the public realm cannot reliably appear (Arendt, *The Human Condition* 57). The Tolstoian characters experience an existential crisis because they either face the threat of an absolute and dehumanizing equalization, or they are “imprisoned in the subjectivity of their own singular experience” (Arendt, *The Human Condition* 58). And it is the Enlightenment that has laid the underpinnings of this twofold threat.

The distressing encounter with disenchantment

Given that Enlightenment drastically alters the way in which human beings engage with their own world, it is not surprising that *War and Peace* pays particular attention to representing one of its most emblematic features: the disenchantment of the world. But what is this disenchantment and how does it relate to Enlightenment? According to Max Weber, disenchantment is a process that has radically changed how human beings conceive their own lives.⁵ By means of an increasing intellectualization and rationalization, and assisted by increasingly sophisticated technical means, disenchantment has rendered our lives meaningless:

[C]ivilized man, placed in the midst of the continuous enrichment of culture by ideas, knowledge, and problems, may become “tired of life” but not “satiated with life.” He catches only the most minute part of what the life of the spirit brings forth ever anew, and what he seizes is always something provisional and not definitive, and therefore death for him is a meaningless occurrence. And because death is meaningless, civilized life as such is meaningless; by its very “progressiveness” it gives death the imprint of meaninglessness. (Weber, *From Max Weber: Essays in Sociology* 140)⁶

5 The Weberian concept of *Entzauberung der Welt* has sparked numerous discussions since its inception. Contemporary scholars in fields such as sociology, anthropology, philosophy, and history still find this concept useful. See, for example, Gauchet; Carroll; Jenkins; Grosby.

6 Although Weber borrowed the phrase “disenchantment of the world” from Friedrich Schiller, in the above cited passage he is thinking explicitly about Tolstoy.

Intellectualization and rationalization, two of the prodigy children of Enlightenment, have stripped public life of its mysteries and ultimate values. As mentioned before, this does not necessarily mean that modern societies are beyond good and evil; this means that disenchantment has expelled these values from the public sphere. The individual has been forced to live her life according to her own personal and precarious assessments.

This sense of meaninglessness is continuously portrayed in *War and Peace*. Pierre offers one of the best examples of how the individual's certainties are rendered asunder by Enlightenment. Pierre is continuously experiencing existential dilemmas. For example, in the first chapter of Book VIII, he faces the following crisis:

“What for? Why? What is it going on in the world?” he would ask himself in perplexity several times a day, involuntarily beginning to reflect anew on the meaning of the phenomena of life; but knowing by experience that there were no answers to these questions he made haste to turn away from them. (Tolstoy 477)

Pierre's state of mind is unbearable not because of his amorous deceptions or because of his benefactor's death. The questions that haunt him are symptomatic of a deeper crisis to which there is no transcendental answer.

This is not the only means by which Tolstoy depicts Pierre's existential concerns. The allegory of the “position” underscores the existential aimlessness experienced in the face of an uncertain reality whose elements are no longer bound together by a transcendental meaning. Just before the battle of Borodino, Pierre travels towards the battlefield and looks for the position occupied by the army. However, he is unable to make sense of anything despite all his efforts:

All that Pierre saw was so indefinite that neither the left nor the right side of the field fully satisfied his expectations. Nowhere could he see the battlefield he had expected to find, but only fields, meadows, troops, woods, the smoke of campfires, villages, mounds, and streams; and try as he would he could descry no military “position” in this place which teemed with life, nor could he even distinguish our troops from the enemy's. (Tolstoy 678)

This allegory is revealing both of Tolstoy's metaphysical conception and of Pierre's existential crisis. The image registered by Pierre is that of utter chaos. The field/reality is marked by indefiniteness and by a tumultuous heterogeneity. As he contemplates a field teeming with life, *i.e.*, the place where reality is more "real", Pierre experiences an intense sense of disorientation. Life is certainly not what he has been told nor what he expected. The fact that Pierre is not even capable of distinguishing between the Russian troops and the enemy's reveals to what extent he lacks a moral compass to clearly discriminate good from evil. This anarchic experience is exactly what human beings endure when their world has been disenchanting.

But human beings do not face passively the disenchantment of the world. To guarantee their self-preservation, individuals are constrained to cope with the conditions imposed by the Enlightenment. However, there is not a single way to try to avoid the most uncomfortable effects of a disenchanting world. Once the powerful metanarratives of the past have collapsed under the weight of the Enlightenment, human beings make use of heterogeneous individual strategies to reenchante the world.

One of these multiform strategies depicted in *War and Peace* is Nicholas Rostov's cult for Alexander I. His devotion for the czar is not an innate belief nor does it sprout spontaneously. It is a reaction that develops as Nicholas undergoes war and its horrors. Nicholas's experience with the war in 1805 is neither heroic nor successful. Even worse, when he pays a visit to his injured comrade Denisov at a military hospital, he becomes a first-hand witness of the most appalling effects of war/life. Unforeseen death, maimed soldiers, and unjustifiable misery are just some of the gruesome consequences that present themselves unmediated to Nicholas. How can we maintain our impulse towards self-preservation despite such a ruthless and chaotic reality?

Nicholas finds the answer to this poignant question in the cult of the Emperor. His is not mere loyalty nor bureaucratic subordination. Rostov discovers godlike features in Alexander, for example, omniscience. This superhuman characterization becomes visible when Rostov attempts to deliver Denisov's petition to the Emperor. His friend has been thrown in a dire position after commandeering Russian army's provisions. Although Denisov's intentions were irreproachable, military discipline demands that he is punished. Denisov pleads his case to the czar because he is the only one who can reestablish justice. So, Nicholas commends his friend's acquittal

to the omniscience of Alexander I: “He would understand on whose side justice lies. He understands everything, knows everything. Who can be more just, more magnanimous than he?” (Tolstoy 359). And even though the czar refuses to perform the miracle, Rostov’s faith does not dwindle (Tolstoy 361). The contradictory answers and deeds of god are not a strong enough reason for doubting his majesty. His mysterious behavior only increases the faith of those who believe. God works in mysterious ways, and even though his miracles are never performed when they are most needed, his divinity never fades away.

But what is the point of resuscitating god when he proves over and over again to be so unreliable? Why do human beings hang on to contradictory idols who are unable to withstand the hammer’s philosophizing? In other words, what is the point of reenchanting the world? Tolstoy provides a very cogent answer: individuals reenchant the world because otherwise they would be forced to deal with nothingness. After the Treaties of Tilsit were signed, after Buonaparte is transformed by imperial decree in the Emperor Napoleon, and after the Antichrist is officially honored as an ally, the divine incongruities become more salient than ever. Nicholas is presented with an excruciating dilemma: accept that god is dead and plunge himself into a disenchanted world, or drown his doubts in alcohol to escape the overbearing weight of uncertainty. He chooses the latter:

“How can you judge what’s best?” He cried, the blood suddenly rushing to his face. “How can you judge the Emperor’s actions? What right have we to argue? We cannot comprehend either the Emperor’s aims or his actions! [...] We are not diplomatic officials, we are soldiers and nothing more,” he went on. “If we are ordered to die, we must die. If we are punished, it means that we have deserved it, it’s not for you to judge. If the Emperor pleases to recognize Bonaparte as emperor and to conclude an alliance with him, it means that that is the right thing to do. If once we begin judging and arguing about everything, nothing sacred will be left! *That way we should be saying there is no God—nothing!* [...] Our business is to do our duty, to fight and not to think. That’s all ...” (Tolstoy 364-365)⁷

7 Emphasis added.

Although tormented by doubts, Rostov chooses to drown them with wine because he knows all too well what it is like to live in a godless world. Silencing one's own doubts is so important because if god were revealed as fake or non-existent, we would have to face a disenchanted world and, even worse, nothingness. Rostov's secular religion is a means to cope with uncertainty. And even though uncertainty is a permanent trend of human existence, and even though god-like humans are not untraditional, his religious reaction is new because his existential anguish is a byproduct of Enlightenment. His reaction is even more modern because this cult is strictly personal.

Modern uncertainty is so unpalatable because it is the result of a disenchanted world. And if this means that the traditional metanarratives are increasingly unconvincing and ineffective, it also means that evading the disenchanted world can be accomplished through unorthodox means. Nicholas, once again, offers an interesting example. His strong attachment to the army is not merely produced by his sense of duty:

[H]ere was none of all that turmoil of the world at large, where he did not know his right place and took mistaken decisions [...] Here, in the regiment, all was clear and simple. The whole world was divided into two unequal parts: one, our Pavlograd regiment; the other, all the rest. And the rest was no concern of his. In the regiment, everything was definite: who was lieutenant, who captain, who was a good fellow, who a bad one, and most of all, who was a comrade [...] there was nothing to think out or decide, you had only to do nothing that was considered bad in the Pavlograd regiment and, when given an order, to do what was clearly, distinctly, and definitely ordered— and all would be well. (Tolstoy 345)

Nicholas finds in the army a place where everything is defined and ordered. The outer world's uncertainties have been exorcised by means of a straightforward chain of command and undisputable hierarchies. There are no ambiguities and no need to make any choice in this brave new world. Thinking and free will have been rendered unnecessary, even undesirable. In other words, Nicholas's regiment is a refuge against the anxiety of existence.

However, maybe the most accomplished portrayal of one of such unorthodox strategies for coping with modern uncertainty can be found in Pierre's conversion to freemasonry. It is telling that Pierre decides to join

this new faith as his world begins to fall apart after his bitter separation from Héléne. It is also telling that Bazdeev underscores both the limits of human understanding and the possibility of overcoming these limitations by means of freemasonry (Tolstoy 305–309). Bazdeev discourse is so persuasive because his message about a hidden meaning to life reaches Pierre in the precise moment his life seems so meaningless. Bazdeev's words resemble those of modern sects. He highlights human ignorance and the difficulty of obtaining knowledge about the divine. He claims to have a better hold of truth than most humans do, and he asserts that he even knows Pierre's history. Pierre is seduced by freemasonry because of his existential crisis, his dissatisfaction with himself, and his need to believe in something. Similarly to Rostov, Pierre is an example of how human beings deal with uncertainty in modern times.

But freemasonry is not only a strategy for coping with uncertainty; it is also a discourse tailored to produce it. In the second chapter of Book V, Tolstoy portrays the masonic initiation ceremony. This ritual has been carefully designed and performed to instill awe and veneration among the newcomers. Blindfolds and darkness, esoteric symbology, the sense of being alone and afraid in an unknown place; these are all resources to exploit the individual's feeling of uncertainty and helplessness. But it is the aims of the Order that which offers a better picture of how this kind of modern efforts to reenchant the world works. In this section, which could have been written by Nietzsche or Foucault, Tolstoy portrays the intimate relationship between knowledge and power. His dissection of sects and their discourses offers us a vivid outline of how these organizations both construct and manage the spiritual needs of human beings.

The primary aim of freemasonry amounts to creating truth:

The first and chief object of our Order, the foundation on which it rests and which no human power can destroy, is the preservation and handling on the posterity of a certain important mystery ... which has come down to us from the remotest ages, even from the first man— a mystery on which perhaps the fate of mankind depends. (Tolstoy 312)

Sects become relevant because they convey an important revelation: life has a meaning. Reality and the fate of humankind are structured according

to this mysterious principle. In other words, it is by means of this mystery that we are able to make sense of a chaotic reality and to understand our purpose in life. This important principle is what normally allows human beings to distinguish what is valuable from what is worthless, what is good from what is evil, what is true from what is false. Ultimately, this mystery amounts to knowledge.

But this mystery/knowledge is not acquired spontaneously nor is it available immediately to everyone everywhere. Sectarians are not only prophets; they are also teachers and disciplinarians. This is precisely what the secondary aim of the Order stands for:

[S]ince this mystery is of such a nature that nobody can know or use it unless he has been prepared by long and diligent self-purification, not everyone can hope to attain it quickly. Hence we have a secondary aim, that of preparing our members as much as possible to reform their hearts, to purify and enlighten their minds, by means handed on to us by tradition from those who have striven to attain this mystery, and there fight to render them capable of receiving it. (Tolstoy 312)

To access the important mystery, the prospective members of the Order must accept the epistemic authority of freemasons. Thus, this secondary aim implies a hierarchization of the relationships among human beings. Initiates acknowledge their superiors' authority because they assume that it is only through obedience that they will be able to access that eternal and unchangeable mystery. Moreover, this second aim also illustrates that sects play an important disciplinary role. To attain the mystery, the individual must subject her human nature to a reform. Enlightenment, preparation, and purification are little more than synonyms for describing the same process: a successful escape from the horrors of chaos and uncertainty can only be achieved by means of discipline. Borrowing from Foucault's terminology, we might say that the Tolstoian freemasons knew all too well that the production of a set of truths was necessary for establishing a certain way of governing themselves (Foucault 79).

However, discourses and discipline are not sufficient conditions for reenchanting the world. It is the third and last aim of the order which is more directly related with reenchantment:

By purifying and regenerating our members we try, thirdly, to improve the whole human race, offering it in our members an example of piety and virtue, and thereby try with all our might to *combat the evil which sways the world*. (Tolstoy 313)

According to Weber, one of the key features of a disenchanted world is its repudiation of magical thinking (Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* 320). If religious movements such as puritanism played a key role in the process of disenchantment, it was because they radically changed the way human beings thought about their world. While in primitive religions human beings interacted with their reality through magic, modern worldviews categorically reject that either magic or its surrogates can produce practical effects or influence practical outcomes (Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* 398). Disenchantment (*Entzauberung*) amounts to “demagication” because magic is no longer a means for salvation. But Tolstoy’s freemasons refuse to abandon magical thinking. Just as Catholic sacraments are residues of the yearning to attain salvation through magical means, the belief that masonic purification and regeneration can combat evil is a surrogate of magic. The Tolstoian freemasonry is an attempt to reenchant the world because it rests on the conviction that human beings can still strive for salvation.

Of course, freemasonry is not the only example of Pierre’s attempt to reenchant the world. Count Bezukhov’s faith in numerology is another strategy for coping with uncertainty. The fact that Pierre resorts to numbers to anticipate future events accounts for two things: on the one hand, Bezukhov is partially aware that history is too unpredictable and chaotic, but he refuses to fully accept this fact because he is still unable to bear the weight of utter contingency. It is no coincidence that Pierre (and the rest of the Tolstoian Russians in the face of the Napoleonic invasion) resorts to numerology when his existential conditions are most dire. Tolstoy describes this critical moment in Pierre’s life as follows:

latterly, when more and more disquieting reports came from the seat of war [...] an ever-increasing restlessness, which he could not explain, took possession of him. He felt that the condition he was in could not continue long, that a catastrophe was coming which would change his whole life, and

he impatiently sought everywhere for signs of that approaching catastrophe.
(Tolstoy 591)

It is under these conditions that he finds solace in numerology. On the other hand, Pierre does not only believe that correctly reading the numbers amounts to making sense of the world's order; he is also convinced that revealing their secret will ultimately allow him to influence historical events. If he decides to assassinate Napoleon, it is because he believes in the magical properties of numbers and prophecies.

Concluding remarks

I have argued throughout this paper that, to fully account for Tolstoy's intentions in *War and Peace*, his critique of the Enlightenment must be acknowledged as one of the key elements that binds together the whole book. Nonetheless, this dimension of *War and Peace* has remained understudied.⁸ Moreover, this book's contribution to philosophical debates has not always been taken seriously.

Right after its publication, the philosophical dimension of *War and Peace* was spurned by Tolstoy's contemporaries. Although Turgenev praised the book, he simultaneously criticized its "deformities". In his correspondence, the Russian novelist characterized Tolstoy's philosophizing as a "misfortune", as "unpleasant", and as "childish" (qtd. in Tolstoy 1107). It is also telling that the third edition of *War and Peace*, published in 1873, removed the philosophical passages from its original place and grouped them in an appendix. Even those who acknowledged the value of Tolstoy's philosophy were reluctant to accept the compatibility of his philosophical digressions with the rest of the book. Nikolay Strakhov claimed that the philosophical vein should be removed from *War and Peace* and published as a separate book (qtd. in Ginzburg 254). Similarly, the fact that the book's contemporary cinematic adaptations efface Tolstoy's philosophical disquisitions suggests that his legacy belongs exclusively to the literary realm.

8 Isaiah Berlin's parallel between Tolstoy and de Maistre shows that the anti-Enlightenment elements of the Tolstoian corpus have not gone completely unnoticed (Berlin 53–90). A similar insight is to be found in Robert Grant (205–208). However, this interpretation is better characterized as an anomaly and deserves to be further explored.

Fortunately, this has not been the only interpretation of *War and Peace's* philosophical streak. For instance, Boris Eikhenbaum (226–228) reassessed the importance of the book's philosophical digressions. Eikhenbaum argued that these digressions constitute a structural element, and that they allowed Tolstoy to transform the novel into an epic. Digressions became key stylistic devices that redefined the genre of *War and Peace*. And although this claim may suggest that the digressions are only means to a literary goal, it can allow us to reassess the role that philosophy plays in this book. A somewhat similar approach is given by Saul Morson, who has praised Tolstoy as a “philosopher of the present” (*Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in 'War and Peace'* 270). By focusing on change, uncertainty, and the ordinary, Tolstoy offered an alternative to those philosophies that construct interpretative telescopes and that deal only with abstractions. However, Morson underscores that Tolstoy's philosophical considerations are present throughout *War and Peace*. The form of the novel, its plot, and its psychological characterizations are informed by his philosophy. Thus, Tolstoy's literary artistry is not separate from his philosophical ideas, nor are the latter constrained to the digressions. *War and Peace* was profoundly shaped by Tolstoy's philosophy (Morson, “War and Peace” 66, 78).

Jeff Love's *The Overcoming of History in 'War and Peace'* is a further example of how to read this book in philosophical key. In this text, Love analyses *War and Peace's* philosophy of history. Not only are Tolstoy's philosophical views coherent and complex; he seems to be engaged in a close dialogue with different philosophical traditions. For example, by borrowing concepts from calculus to restructure historiographic narrative, Tolstoy deals with theoretical problems that also occupied philosophers such as Zeno, Aristotle, Descartes, Leibniz, Hegel, and Schopenhauer (Love 69–85). Moreover, Love (90–95) argues that the formal organization of *War and Peace* was configured in accordance with Tolstoy's philosophy of history. This means that *War and Peace* has far-reaching aesthetic consequences. Tolstoy's narrative innovation —using various kinds of juxtapositions of smaller narrative configurations— is at odds with traditional narrative approaches that underscore the importance of causal progression and causal coordination of action. For centuries, Aristotelian poetics defined how a good plot should be structured. Nevertheless, *War and Peace* deliberately offered a narrative structure that is both at odds with Aristotelian poetics and that is

compatible with Tolstoy's philosophy of history. Thus, in addition to offering a sophisticated philosophical argument about how history works, *War and Peace* presents a narrative model that partakes in major aesthetic debates.

This paper shares the conviction that *War and Peace* should be read in philosophical key. Tolstoy's book could not be fully understood without paying close attention to its philosophical ideas. These ideas are not superfluous appendices nor deformities that compromise the artistic merit of the novel. On the contrary, they are inextricably linked to the book's spirit and cannot be innocuously detached from it. However, this paper also tries to focus on a philosophical problem that has received limited attention from scholarly literature: *War and Peace's* critique of the Enlightenment.

Tolstoy's skeptical appraisal of the social changes that threatened Russian traditional culture have not gone unnoticed in scholarly literature. For instance, Nikolay Strakhov argued that the leitmotif of *War and Peace* was the antithesis between two kinds of heroism: the one ingrained in the Russian people and the one boasted by the European invaders (qtd. in Tolstoy 1103–1106). While Russian heroism is characterized by its modesty, simplicity, goodness, and truth, the European one is defined by acting out of evil, by the exaggeration of its own significance, and by its falseness. More importantly, this latter heroism, represented by Napoleon and the French invaders, is predatory and directly threatens Russian simplicity. Thus, according to Strakhov, *War and Peace* is defined by the conflict between the Russian spiritual order and the European sociocultural trends that threatened its existence. A more recent example is the one offered by Kathryn Feuer. This author underscored Tolstoy's personal experience with the developments of 1856 as the driving force that inspired *War and Peace*. According to her, the book was conceived as a reaction to factors such as the anti-aristocratic effects of the emancipation of the serfs; the unstable class relationships of this period; or the rise to prominence of an *intelligentsia* without ties to the gentry (*i.e.*, the *raznochintsy*) (Feuer 138). In other words, Feuer claims that one of the main reasons why *War and Peace* deals with sociocultural changes is Tolstoy's aristocratic prejudices.

Nevertheless, to scorn the *raznochintsy* or Europeanizing trends does not amount to problematizing the Enlightenment. Accordingly, these interpretations leave out an aspect that is crucial for understanding *War and Peace*. Even though they are partially true, they fail to address important

elements of Tolstoy's critique. Tolstoy was certainly driven by aristocratic pride, and there is no doubt that the clash of civilizations shaped his worldview. But neither classism nor Russianness account satisfactorily for that other force that gave birth to the existential conflicts depicted throughout *War and Peace*. One of the major themes of this book is the increasing tensions between individuals and their disenchanted world. The examples analyzed in this paper show that there is something more behind Tolstoy's distrust of the process that was unrelentingly undermining the existential certainties so dear to him and to his society; that something could be called Enlightenment. Thus, one of my chief aims in this paper was to present and examine various examples that allow us to acknowledge Tolstoy's distrust of Enlightenment as one of the central forces that brought forth *War and Peace*. This paper also shows that Tolstoian philosophy foreshadows many of the discipline's still ongoing debates. Many of the elements of Tolstoy's critique of the Enlightenment prefigure the arguments of philosophers such as Adorno, Arendt, Foucault, Horkheimer, or Weber. In cases like the concept of disenchantment, the influence of Tolstoy was even made explicit by Weber himself.

However, it should be acknowledged that Tolstoy did not reject the Enlightenment *tout court*. As some researchers have argued, we can find in the Tolstoyan corpus a considerable number of instances in which the Russian writer explicitly endorsed the ideas of the *encyclopédistes* (Polosina and Polyana 53–60). Moreover, as Lina Steiner (775, 778, 794) has argued, Tolstoy regarded himself as a cultural and moral reformer, and he was intellectually drawn to the *Aufklärung*.

How can we make sense of these seemingly contradictory interpretations? As has been pointed out a number of times, the Enlightenment is a Janus-faced historical process. Only a handful of insightful twenty-century observers were able to grasp the tensions between the most repulsive consequences of a disenchanted world and the seemingly altruistic ideals associated with Modernity. Even today, many people adhere to some of the values of the Enlightenment while simultaneously rejecting its inhumane effects. The somber effects of modernization do not necessarily resemble the luminous ideals promoted by the *encyclopédistes*. Despite Tolstoy's keen understanding of the consequences of *Entzauberung*, he might have been unable to fully understand the relationship between these ideals and their effects.

More importantly, we should also keep in mind that the Enlightenment, as a heterogeneous sociocultural project, does not necessarily lead to a dehumanized world. In fact, it would be more accurate to speak of different kinds of modernities or different modern *ethea* (Echeverría 38–39). Not all of the projects that are usually included under the rubric of Modernity produce the same effects; even more, some of them are incompatible. Tolstoy embraced a particular set of enlightened values. This strain, probably inspired by Herder and a sentiment of brotherly love (Steiner 779–787, 793), was at odds with the actually existing Modernity. In any case, further research is needed to better understand the nuances of the relationship between Tolstoy and the Enlightenment throughout his life.⁹

Works Cited

- Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. Translated by E. B. Ashton, London/New York, Continuum, 2007.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York, Penguin Books, 2022.
- . *The Human Condition*. Chicago, The University of Chicago Press, 1998.
- Berlin, Isaiah. *The Hedgehog and the Fox: An Essay on Tolstoy's View of History*. Edited by Henry Hardy. Princeton, Princeton University Press, 2013.
- Carroll, Anthony. "Disenchantment, Rationality and the Modernity of Max Weber: Forum Philosophicum". *Forum Philosophicum*, vol. 16, num. 1, 2011, pags. 117–137.
- Durkheim, Émile. *The Division of Labor in Society*. Translated by George Simpson. New York, Free Press of Glencoe, 1960.
- . *The Elementary Forms of the Religious Life*. Translated by Joseph Ward Swain. London, George Allen & Unwin, 1976.
- Echeverría, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. Mexico, Ediciones Era, 2000.
- Eikhenbaum, Boris. *Tolstoi in the Sixties*. Translated by Duffield White. Ann Arbor, Ardis, 1982.

9 It could be argued that Tolstoy subscribed to the same pessimistic assessment of modern societies when he wrote *The Death of Ivan Ilyich* (1886). In this novella, his negative portrayal of bureaucracy, of modern medicine, of the fungibility of the individual, and of a frenchified society reiterates the same critique of a disenchanting world that characterizes *War and Peace*. In other words, Tolstoy's critique of the Enlightenment should not be brushed aside as a juvenile mistake.

- Feuer, Kathryn. *Tolstoy and the Genesis of "War and Peace"*. Edited by Robin Feuer Miller and Donna Tussing Orwin. Ithaca, Cornell University Press, 2018.
- Foucault, Michel. "Questions of Method". *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Edited by Graham Burchell et al. Chicago, The University of Chicago Press, 1991.
- Gauchet, Marcel. *The Disenchantment of the World: A Political History of Religion*. Princeton, Princeton University Press, 2021.
- Ginzburg, Lydia. *On Psychological Prose*. Translated by Judson Rosengrant. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Grant, Robert. "Tolstoy and Enlightenment: An Exchange with Isaiah Berlin". *The Politics of Sex and Other Essays*. London, Palgrave Macmillan, 2000.
- Grosby, Steven. "Max Weber, Religion, and the Disenchantment of the World". *Society*, vol. 50, num. 3, 2013, pags. 301–310. Web.
- Horkheimer, Max. *Eclipse of Reason*. New York, Oxford University Press, 1947.
- Horkheimer, Max, and Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightenment*. Translated by Edmund Jephcott. Stanford, Stanford University Press, 2020.
- Jenkins, Richard. "Disenchantment, Enchantment and Re-Enchantment: Max Weber at the Millennium". *Max Weber Studies*, vol. 1, num. 1, 2000, pags. 11–32.
- Love, Jeff. *The Overcoming of History in "War and Peace"*. Amsterdam/New York, Rodopi, 2004.
- Morson, Gary Saul. *Hidden in Plain View: Narrative and Creative Potentials in 'War and Peace'*. Stanford, Stanford University Press, 1987.
- . "War and Peace". *The Cambridge Companion to Tolstoy*. Edited by Donna Tussing Orwin. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pags. 65–79.
- Polosina, Alla, and Yasnaya Polyana. "Leo Tolstoy and the Encyclopedistes". *Tolstoy Studies Journal*, vol. 20, 2008, pags. 53–62.
- Steiner, Lina. "The Russian Aufklärer: Tolstoi in Search of Truth, Freedom, and Immortality". *Slavic Review*, vol. 70, num. 4, 2011, pags. 773–794. Web.
- Taylor, Charles. *A Secular Age*. Cambridge, Harvard University Press, 2007.
- Tolstoy, Leo. *War and Peace*. Edited by George Gibian. New York, Norton, 1995.
- Weber, Max. *From Max Weber: Essays in Sociology*. Translated by Hans Gerth and C. Wright Mills. New York, Oxford University Press, 1959.
- . *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Translated by Talcott Parsons. New York, Charles Scribner's Sons, 1958.

About the author

Jose Alfonso Correa-Cabrera is a researcher and professor in the fields of aesthetics, Mexican History, and political theory. Besides his master's degrees in Interdisciplinary Studies (NYU), Comparative History (CEU), and Political Science (COLMEX), he completed his bachelor studies in Political Sciences and Philosophy at the UNAM. Correa-Cabrera has collaborated in research projects in the fields of electoral integrity, social movements, political socialization, and democratic development at the COLMEX and the FLACSO. He also taught at the UNAM for several years. In addition to the intersections of philosophy and literature, his current research deals with the genealogy of the idea of artistic genius, the colonial dimension of nineteenth-century Mexican liberalism, and the authoritarian origins and implications of representative government. His paper *El arte como el Gran Rechazo: la (des)humanización de la estética* (*Valenciana*, 2019) explores the possibilities and limitations of art as an emancipatory undertaking. He is a frequent contributor to the site *la-miscelanea.com.mx*, where he writes about politics and cultural criticism.



Notas

<http://doi.org/10.15446/lthc.v27n1.116736>

La relevancia del neblí de Calisto como elemento vertebral de *La Celestina*

Samuel Restrepo Agudelo

Universidad de Antioquia, Antioquia, Colombia

samuel.restrepoa@udea.edu.co

Pretendo llamar la atención sobre uno de los elementos que puede pasar desapercibido para el lector contemporáneo de *La Celestina*: el significado y relevancia del neblí de Calisto, animal que conduce el tono de la obra desde su aparición en el principio del drama. El ave de Calisto, insertada en una larga tradición simbólica, prefigura el desacato a la razón y el desfogue de los impulsos lujuriosos que llevará a la ruina a los dos protagonistas del relato. Finalmente, este texto funciona como aproximación para el público general y especializado a una de las obras fundamentales de la literatura española.

Palabras clave: Calisto; Edad Media; halcón; *La Celestina*; Renacimiento español.

Cómo citar este artículo (MLA): Restrepo Agudelo, Samuel. “La relevancia del neblí de Calisto como elemento vertebral de *La Celestina*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27, núm. 1, 2025, págs. 260-271.

Artículo original. Recibido: 29/01/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



The relevance of Calisto's hawk as fundamental element of *La Celestina*

I pretend to draw attention to one of the elements that may go unnoticed by the contemporary reader of *La Celestina*: the meaning and relevance of Calisto's hawk, an animal that has set the tone of the work since its appearance at the beginning of the drama. The bird of Calisto, inserted in a long symbolic tradition, prefigures contempt for reason and the release of lustful impulses that will lead to the ruin of the two protagonists of the story. Finally, this text works as an approximation for the general and specialized public to one of the fundamental works of Spanish literature.

Keywords: Calisto; Middle Ages; hawk; *La Celestina*; Spanish Renaissance.

A relevância do falcão de Calisto: elemento vertebral de *La Celestina*

Pretendo chamar a atenção sobre um dos elementos que podem passar despercebidos para o leitor contemporâneo da *La Celestina*: o significado e relevância do falcão de Calisto, animal que conduz o tom da obra desde a sua aparição no início do drama. A ave de Calisto, inserida em uma longa tradição simbólica, prefigura o desprezo da razão e a liberação de impulsos lascivos que levam para a ruína dos protagonistas da história. Finalmente, esse texto funciona como aproximação para o público geral e especializado para uma das obras fundamentais da literatura espanhola.

Palavras-chave: Calisto; Idade média; falcão; *La Celestina*; Idade de ouro espanhola.

La caza de amor es de altanería.

Gil Vicente, *De los siglos oscuros al de oro*

FERNANDO DE ROJAS PUBLICÓ EN 1499¹ una obra situada en el límite entre novela y drama que le valió un puesto en la literatura universal: la *Comedia de Calisto y Melibea*, libro fundamental de la literatura española. El texto trata sobre los desventurados amores de los jóvenes enunciados en el título y la concreción de estos amoríos por parte de Celestina y los criados de ambos enamorados.

Conviene caracterizar brevemente el proceso editorial de la obra para hablar de su difusión temprana y su vigencia aun en nuestro siglo. Después de la primera publicación, en una edición realizada a principios del siglo XVI,² Fernando de Rojas añadió cinco actos adicionales a los dieciséis ya publicados y trocó en el título la palabra “*Comedia*” por la palabra “*Tragicomedia*”, atendiendo al final trágico de la obra (Severin 12): Calisto muere al igual que Sempronio y Pármeno, sus sirvientes; Melibea se suicida y deja en sufrimiento a Pleberio y Alisa, sus padres; Celestina es asesinada y sus compañeras en el mundo de la prostitución, Areúsa y Elicia, quedan sedientas de venganza. Eventualmente, la obra pasó a ser titulada, gracias al público, con el nombre de uno de los personajes de la historia: *La Celestina*,³ “la secundaria que robó plano” (Miguel 36:27-37:22).

En una carta a su amigo, Rojas afirma haber encontrado el acto I de la obra en los papeles de un antiguo autor (73); en cuestión de quince días se encargó de añadir el resto de los actos de la obra (73).⁴ *La Celestina* contiene avisos necesarios para los mancebos en torno a los engaños de sirvientes y

1 Todavía es cuestión debatida cuál es la *editio princeps* de la obra, es decir, la primera edición impresa. La disputa se encuentra entre la edición de 1499 publicada en Burgos y la de 1500 publicada en Toledo (Severin 12).

2 A pesar de lo interesantes que son los problemas de transmisión textual de la *Tragicomedia*, para no desviar el cauce del tema de este artículo, prefiero limitarme a anotar aquí que la crítica baraja la posibilidad de la publicación alrededor de 1500 y 1502 (Severin 16).

3 En este artículo me referiré a la obra con este último nombre, aunque *Tragicomedia* es una alternativa válida.

4 Casi toda afirmación realizada sobre *La Celestina* tiene algún contendor. Así, por ejemplo, Cejador y Frauca, en su “Introducción” a *La Celestina*, considera que una tercera persona puede entrar en la lista de posibles autores de *La Celestina*: Alonso de Proaza.

alcahuetas (69). Rojas anuncia que su texto serviría como “defensivas armas” (71) para resistir a los fuegos del amor. Así pues, en este artículo de divulgación trataré una de las razones de la génesis del amor entre Calisto y Melibea, un motivo que manifiesta el simbolismo de la obra y sintetiza su trama: el neblí⁵ de Calisto, “emblem for the entire work” (Weinberg 141). Retomaré textos investigativos que muestran la relevancia del tópico y explicaré en el transcurso de mi artículo las frases de Rojas de difícil comprensión para el desconocedor del español de tiempos del Renacimiento español. A su vez, revisaré fuentes de autoridad sobre mi tema de interés, con el propósito de llamar la atención del lector especializado.

Los animales en *La Celestina* tienen una importancia “no muy evidente” (Snow, “Animales en *Celestina*” 181).⁶ Por ejemplo, el halcón de Calisto aparece indirectamente mencionado solo en dos ocasiones. Si bien esta ave rapaz no aparece en acción, su inserción en la obra es crucial para su desarrollo, pues las relaciones de los personajes entran en la dinámica de cazadores y presas. Los personajes de *La Celestina* son “birds of the same feather” (Vivanco 18); así, Calisto es cazador de Melibea, pero también es presa de su amor.⁷ En el argumento (el resumen que contextualiza) del acto I, el halcón figura fuera de escena, precediendo el resto de la obra: “Entrando Calisto una huerta empos dun falcon suyo, halló y a Melibea” (Rojas 87); el neblí de Calisto se pierde y produce el encuentro de los dos jóvenes en una huerta. Luego, sucede la siguiente acción que sí aparece en la escena del acto I, como reza el argumento: al hallar a Melibea, “de cuyo amor preso, començóle de hablar; de la qual rigorosamente fue despedido” (Rojas 87).

Según Riquer, el argumento recién referido del acto I no tiene nada que ver con el antiguo autor (383). A pesar de que Rojas señala en el prólogo

5 “Neblí” y “halcón” son términos intercambiables en *La Celestina*; sin embargo, el “neblí” es un tipo de “halcón” (Vivanco 11); taxonómicamente se le denomina *falco peregrinus*, lo cual lo distingue de otros tipos de halcones por su procedencia y sus características físicas. Para el caso de la lengua inglesa, “*falcon*” y “*hawk*” han sido empleados intercambiabilmente en otros estudios de la obra, aun cuando se trate de especies distintas (Bagby y Carroll 306n2).

6 Específicamente, Snow, en su artículo, se propone prestarle la atención debida al rol de los animales en el decurso de la obra, trabajo que había sido soslayado por la crítica a excepción de los textos dedicados a comentar la metáfora cetrera.

7 Lo expresado no mina la complejidad de los caracteres celestinescos, sino que es uno de los tantos motivos que añaden ambigüedad a la obra: “los personajes son personas” (Gaitán Durán 130).

que los impresores añadieron los argumentos de la obra (83), McGrady apunta que el argumento del acto I sería obra de Rojas (178); y, en efecto, él determinó su composición, ya sea que haya escrito este argumento o no.⁸ El texto, originalmente, comenzaría con el diálogo entre Calisto y Melibea, conversación en la que el mozo queda dominado por la contemplación de su objeto de amor.⁹ Según Garci-Gómez, ante el abrupto comienzo del acto I podemos imaginar que Rojas, el segundo autor, se preguntó “¿[...] dónde, cómo y cuándo se habían conocido por vez primera Calisto y Melibea?” (“Ascendencia y trascendencia del neblí” 10). Rojas habría respondido el interrogante en el acto I al poner estas palabras dirigidas a Calisto en boca de Pármeno: “Señor, porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar; la entrada causa de la veer y hablar; la habla engendró amor; el amor parió tu pena; la pena causará perder tu cuerpo y *el* [sic] alma y hacienda” (135). Por segunda y última vez en toda la obra se menciona al ave cetrera del joven.

En la mente del autor primitivo, según Riquer, “Calisto [...] no parece que haya llegado a presencia de Melibea en pos de un halcón” (384), sino que Calisto, en aras de encontrarse con Melibea, ha hecho promesas a Dios para alcanzar el lugar en el que está (Rojas 88). Por lo tanto, puede observarse en el repentino encuentro de Calisto y Melibea a causa del neblí una impronta de Rojas.¹⁰ El encuentro casual entre doncella y pretendiente es, ahora, un

8 Con todo, Gilman afirma que los argumentos resultan distracciones para el que quiere saber de qué trata *La Celestina* (73) y también que los actos adicionados posteriormente en la *Tragicomedia* pueden haber sido escritos por Rojas (75). También Cejador y Frauca considera en su “Introducción” que no hay que dar crédito a lo dicho en estos preliminares.

9 La obra inicia con las palabras de Calisto, sin pistas del halcón: “En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios” (Rojas, 88). La aludida responde: “¿En qué, Calisto?” (Rojas, 88). Y aquí figura la confesión de la religión de amor: “En dar poder a natura que de tan perfecta hermosura te dotasse, y hazer a mí, inmérito, tanta merced que verte alcançasse, y en tan conveniente lugar, que mi secreto dolor manifestarte pudiesse. Sin duda, incomparablemente es mayor tal galardón que el servicio, sacrificio, devoción y obras pías que por este lugar alcançar yo tengo a Dios ofrecido” (88). En el argumento general de la obra, ya estaba escrito que Calisto fue “preso en el amor de Melibea” (Rojas 84).

10 Lida de Malkiel está convencida de que el encuentro en la huerta de Melibea es fortuito (200). Faulhaber afirma que la pérdida del halcón pudo haber sido una artimaña de Calisto para producir un encuentro fingidamente accidental (444); además, contradiciendo la postura de Riquer, cree que el halcón pudo haber estado en los planes del autor original (Faulhaber 447n26). Por su parte, Gerli nota que la precipitada pasión del encuentro entre Calisto y Melibea es una característica del amor cortés (99), lo cual dota de sentido literario el encuentro fortuito.

resultado del accidental desvío del halcón (Bagby y Carroll 308). Así que todos podemos preguntarnos: ¿por qué el autor de *La Celestina* escogió un ave propia de la cinegética, el arte de la caza, para explicar y producir el encuentro de los protagonistas?

En términos de disposición material, puede decirse lo siguiente: Calisto, líneas después de ser rechazado por Melibea, llama a voces a su criado Sempronio y lo descubre enderezando a un “girifalte” (Rojas 89). Dicha mención de un ave cetrera, en primer lugar, pudo haber sugerido al segundo autor de *La Celestina* la inserción del halcón como excusa del encuentro (Riquer 390).¹¹ Ahora bien, el tema del animal guía es “un motivo que data de tiempos remotísimos en la tradición literaria” (Garci-Gómez, “Ascendencia y trascendencia del neblí” 5), animal que en más de una ocasión es uno alado. Y, en efecto, es posible recordar una gran cantidad de caballeros y santos¹² que fueron guiados por aves. Por ejemplo, como recuerda Garci-Gómez, en el *Cantar de Mio Cid* una corneja aparece al principio de la obra justo después de que el campeador protagonista sea echado de Burgos (“Ascendencia y trascendencia del neblí” 9). Como motivo providencial y movilizador, el ave mencionada vuela de derecha a izquierda; el ave apunta “hacia oriente, hacia Valencia” (Garci-Gómez, “Ascendencia y trascendencia del neblí” 9), el lugar donde el Cid logrará establecerse con su esposa y podrá recuperar su honra; una conquista que “se debió a la inspiración de una corneja” (Garci-Gómez, “Ascendencia y trascendencia de la corneja” 56). Sin embargo, en contraposición a este caso previo, el ave de Calisto no

11 Riquer anota que la inserción del girifalte contribuye a corroborar la hipótesis de que Calisto, en la mente del autor primitivo, no se encontraba buscando su neblí al comienzo de la obra (384). Algunas interesantes teorías sobre el acto 1 (que la obra no comienza en la huerta, sino en una iglesia [Riquer 386] o en un sueño [Castells 22-23]), aunque son una evidencia del inacabable juego interpretativo de la obra, se alejan del alcance de este breve artículo.

12 Respecto a esta última categoría: San Guillermo Firnato fue guiado por un cuervo (Garci-Gómez, “Ascendencia y trascendencia de la corneja” 47). Elías y otros santos fueron alimentados o guiados, a su vez, por cuervos (Garci-Gómez, “Ascendencia y trascendencia de la corneja” 51). Un cuervo también auxilió a San Pablo Ermitaño y a San Benito (Garci-Gómez, “Ascendencia y trascendencia de la corneja” 51). El lector también podrá recordar que un cuervo fue la primera ave que Noé envió para conocer si la tierra había comenzado a secarse después del diluvio; después envió la paloma que le trajo en su pico una rama de olivo. En general, la tradición cultural cristiana está repleta de asociaciones con el mundo aviar y las hagiografías son una manifestación de ello.

lo guía a una tierra donde él hallará estabilidad, sino todo lo contrario. El perdido neblí pierde a Calisto.

Una escena del *Cligès*, de Chrétien de Troyes, figura como antecedente remarcable de un encuentro propiciado gracias a un ave cazadora, el gavilán de Bertrand. Gracias a que el ave traspone los muros de un jardín, el caballero observa cómo Fenice y Cligès se expresan su amor secretamente (Riquer 391). Otros ejemplos: en *Erec et Enide* y en *Perceval*, también obras de Chrétien de Troyes, los halcones figuran como representantes del erotismo y de la caza (Gerli 87-88). Lo previo podría haber influenciado la aparición del halcón perdido que revela el encuentro entre dos amantes ilícitos del *Poema de Fernán González* o el de la *Crónica de 1344* (McGrady 154). También es posible encontrar el motivo folclórico de un halcón que auxilia el desarrollo de un amor ilícito en el *Yonec*, de Marie de France (Weinberg 143n18). Encuentros secretos entre un hombre y una mujer iniciados por la pérdida de un halcón figuran en el *Pecorone*, de Ser Giovanni, y en *Las bienandanzas e fortunas*, de Lope García de Salazar (Lida de Malkiel 201). El vínculo alegórico entre cetrería y cortejo es propuesto y desarrollado con excelencia por Andreas Capellanus en *De Amore* (Gerli 86). Faulhaber llega a sospechar que los autores de *La Celestina* se basaron en la *Rota Veneris*, de Boncompagno da Signa, para desarrollar el motivo del halcón que excusa el ingreso al jardín de una dama (440). McGrady apuntó que el halcón perseguidor de palomas de los textos de Esquilo y Ovidio figura como antecedente representativo de la agresividad sexual masculina (148). Las huellas de este símbolo de “hunt of love” (Gerli 97) datan de diversos puntos de la tradición literaria paneuropea, sin embargo, basta con el recuento ofrecido.¹³

Gerli apunta que, entre las más comunes imágenes cinegéticas desarrolladas en la literatura medieval, la cetrería es, tal vez, la más repleta de asociaciones ilícitas y eróticas (85). Como señala Weinberg, debe hacerse la salvedad de que las aves de caza también sirven para representar virtudes loables; con todo, para el caso del neblí de Calisto se resalta su escape del amo, su pérdida de control (138). El ave desatada representa la falta de medida del pretendiente (Martin 78). Aquí se presenta un valor cortés invertido (143). Severin afirma que “Calisto es un amante cortés paródico” (26) que se ve

13 ¿Con cuáles de estas obras estuvo en contacto Rojas? A este asunto se dedican los autores citados en este párrafo sintetizador. Lo escrito aquí sirve para probar la prefiguración y probables influencias del motivo del halcón perdido.

contradicho por el mundo de prostitutas y pícaros en el que vive (26); su halcón tiene rasgos de esta literatura de amor cortés (Lida de Malkiel 201). Rojas se aprovecha de un lugar común para excusar la entrada de un mancebo a los terrenos íntimos de una dama por medio de la búsqueda de un animal que es tradicional símbolo de “rapine, appetite and destruction” (Weinberg 137). Ya en los versos introductorios de *La Celestina* se nos había ilustrado a una hormiga víctima de la rapiña de “aves que vuelan” (Rojas 74). Por lo tanto, “el amor de Calisto no era el *amor cortés* provenzal, [...] sino más bien el amor simbolizado por el neblí perdido, el castellano *amor cetrero*” (Garci-Gómez, “Ascendencia y trascendencia del neblí” 15). Barbera afirma que el halcón aparece en la iconografía medieval como símbolo de lujuria carnal en contextos religiosos y seculares (5). Lo previo tiene razón de ser en los bestiarios medievales, donde el halcón figura como un ave que roba y arrebatada de los demás (Gerli 85-86); esto se corresponde con uno de los nombres latinos del halcón: *accipiter*, palabra vinculada etimológicamente con el acto de robar (Mc Culloch 138-139).¹⁴

Como herramienta metafórica, el neblí cae sobre su presa, así como Calisto cae sobre su amada. El cazador es auxiliado por Celestina quien intercede por él delante de Melibea; Celestina intermedia entre los intereses de ambos y permite que los dos entren en conversación.¹⁵ Asimismo, no solo Calisto, sino también la proxeneta de la obra, Celestina, puede ser equiparada con el halcón a causa de su abundante rapiña en la búsqueda por manipular los sentimientos de la doncella en favor del pretendiente. La relación entre el mundo aviar y la Celestina se establece desde el comienzo de la trama, en el momento en el que Pármeno, después de expresar la metáfora cinegética enunciada, llama a Celestina “aquella trotaconventos [...] tres

14 Vale apuntar aquí que este tema fue un motivo también presente en la lírica cancioneril, de lo cual sirve de testimonio el epígrafe de este artículo y esta estrofa de Damián de Venegas de 1590: “Salió un neblí de gran vuelo / tras aquella garza bella, / y tanto se cebó en ella, / que dio con ella en el suelo. / Altísima sobre el cielo / iba la divina garza, / mas no falta quien la caza” (citado en Alonso 279).

15 Celestina también se vale de encantamientos mágicos para lograr su cometido, sin embargo, el escepticismo de Snow (“Dejar hablar” 33:15-34:32) respecto a la efectividad de estos hechizos me obliga a proponerla como intermediadora entre los amores en lugar de creadora de estos. Lida de Malkiel también comparte este escepticismo contradiciendo así la postura de la crítica alemana y de Menéndez Pelayo, entre otros españoles (220-221). En cualquier caso, Melibea se rinde a Calisto, convirtiéndose así en presa de su cazador; su pureza virginal fue vulnerada por la lujuria más que por la hechicería.

veces emplumada” (Rojas 136).¹⁶ Es ella quien le sugirió a Sempronio echar mal de ojo, aajar “páxaras a la ventana. *Mochachas [...] de las que no saben bolar*” (Rojas 175).¹⁷

La intervención previa de la alcahueta permite que en el acto XIX nuestro mozo se acerque al huerto¹⁸ de Melibea. La escucha cantando con su criada Lucrecia cualavecilla; Melibea califica su propia voz como una “ronca boz de cisne” (Rojas 324). Cuando Calisto se dispone a fornicar, Melibea suplica: “no me destrocés ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?” (Rojas 325). Calisto, feroz y grosero, responde: “Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas” (Rojas 326). Poco después, en el mismo acto, Calisto muere al caer por la escalera que le permitió franquear los jardines de Melibea: el de su casa y el de su virginidad. La desgracia del amante fue vaticinada por la pérdida del halcón (McPheeters 332); la profecía de Pármeno ha sido cumplida. El círculo abierto por el halcón, que llevó al cazador a su presa, queda cerrado cuando Calisto se rompe la cabeza al chocar contra el piso; la cabeza, el lugar donde se localiza la razón fue sacrificado en pos de la pasión (Barbera 13). Melibea lo acompañará en el acto XX: se suicidará lanzándose desde las torres que fallaron en protegerla contra las armas del amor. Ambos, cazador y presa, son “vencidos en su desordenado apetito” (Rojas 84).

El final del drama confirma su prólogo:

Pues si discurrimos por las aves y por sus menudas enemistades, bien afirmaremos ser todas las cosas criadas a manera de contienda. Las más

16 Garcí-Gómez recuerda que en “el *Diccionario de Autoridades* y otros diccionarios de la lengua” (“Ascendencia y trascendencia del neblí” 17) figura la definición de “halconera” como “la ramera [...] que halconea” (“Ascendencia y trascendencia del neblí” 17); por “halconear” se entiende “dar muestras de deshonestidad la mujer para atraer a los hombres” (“Ascendencia y trascendencia del neblí” 17). También Vivanco, citando a Covarrubias, explora el castigo que padecían las alcahuetas (oficio de Celestina) en el tiempo de Rojas: eran desnudadas cuerpo arriba para ser untadas con miel y repletas de plumas (6). Así pues, la Celestina se vincula con el mundo aviar en el transcurso del relato y también puede considerarse otra ave de presa (un milano, específicamente [Vivanco 12]); no solo Calisto. Por otro lado, la Celestina pasa de ave de presa a ave cazada: se equipara con una “gallina atada” poco antes de ser asesinada (Rojas 276).

17 Énfasis añadido.

18 En el acto I, Calisto encuentra a su doncella en la “huerta”, mientras que en el acto XIX la encuentra en el “huerto” (Faulhaber 443n19). La diferencia semántica y simbólica entre ambas palabras no viene al caso, pero vale la pena resaltarle al lector otro de los síntomas que evidencian la compleja riqueza del libro.

biven de rapina, como halcones y águilas y gavilanes. Hasta los grosseros milanos insultan dentro en nuestras moradas los domésticos pollos y debaxo las alas de sus madres los vienen a caçar. (Rojas 81)

Un animal representativo de las contiendas del amor fue el objeto de este texto. Dado que nos separan más de quinientos años de la fecha de publicación original, el sentido simbólico del neblí que impresionó a los lectores inmediatos puede pasar hoy inadvertido (Barbera 5). Este artículo buscó subsanar esa distancia temporal y abrir los ojos del lector no especializado a uno de los recursos vertebrales de una obra inmortal del Renacimiento español:¹⁹ *La Celestina*, “libro, en mi opinión, divi-[no] / si encubriera más lo huma-[no]” (Cervantes 21).²⁰

Obras citadas

- Alonso, Dámaso. *De los siglos oscuros al de oro (notas y artículos a través de 700 años de las letras españolas)*. Madrid, Gredos, 1964.
- Bagby, Albert I. y William M. Carroll. “The Falcon as a Symbol of Destiny: de Rojas and Shakespeare”. *Romanische Forschungen*, vol. 83, núm. 2/3, 1971, págs. 306-310. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Barbera, Raymond E. “Medieval Iconography in the ‘Celestina’”. *Romanic Review*, vol. 61, núm. 1, 1970, págs. 5-13. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Castells, Ricardo. “El sueño de Calisto y la tradición celestinesca”. *Celestinesca*, vol. 14, núm. 1, 1990, págs. 17-40. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Cejador y Frauca, Julio. “Introducción”. *La Celestina*. Editado por Julio Cejador y Frauca. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Cervantes, Miguel. *Don Quijote de la Mancha*. Editado por Francisco Rico. Barcelona, Real Academia Española, 2015.
- Faulhaber, Charles B. “The Hawk in Melibea’s Garden”, *Hispanic Review*, vol. 45, núm. 4, 1977, págs. 435-450. Web. 12 de septiembre de 2024.

19 Vale señalar que, sin embargo, la adscripción de la obra a este periodo es, como tanto de lo que concierne a *La Celestina*, materia de discusión. Ahora bien, me valgo del término “Renacimiento español” en lugar de “Siglo de Oro” en virtud del argumento de Pattinson: el uso de la ironía y ambigüedad (117-118) presentes en la obra.

20 Paréntesis añadidos.

- Gaitán Durán, Jorge. “Sobre ‘La Celestina’”. *Mito*, vol. 3, núm. 14, 1957, págs. 130-135.
- Garci-Gómez, Miguel. “Ascendencia y trascendencia de la corneja del Cid”. *Iberoromania*, vol. 1984, núm. 20, 1984, págs. 42-56. Web. 12 de septiembre de 2024.
- . “Ascendencia y trascendencia del neblí de Calisto”. *Revista de Literatura*, vol. 49, núm. 97, 1987, págs. 5-22. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Gerli, E. Michael. “Calisto’s Hawk and the Images of a Medieval Tradition”. *Romania*, vol. 104, núm. 413, 1983, págs. 83-101. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Gilman, Stephen. “The ‘Argumentos’ to ‘La Celestina’”. *Romance Philology*, vol. 8, núm. 2, 1954, págs. 71-78. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La originalidad artística de La Celestina*. Buenos Aires / Florida, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- Martin, Jule Hall. *Love’s Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. Tamesis, Book Limited, 1972.
- McCulloch, Florence. *Medieval Latin and French Bestiaries*. Carolina del Norte: University of North Carolina, 1962.
- McGrady, Donald. “The Hunter Loses his Falcon: Notes on a Motif from ‘Cligés’ to ‘La Celestina’ and Lope de Vega”. *Romania*, vol. 107, núm. 426/427, 1986, págs. 145-182. Web. 12 de septiembre de 2024.
- McPheeters, D. W. “The Element of Fatality in the *Tragicomedia de Calisto y Melibea*”. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 8, núm. 2, 1954, págs. 331-335. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Miguel, Emilio. “Celestina, la secundaria que robó plano | Emilio de Miguel y Julia Gutiérrez Caba”. *YouTube*, Fundación Juan March, 18 de mayo de 2019. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Pattison, David G. “Is Celestina a medieval work?”. *The Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 86, núm. 1, 2009, págs. 114-120. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Riquer, Martín. “Fernando de Rojas y el primer acto de ‘La Celestina’”. *Revista de Filología Española*, vol. 41, núm. 1/4, 1957, págs. 374-395. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Rojas, Fernando. *La Celestina*. Editado por Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 2021.
- Severin, Dorothy S. “Introducción”. *La Celestina*. Editado por Dorothy S. Severin. Madrid, Cátedra, 2021.

- Snow, Joseph T. “Animales en *Celestina*”. *Celestinesca*, vol. 45, 2021, págs. 169-186. Web. 12 de septiembre de 2024.
- . “J. T. Snow. Dejar hablar al texto: Unas lecturas incompletas de *Celestina*. 22/09/2016”. *YouTube*, Secretaría Académica. FFYL. UNAM, 29 de septiembre de 2016. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Vivanco, Laura. “Birds of a Feather: Predator and Prey in *Celestina*”. *Celestinesca*, vol. 26, núm. 1-2, 2002, págs. 5-27. Web. 12 de septiembre de 2024.
- Weinberg, F. M. “Aspects of Symbolism in *La Celestina*”. *MLN*, vol. 86, núm. 2, 1971, págs. 136-153. Web. 12 de septiembre de 2024.

Sobre el autor

Samuel Restrepo Agudelo es estudiante de Filología Hispánica y Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana de la Universidad de Antioquia. Lector entusiasta, escritor diletante, profesor e investigador en formación. Entre sus intereses investigativos está el vínculo entre la literatura colombiana y la literatura universal, de lo cual es fruto el artículo de divulgación “El castillo y la caricatura: la vez que Kafka fue calcado por García Márquez” y la ponencia “¿Herederero del naturalismo? Tomás Carrasquilla como lector de Émile Zola”. Actualmente es integrante del Semillero de Edición Crítica de la Universidad de Antioquia y se encuentra realizando la edición crítica de la “Homilía n.º 1” y la Homilía n.º 2” de Tomás Carrasquilla. Entre sus actividades como socializador del conocimiento ha estado la recitación del monólogo “La edición crítica o del cómo los obsesivos hallamos algo que hacer con los textos” y la lectura de la ponencia “De ilustraciones y niños: ¿cuál es el lugar para el dibujo en el aula?”. Ha sido ganador de concursos de escritura creativa con los cuentos “Entregar una carta de amor cruzando fronteras invisibles” y “Combustión espontánea humana”.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v27n1.116802>

Sobre o fragmento romântico no ensaio de Adorno: escritas para o pensamento em aberto

Naiara Barrozo

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Niterói, Brasil.

naiara.barrozo@gmail.com

O objetivo deste trabalho é observar o papel do fragmento romântico para a concepção de ensaio apresentada por Theodor Adorno em seu texto produzido entre 1954 e 1958, publicado como prefácio de *Notas de Literatura: "O ensaio como forma"*. Faremos isso trazendo à tona o contexto no qual se dá a elaboração da noção de ensaio em Adorno e, depois, pensando o momento que a relação entre ensaio e fragmento é textualmente colocada pelo filósofo, ou seja, quando há a exposição das críticas às regras que compõem o método de Descartes, especialmente às terceira e quarta regras. Consideraremos o diálogo do pensador com Walter Benjamin.

Palavras-chave: ensaio; fragmento romântico; Theodor Adorno; Walter Benjamin.

Cómo citar este artículo (MLA): Barrozo, Naiara. "Sobre o fragmento romântico no ensaio de Adorno: escritas para o pensamento em aberto". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 1, 2025, págs. 272-285.

Artículo original. Recibido: 15/01/2024; aceptado: 10/09/2024. Publicado en línea: 01/01/2025.



Sobre el fragmento romántico en el ensayo de Adorno: escritos para el pensamiento abierto

El objetivo de este trabajo es observar el papel del fragmento romántico para la concepción del ensayo presentada por Theodor Adorno en su texto producido entre 1954 y 1958, publicado como prefacio de *Notas de literatura*: “El ensayo como forma”. Para ello, abordaremos el contexto en el que se elabora la noción de ensayo en Adorno y, posteriormente, reflexionaremos sobre el momento en que la relación entre ensayo y fragmento es textualizada por el filósofo, es decir, cuando se exponen las críticas a las reglas que componen el método de Descartes, especialmente la tercera y cuarta reglas. Consideraremos el diálogo del pensador con Walter Benjamin.

Palabras clave: ensayo; fragmento romántico; Theodor Adorno; Walter Benjamin.

Writings of open thought: from the romantic fragment in Adorno’s essay

The objective of this work is to observe the role of the romantic fragment in the conception of the essay presented by Theodor Adorno in his text produced between 1954 and 1958, published as a preface to *Notes on Literature*: “The Essay as Form”. We will do this by bringing to light the context in which Adorno’s notion of the essay is developed and then examining the moment when the relationship between the essay and the fragment is textually established by the philosopher, that is, when the critiques of the rules that comprise Descartes’ method, especially the third and fourth rules, are presented. We will also consider Adorno’s dialogue with Walter Benjamin.

Keywords: Essay; romantic fragment; Theodor Adorno; Walter Benjamin.

Os primeiros românticos carregavam e transformavam, assim, um gênero de escrita que os precedia. Eles citam as máximas de Chamfort e Le Rochefoucaul. Poderíamos falar dos moralistas franceses e ingleses, de Pascal, do pré-romântico alemão Hamann. Há o precedente dos ensaios de Montaigne. Nenhum desses textos é tal e qual os fragmentos românticos, mas partilham algumas características: a ausência de acabamento; a escrita que não segue cadeias de deduções e argumentações, mas pontua pensamentos; e o tratamento de assuntos de natureza distinta no mesmo escopo. (Duarte 119)

Escrito por Pedro Duarte em seu livro *Estio do tempo: romantismo e estética moderna*, este trecho traz à cena uma aproximação entre a escrita fragmentária dos românticos de Jena e a forma ensaística inaugurada por Montaigne, entre outros textos. Mais do que isso, ele ressalta um aspecto importante sobre a relação entre ensaio e fragmento que às vezes é deixado de lado por algumas pesquisas sobre concepções da escrita ensaística contemporânea: a ideia de que o ensaio mantém uma certa filiação com o fragmento romântico, uma relação de precedência.

Dizer isto, de modo algum é dizer que os gêneros se misturam. Na verdade, podemos até pensar em uma época em que as ideias de fragmento e ensaio se confundiam sim. Em *O absoluto literário*, por exemplo, Lacoue-Labarthe e Nancy lembram que era possível encontrar na Alemanha várias publicações que faziam uso da palavra “Fragmentos” já no século XVIII, como é o caso dos *Fragmentos de um anônimo* de Lessing. Eles lembram também que estes textos eram nada mais nada menos que ensaios escritos aos moldes de Montaigne. Levar isso ao pé da letra significa dizer que houve então um primeiro momento da história do ensaio alemão no qual os dois gêneros podiam ser tomados como indistintos entre si.

Se quisermos, podemos voltar ainda um pouco mais na linha temporal e sair do contexto germânico, indo à França do século XVI. Isso nos permite, por exemplo, pensar um pouco sobre a expressão “aos moldes de Montaigne”. O que seria isso? Não tenho intuito de desenvolver esse ponto aqui, mas, bem, neste contexto, é inevitável pontuar aquilo de que Peter Burke nos lembra quando nos expõe que os *Ensaaios* elaborados pelo escritor francês são eles mesmos frutos da manipulação de outros tantos gêneros, de práticas de escritura comuns à época. Uma dessas práticas seria a produção dos *commonplace books*, ou, em outras palavras, dos cadernos

em que se registrava a seleção de partes interessantes de um livro lido em algum momento da vida —fragmentos que dizem algo ao leitor e merecem ser lembrados, e que, alinhavados por títulos específicos e por comentários pessoais, configuravam um texto autônomo, sendo muitas vezes publicado—.

Portanto, se pensamos em uma história de formas, nesse sentido de buscar algum início, há mesmo, ao que parece, uma mistura dos dois gêneros. Talvez não seja absurdo dizer que seria apenas num segundo momento de sua gênese que o fragmento se apresentaria como uma forma própria, seguindo um caminho específico, diferenciando-se, ramificando-se. Enquanto este trajeto se construiria, o ensaio, por sua vez, seguiria também seu caminho ao longo da história do pensamento, sendo constantemente reelaborado a partir de seu interior, por vezes em função de fatores políticos, epistemológicos, estéticos e sociais. No século xx, por exemplo, todos estes aspectos se coadunam na base de uma elaboração do gênero apresentada por Theodor Adorno, que, no final da década de 1950, trouxe ao público seu texto intitulado “O ensaio como forma”. Figurando como introdução da coletânea *Notas de Literatura*, nele, fragmento e ensaio são rearticulados, e o fragmento, agora como fragmento romântico, como gênero firmado, dotado de um perfil próprio, ganha uma importância central para aquela que será considerada a escrita crítica da ideologia. É este o ponto histórico que nos interessa aqui e no qual vamos nos deter.

O que proponho aqui é tentar apresentar e pensar certos aspectos da relação existente entre os dois modos referidos de exposição do pensamento filosófico na escrita, o fragmento romântico e o ensaio, tendo como foco observar especialmente o papel que o primeiro exerce na concepção de texto ensaístico apresentada pelo filósofo alemão em seu material escrito entre 1954 e 1958.

Vamos tentar dar conta disso ao longo de dois momentos. Primeiro, acho importante trazer à tona o pano de fundo sobre o qual se dá a elaboração da noção de ensaio em Adorno, o que, em última instância, quer dizer elaborar uma breve exposição do problema da ideologia tal como o autor a percebe. Finda esta parte, irei me deter no instante em que a relação entre ensaio e fragmento é textualmente colocada pelo filósofo, isto é, o de exposição das críticas às regras que compõem o método de Descartes. Para os fins a que me proponho, será suficiente apresentar as críticas relativas às terceira e quarta regras.

A preocupação que aparece como pano de fundo para a ideia apresentada por Adorno é antes de tudo política. Interessava a ele encontrar um novo tipo possível de crítica para uma forma nova de ideologia produzida pelo capitalismo que nada tinha a ver com o conceito estabelecido por Karl Marx. Seguindo a esteira das discussões travadas na Alemanha sobre os limites da teoria marxista frente às transformações sofridas pelo sistema de produção vigente, sobretudo a partir do estabelecimento das políticas de bem-estar social, da reinvenção que permitiu lidar com a crise de 1929, Adorno conclui que o modo como Marx entendia as relações produtivas e estruturas que alimentavam o sistema não era mais capaz de dar conta dos novos elementos mostrados pela história. Vários são os fatores que justificam essa conclusão. Um deles é a transformação do modo de se fazer da ideologia. Se antes ela justificava a realidade, agora ela havia se metamorfoseado como a própria duplicação da realidade. Frente a isso, Adorno reivindica a necessidade de encontrar uma forma diferente de crítica, que será identificada por ele como, podemos dizer, uma escrita-pensamento: o ensaio.¹

Sua concepção do gênero segue a esteira da ideia de tratado medieval exposta por Walter Benjamin em *Origem do Drama Barroco Alemão*. Este tratado devia ser a forma de um tipo novo de filosofia que não se confundisse com aquela desenvolvida a partir de Descartes e Kant. Uma filosofia reivindicada desde seus textos de juventude, nos quais ele também se deu conta de que só seria possível encontrá-la a partir do momento que o filósofo percebesse que o pensamento se faz na linguagem —na linguagem em que a verdade se apresenta (*Darstellung*)—. Esta conclusão surge como fruto de um exaustivo estudo de Kant, a quem ele chegou a pensar a dedicar sua tese de doutorado. Contudo, no meio do caminho, Benjamin viu que havia em Kant um limite no que dizia respeito à relação entre linguagem, conhecimento e experiência. Este limite poderia ser superado se ele se debruçasse sobre outros pensadores: os primeiros românticos.

Se fosse posta a tarefa de se investigar, então, uma hereditariedade do ensaio tendo como foco o modo como ele é pensado por Adorno, talvez

1 Sobre isso, *c.f.*: Nobre, Marcus. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno*. São Paulo, Iluminuras, 1998. Impresso.

fosse possível afirmar que o primeiro romantismo alemão está vinculado ao conceito quase através de uma filiação ideativa benjaminiana.² Mas, para além desta parentalidade, Adorno expõe o vínculo no corpo do texto de um modo muito mais claro e específico. Para ele, o fragmento romântico é um elemento constitutivo da forma ensaística. Esta relação é afirmada em um momento do prefácio em que o pensador apresenta o lugar que Descartes e toda sua herança filosófica na história do pensamento ocupam na crítica que ele desenvolve. Por isso, para entender a importância do fragmento romântico para o ensaio no quadro em questão, é preciso que nos voltemos ao texto de 1958.

Na introdução ao livro *Notas de Literatura*, Adorno afirma que o ensaio se contrapõe especificamente “aos ideais da *clara et distincta perceptio* e da certeza livre de dúvidas” (31), dito de outro modo, aos ideais de uma percepção completamente intelectual, que renega qualquer experiência sensível que não permita chegar a uma verdade indubitável. Esta contraposição é o cerne da crítica formal do ensaio quando afirma que ele deveria ser interpretado como um protesto contra as quatro “regras” do *Discurso do método*. Após determinar esta chave de leitura central, o filósofo apresenta e analisa cada regra, assim como o modo como ela se contrapõe ao procedimento ensaístico. Das análises e críticas de Adorno, proponho destacar as relativas à terceira e à quarta regras.³

- 2 Esta filiação tem limites muito bem demarcados pelas diferenças das propostas filosóficas dos autores, como é possível constatar leitura das cartas trocadas entre as décadas de 1920 e 1940. *c.f.*: Adorno, Theodor. *Correspondência Adorno-Benjamin 1928-1940*. São Paulo, Unesp, 2012. Impresso.
- 3 Vale retomarmos aqui os preceitos do método, do modo como são expostos na segunda parte do *Discurso*. Diz Descartes: “O primeiro era de nunca aceitar coisa alguma como verdadeira sem que a conhecesse evidentemente como tal; ou seja, evitar cuidadosamente a precipitação e a prevenção, e não incluir em meus juízos nada além daquilo que se apresentasse tão clara e distintamente a meu espírito, que eu não tivesse nenhuma ocasião de pô-lo em dúvida. O segundo, dividir cada uma das dificuldades que examinasse em tantas parcelas quantas fosse possível e necessário para melhor resolvê-las. O terceiro, conduzir por ordem meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer, para subir pouco a pouco, como por degraus, até o conhecimento dos mais compostos; e supondo certa ordem mesmo entre aqueles que não se precedem naturalmente uns aos outros. E, o último, fazer em tudo enumerações tão completas, e revisões tão gerais, que eu tivesse certeza de nada omitir” (23).

A terceira regra é aquela que determina que o pensamento deve ser conduzido de modo a começar sempre suas investigações pelos objetos mais simples e mais fáceis de conhecer — em última instância o que pode ser intuído intelectualmente — para subir gradativamente até o conhecimento dos mais compostos. Este modo de operar “contradiz brutalmente a forma ensaística, na medida em que esta parte do mais complexo, e não do mais simples e *já previamente familiar*” (Adorno 32). A descrição da regra empreendida por Adorno insere um elemento que não aparece no texto de Descartes: o familiar. Essa inserção parece indicar que o foco efetivo da crítica de Adorno é aqui o problema da familiaridade prévia do objeto. Para ele, a terceira regra postula dentre outras coisas como sendo necessário que todo conhecimento tenha como ponto de partida aquilo que lhe parece mais familiar, que será conseqüentemente o mais fácil de ser apreendido. No contexto ideológico, vale lembrar, o clichê impresso no pensamento é o que aparece como mais familiar, o predefinido, assim como aparece tudo aquilo que constitui a realidade aparente. O conhecimento que se pretende conhecimento efetivo deve partir do mais complexo, ou, em outras palavras, daquilo que lhe parecer o mais estranho. É nesse sentido que deve ser lida uma comparação que Adorno apresenta do ensaísta com o bom aluno de filosofia que já sabe aquilo que o espera quando inicia seus estudos. Segundo ele afirma, o interesse desse aluno irá se voltar para os autores mais complexos, ou menos familiares, que lhe darão um parâmetro distinto daquele que ele de certo modo já tem, e ao qual continuará preso se tomar como ponto de partida o familiar. Esses autores não familiares irão projetar sua luz sobre os sistemas mais simples, já conhecidos, retrospectivamente. A ideia presente aqui é a de que aquilo que aparece como mais complexo em uma pesquisa, se pensado a partir das particularidades de sua complexidade própria, será capaz de permitir tornar mais nítidos aspectos importantes e, por vezes desconhecidos, daquilo que é familiar. Dito de outro modo, o mais complexo será capaz de tornar possível conhecer aquilo que inicialmente parece familiar e simples de um modo distinto daquele que se conhece. É no sentido dessa contraposição, mais do que isso, dessa complexificação do simples, que Adorno compara o procedimento científico ao ensaístico, quando diz que

se a ciência, falseando segundo seu costume, reduz a modelos simplificadores as dificuldades e complexidades de uma realidade antagônica

e monadologicamente cindida, [...] então o ensaio abala a ilusão deste mundo simples, lógico até em seus fundamentos, uma ilusão que se presta comodamente à defesa do *status quo*. (Adorno 33)

A estrutura de conhecimento científico tende a manter a ilusão de simplicidade e familiaridade do mundo, que, na verdade, é constituído por uma realidade formada por forças antagônicas sempre em disputa, uma realidade que permanece desconhecida. Qualquer proposta filosófica que tenha como ponto de partida o mais simples e familiar, fecha já em seu início a possibilidade de trazer à tona a complexificação real, e, com ela, a possibilidade de perceber elementos novos na estrutura da realidade.

A quarta regra, por sua vez, é a que se refere à necessidade da enumeração: “fazer em toda parte enumerações tão completas e revisões tão gerais que se esteja certo de nada omitir” (Adorno 33). Na leitura do escritor, esta regra vincula-se à crítica que os pesquisadores que partilham do pensamento tradicional fazem ao ensaio, de que ele

não seria exaustivo, ao passo que todo objeto, e certamente o objeto espiritual, comporta em si mesmo aspectos infinitamente diversos, cabendo a decisão sobre os critérios de escolha apenas à intenção do sujeito do conhecimento. (Adorno 33)

Para Adorno, o critério de exaustividade só pode ser aplicado a um procedimento que pressuponha um tipo específico de abordagem do objeto, que pressuponha, antes mesmo de encontrá-lo, que o objeto pode se entregar totalmente ao exame dos conceitos, sem que nada reste para ser descoberto sobre ele. Este não é o caso do ensaio. Mas o problema maior está no fato de que a enumeração teria como fim possibilitar que o objeto fosse exposto em uma cadeia contínua de deduções. O caráter problemático desta suposição está na vinculação deste modo de expor ao que Adorno chama de “filosofia da identidade”. De um modo geral, no contexto do ensaio como forma, a filosofia da identidade pode ser definida por tudo aquilo contra o que o ensaio, a partir da sua consciência de não-identidade, se contrapõe: ela é a filosofia que acredita na identidade entre a ordem das coisas e a ordem das ideias; ela é a filosofia que identifica o objeto ao sujeito ao pensar o sujeito como origem, e, por fim, ela é a filosofia que acredita na possibilidade da

identificação entre aquilo que o texto que é produto de uma pesquisa expõe e o objeto que foi investigado, o que é o mesmo que dizer que ela acredita na possibilidade de que a verdade que se apresenta no objeto possa ser totalmente apreendida e fixada pelo sujeito.

Contudo, um dos maiores problemas com relação a esta quarta regra está no fato de que ela sobreviveu ao sistema de que fazia parte e hoje ainda figura isolada como instrução arbitrária para a prática intelectual, um axioma estabelecido previamente ao início de qualquer pesquisa e que deve ser obedecido a fim de que a plausibilidade do todo seja garantida.

O ensaio como forma se opõe a esta regra especialmente no que diz respeito aos ideais de completude e de continuidade. É aqui que o fragmento entra propriamente. Isto porque Adorno o faz adotando esta forma e agindo em seu modo de exposição sempre no sentido de deixar espaço para que algo ainda seja dito sobre o objeto que ele apresenta:

o ensaio pensa em fragmentos, uma vez que a própria realidade é fragmentada; ele encontra sua unidade ao buscá-la através dessas fraturas. A harmonia uníssona da ordem lógica dissimula a essência antagônica daquilo sobre o que se impõe. A descontinuidade é essencial ao ensaio; seu assunto é sempre um conflito em suspenso. (Adorno 35)

Nesse sentido, a forma ensaística seria uma objetivação da necessidade de que a pretensão de continuidade e de completude do espírito fossem anuladas. A adoção do fragmento como a base estrutural do pensamento é o modo formal de aparição desta demanda.

No contexto da discussão adorniana, a adoção do fragmento tem pelo menos duas implicações. A primeira refere-se ao fato de que esta estrutura se remete à concepção primeira romântica para a qual o fragmento é uma composição cujo sentido não pode ser consumado, ele permanece sempre aberto. Na leitura de Lacoue-Labarthe e Nancy,

o fragmento designa um tipo de exposição que não aspira à exaustividade e corresponde à ideia sem dúvida especificamente moderna de que o inacabado pode, ou, inclusive, deve ser publicado (ou ainda a ideia de que o publicado nunca está acabado). Assim, o fragmento se delimita, através de uma dupla diferença: se, por um lado, não consiste em um simples pedaço, também

não coincide, por outro, com nenhum gênero utilizado pelos moralistas: pensamento, máxima, sentença, opinião, anedota, nota. Eles aspiram a um acabamento na confecção da parte. O fragmento, pelo contrário, compreende um inacabamento essencial. [...] Por isso é idêntico a um projeto, “fragmento de futuro”, na medida em que o inacabamento constitutivo do projeto é o que confere a ele toda sua importância. [...] todo fragmento é projeto: o fragmento -projeto não funciona como programa ou prospectiva, senão como projeção *imediata* do que, sem dúvida, não acaba. (Lacoue-Labarthe e Nancy 87)

Enquanto projeto, por exemplo, ele nunca irá formar um texto que em algum momento pode vir a ter a pretensão de dar conta de qualquer objeto; ele impede que o pensamento escrito sirva à identidade. Além disso, devido a esta abertura, os fragmentos sempre poderão trazer à tona novos sentidos, especialmente quando forem reintegrados como citações em um contexto diverso daquele em que originalmente se apresentaram ao leitor. Isso é possível porque o fragmento romântico deve ser entendido em sua acepção filológica, ou seja, do modo como entendemos os fragmentos de textos antiquíssimos que conseguiram sobreviver ao tempo e são reencontrados como relíquias. Menos que partes de algo, cada um deles é uma unidade viva de uma grande individualidade, obra ou autor. Como afirmam Lacoue-Labarthe e Nancy, se, por um lado, eles trazem o valor da ruína, por outro, eles são um monumento vivo, eles têm vida e trazem consigo o mundo a que pertenciam, eles são este mundo inteiro. Este caráter foi apropriado, por exemplo, por Walter Benjamin na sua ideia de citação. De acordo Luciano Gatti, em *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*, no pensamento de Benjamin, citação é “referência à preexistência dos elementos na situação anterior, crítica da ordenação dessa situação anterior pela interrupção que a desmonta, e passagem para uma nova organização que mantém o arranjo anterior como arranjo estranhado” (168).

Ela também se refere à insuficiência da linguagem como modo de apresentação totalizante da verdade, chamando a atenção para a verdade constitutiva dos próprios trechos citados. Sempre que uma citação é feita, que um fragmento é recolocado, a verdade do trecho se reapresenta renovada pelo encontro com os elementos do novo contexto, pelo encontro com outros

fragmentos. Este caráter da citação, nos remete à outra consequência do uso do fragmento.

A segunda implicação refere-se ao fato de que a estrutura fragmentária não é contínua, ela sempre compreenderá fissuras entre os fragmentos, permitindo que o ensaio se estruture como se a qualquer momento pudesse ser interrompido. O fragmento é capaz de conferir ao ensaio, simultaneamente, incompletude e descontinuidade. A descontinuidade é apontada por Adorno como uma característica essencial da escrita ensaística. E, de fato, ela está presente no gênero desde a origem, o que é reconhecido pelo próprio Montaigne. Quando vamos aos seus ensaios, uma das características que o escritor ressalta com relação ao seu texto é o fato de ele ser *couppé*, cortado (*Oeuvres* 246).

A importância da descontinuidade no quadro histórico, social e filosófico de Adorno parece se dever a um atributo do qual, segundo Benjamin, Brecht também se utilizava, e que retoma a necessidade de quebra de familiaridade presente na crítica à terceira regra cartesiana. Ao analisar o trabalho do dramaturgo em “O autor como produtor”, Benjamin afirma que a centralidade da interrupção na ação de suas peças tinha como função combater sistematicamente qualquer ilusão por parte do público. Ela não tem como objetivo provocar uma excitação no público, mas ela exerce uma função organizadora. Ela tende a imobilizar os acontecimentos colocados em cena, com os quais os espectadores se deparam diariamente em suas vidas, mas, em vez de simplesmente reproduzi-los, de trazê-los para perto do espectador, a interrupção afasta esses acontecimentos, provoca um estranhamento por meio da quebra da continuidade no desenrolar da ação. Ao fazer isso, a descontinuidade obriga cada espectador a tomar uma posição perante a ação. Ele exemplifica:

Imaginemos uma cena de família: a mulher está segurando um objeto de bronze, para jogá-lo em sua filha; o pai está abrindo a janela, para pedir socorro. Nesse momento, entra um estranho. A sequência é interrompida; o que aparece nesse momento é a situação com que se depara o olhar do estranho: fisionomias transtornadas, janela aberta, mobiliário destruído (Benjamin, “Que é” 134).

Contudo, diz Benjamin, diante de um olhar específico, até as cenas habituais do mundo contemporâneo aparecem com esse aspecto. Para ele, este olhar é o do dramaturgo épico. Para Adorno, é o do ensaísta. Mais do que isso, sob o olhar do ensaísta não estão as cenas cotidianas, mas o conjunto da realidade aparente, que, em última instância, no cenário do capitalismo, se configura como a única conformação possível da realidade, marcada por todas as teorias fixadas como as únicas teorias válidas e pelo pensamento representativo, ainda hegemônico. Ele os observa de fora e são eles que lhe aparecem como fisionomias transtornadas e imóveis de um mundo também imóvel.

O ensaio tem neste estranhamento sua origem. Esse estranhamento é o que dá forma ao seu corpo e o que a forma de seu corpo faz chegar a seus leitores. Do ponto de vista de seu interior, a estrutura descontínua do ensaio ressaltada pela relação contemporânea com o fragmento permite que ele se mantenha como a forma de um conflito em suspenso. Isso pode ser entendido em vários sentidos: no âmbito intelectual, os conceitos e as teorias não conseguem se firmar absolutamente; no âmbito prático, ao mobilizar no objeto novos elementos diferentes daqueles oferecidos pela indústria cultural, novos conceitos, teorias e valores que nunca se sobrepõem um ao outro, mas que se mantêm tensionados entre si, em movimento, o ensaio rasga o tecido da realidade aparente imposta pela ideologia e permite que seja suspensa, mesmo que por um instante, a autoridade de sua organização. O horizonte do ensaio é manter esta suspensão. Sendo fiel ao princípio da escrita benjaminiana, como linguagem apresentativa, e fazendo uso de um elemento fundamentalmente romântico, o ensaio não quer chegar a lugar algum, no máximo a si mesmo. Ele visa, talvez, apenas engendrar a abertura, inscrever um projeto, no sentido romântico do termo. Ao incorporar o fragmento, todo ensaio acaba por se tornar, sempre, “projeção”, mais do que isso, a própria materialização “*mediata* do que, sem dúvida, não acaba”.

Qualquer investigação sobre certa hereditariedade ensaística, considerando a história do gênero e suas nuances, deve partir da tortuosidade deste caminho. Caminho que é, por sua vez, a história da busca pela forma de um pensamento que quer escapar ao instante que é captado pela teoria,

pelo conceito definido, pela adequação à frase sintaticamente encerrada no ponto final do texto argumentativo, da tese, da dissertação e continuar vivo no tecido das palavras.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Correspondência Adorno-Benjamin 1928-1940*. São Paulo, Unesp, 2012.
- . “O ensaio como forma”. *Notas de literatura I*. São Paulo, Duas Cidades/ Editora 34, 2008.
- Benjamin, Walter. “Que é o teatro épico”. *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 2008.
- . *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984. Impresso.
- Burke, Peter. “Montaigne and the idea of essay”. Fundación Juan March. Web. 20 de junho de 2020.
- Descartes, René. *Discurso do método*. São Paulo, Martins Fontes, 2009. Impresso.
- Duarte, Pedro. *Estio do Tempo: Romantismo e estética moderna*. Rio de Janeiro, Zahar, 2011.
- Gatti, Luciano. *Constelações: crítica e verdade em Benjamin e Adorno*. São Paulo, Loyola, 2009.
- Lacoue - Labarte, Philippe e Jean-Luc Nancy. *El absolute literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2012. Impresso.
- Montaigne, Michel de. *Ensaio*s. São Paulo, Editora 34, 2016.
- . *Oeuvres Complètes*. Paris, Éditions Gallimard, 1962. Impresso.
- Nobre, Marcus. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno*. São Paulo, Iluminuras, 1998.

Sobre a nota

Este trabalho se inscreve no projeto de pesquisa iniciado em 2011, no âmbito de meu mestrado no PFI-UFF, que contou com financiamento da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

Sobre a autora

Naiara Barrozo é brasileira, doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UERJ-CNPq), e mestre em Filosofia, na linha Estética e Filosofia da Arte (UFF-Capes). É autora do livro *José Saramago leitor de Montaigne: a presença dos Ensaios nos Cadernos de Lanzarote* (7 Letras, 2023), semifinalista do prêmio Jabuti Acadêmico de Filosofia 2024, e *Walter Benjamin: a crítica de arte como explosão da história* (Annablume, 2024). Também tem ensaios de crítica literária publicados em revistas especializadas e coletâneas como *A Verdade é de Papel. Ensaios para Tiago Veiga* (Tinta-da-China, 2024) e *Viagem a Saramago* (Tinta-da-China, 2024). Atualmente desenvolve estágio de pós-doutorado no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).



Entrevistas

Una nueva mirada hacia el Renacimiento: entrevista a Carlo Vecce

Anastasia Belousova

Universidad Nacional de Colombia, Colombia
abelousova@unal.edu.co

Elena Pérez Palacio

Universidad Nacional de Colombia, Colombia
elperezpa@unal.edu.co

A finales de abril de 2024, Carlo Vecce estuvo en Bogotá con motivo de la Feria del Libro. El Departamento de Literatura de la UNAL y el Instituto Italiano di Cultura organizaron un encuentro con el eminente académico que tuvo lugar el 30 de abril en la sede del instituto en el barrio Teusaquillo. Esta conversación, moderada por Anastasia Belousova y traducida por Elena Pérez Palacio, forma la primera parte de la presente publicación. El 10 de julio las entrevistadoras hablaron nuevamente con el profesor Vecce a través de la plataforma Google Meet. Lo discutido en dicha ocasión constituye la segunda parte de esta entrevista.

El eje central del diálogo en estos dos momentos fue el desarrollo actual de los estudios del Renacimiento. Este tema, muy amplio por supuesto, se aborda desde una perspectiva concreta: la biografía académica del entrevistado. Partir de este punto con el profesor Vecce tiene una razón clara. Distinguido heredero de la alta tradición italiana de los estudios del Renacimiento y del humanismo, habiendo aprendido “el oficio de investigador e intérprete de papeles y manuscritos” de un maestro como Giuseppe Billanovich, Vecce es testigo y partícipe de una notable transformación en la visión sobre esta época histórica y cultural.

El hecho de que Vecce sea parte de un proceso de revaloración del Renacimiento es evidente para los lectores del libro que lo trajo a Bogotá:



su primera novela, dedicada a la madre de Leonardo da Vinci, publicada en italiano por Giunti bajo el título *Sorriso di Caterina* (2023) y en español por Alfaguara como *Caterina* (2024, traducción de Carlos Gumpert). El punto de partida de la escritura fue el descubrimiento, ocurrido algunos años antes, de un documento en el Archivo Estatal de Florencia. Este discreto documento, constancia de liberación de una esclava circasiana, llevó a Vecce a lanzar una atrevida hipótesis sobre la identidad de la madre del genio renacentista. La esclava Caterina, después de permanecer a la sombra por siglos, llevó al investigador a enfrentar los lados oscuros, minimizados y olvidados del Renacimiento. Fue un encuentro que lo obligó a reconsiderar todo el periodo a la luz de sus consecuencias y su herencia en el presente, pero también desde el punto de vista de quienes fueron excluidos de la visión tradicional del Renacimiento.

Pasar de Leonardo, quien ha estado durante décadas en el centro de las investigaciones de Vecce, a Caterina es un acto lleno de simbolismo. Junto al genio único, solitario e inexplicable, el *homo universalis* por excelencia, emerge la imagen de una mujer extranjera, una esclava, cuya aparición invita a repensar el mito leonardesco. Se trata de una invitación que no llega de afuera, sino que surge en el corazón mismo de la investigación de Vecce sobre Leonardo, del estudio de manuscritos y de la biografía, y que promete renovar la comprensión del genio y de su época.

Primera parte

ANASTASIA BELOUSOVA

El Renacimiento. Es una época enorme: tantos artistas, tantos escritores, tantas obras. ¿Cómo fue este primer encuentro con los estudios del Renacimiento? ¿Cómo logró usted convertirse en especialista del Renacimiento? ¿Fue una pasión de niño o tal vez de la época universitaria?

CARLO VECCE

Incluso desde antes. El Renacimiento fue para mí una pasión cuando todavía era joven, cuando todavía era estudiante de bachillerato. Siempre amé el arte, la arquitectura, la literatura. Y en un punto me apasioné por el arte y la arquitectura del Renacimiento. Tenía dieciséis o diecisiete años. Todo comenzó por ahí.

Aún más que el arte y que las grandes obras pictóricas de Leonardo o de Rafael, en un punto empecé a entrar, todavía joven, en algunas de estas viejas bibliotecas y archivos italianos. En ellas es posible encontrar tesoros increíbles. Ahí comenzó mi pasión, cuando en estas bibliotecas empecé a pedir el libro con las anotaciones autógrafas de Petrarca o el libro de Boccaccio. Casi tenía la sensación de tener un contacto directo con estos grandes escritores italianos del pasado.

Después fui a estudiar a Milán, a la Universidad Católica, donde había profesores especializados en el estudio de los manuscritos antiguos. Recuerdo que era la época en la que se publicó *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco. En ese entonces mis amigos de universidad y yo nos sentíamos como aquellos jóvenes monjes de la biblioteca, buscando los manuscritos antiguos y los secretos del pasado.

Este tipo de investigación —y en general la investigación—, siempre es apasionante. Es un poco como una indagación policial, como buscar indicios. Afortunadamente, no hay asesinos como en *El nombre de la rosa*. Nadie muere, pero trabajas del mismo modo que Sherlock Holmes. Recuerdo reconstruir las vidas de grandes hombres del pasado, descubrir nuevos textos que habían permanecido inéditos, desconocidos, no solo de autores antiguos sino también de autores modernos. Es bello el trabajo de investigar.

Este fue mi encuentro con el Renacimiento, directamente en estas bibliotecas maravillosas como la Biblioteca Vaticana en Roma y el Archivo Secreto Vaticano, con sus tesoros escondidos justo en el palacio del papa, frente a su apartamento. O las grandes bibliotecas: las bibliotecas florentinas, la Biblioteca Marciana de Venecia, la Bibliothèque Nationale de París, la Biblioteca Nacional de Madrid, la British Library... Era apasionante. Iba a una ciudad y lo que más me gustaba era ir a buscar estos manuscritos del Renacimiento.

Para mí, el Renacimiento era algo ideal. Era un mundo ideal en el que veía solamente luz. Un mundo luminoso en el cual la luz renace después de un largo periodo de oscuridad y de tinieblas. Esto era lo que decían los hombres del Renacimiento, ahora sabemos que eso no era verdad: también el mundo medieval tenía una grandísima cultura. Pero, en verdad, el periodo del Renacimiento era la ilusión de que los antiguos volvieran a vivir, que volvieran a vivir todos los grandes valores, la humanidad, la belleza, que había entre los antiguos griegos y romanos.

Mi visión del Renacimiento era una visión casi exclusivamente italiana. Efectivamente, el primer periodo, los siglos XIV y XV, Petrarca, Lorenzo Valla, el humanismo, es casi únicamente italiano. El resto de Europa es todavía medieval, todavía hay gótico, en España, en Francia. Es un fenómeno cultural y también artístico que, en este periodo, solo está en la península italiana. Al inicio, mi pasión era casi solo por el Renacimiento italiano.

Después, con los años, empecé a cambiar esta idea al ver el fenómeno del largo periodo, el largo Renacimiento, y no aquel breve periodo glorioso que hubo en Italia en los siglos XIV, XV y XVI. Cuando empecé a ver el largo periodo, como dice Braudel, *la longue durée*, me di cuenta de que lo que inició como italiano después se transformó en europeo y mundial.

El mundo italiano entró en crisis: Italia fue invadida por ejércitos extranjeros, los antiguos Estados italianos perdieron su independencia. En Italia el Renacimiento entra en crisis, pero, contemporáneamente, esta gran cultura y también el arte se expanden al resto de Europa, a Francia, a España, a Inglaterra, a todos los demás países europeos. Entonces el Renacimiento cada vez más me parecía un gran fenómeno global. Porque después, poco a poco, en las relaciones de la historia del mundo, el Renacimiento fue lo que definió a los europeos con respecto a todas las otras culturas.

A. B.

Parece que su encuentro con Jacopo Sannazaro¹ no fue una casualidad, porque vemos en él esta búsqueda de un mundo ideal.

C. V.

La Arcadia. El mito de la Arcadia.

A. B.

Sí, entonces esta búsqueda del Renacimiento se convierte en la búsqueda de un mito.

C. V.

Ciertamente. Hay algo de paradójico también. El mito de la Arcadia, como bien saben, es un mito de armonía, el mito de un mundo que no

1 Vecce ha dedicado numerosas investigaciones a Jacopo Sannazaro, incluyendo la preparación de la edición crítica de *Arcadia* (Carocci, 2013). Nota de A. B.

existe, como en la literatura pastoril. También aparece en Cervantes, una parte del *Don Quijote* es pastoril, entre tantos géneros literarios que hay allí. Es un género literario importantísimo de toda la literatura europea. Es disfrazarse de pastores y, sobre todo, el mito de un mundo de paz, de un mundo en el que el hombre está en armonía con la naturaleza. Sabemos que en realidad no era así.

El género pastoril fue el género literario más difundido en Europa entre los siglos XVI y XVII. Y es una paradoja, porque es uno de los periodos de la historia europea más sangrientos y con más guerras que haya habido jamás: guerras de religión, guerras entre Francia y España, guerras coloniales, la guerra de los Treinta Años. Es un periodo de guerra y de sangre. No es la Arcadia.

Hay también otra paradoja, porque es el momento en que los europeos llegaron a las Américas. La primera impresión que tuvieron fue la de un mundo ideal, una Arcadia pura e incorrupta que, sin embargo, habrían prontamente dañado y destruido.

A. B.

Exacto, nos encontramos ante una paradoja: el lado luminoso y el lado oscuro, la búsqueda de un ideal y el posterior encuentro con la cruda realidad. Leyendo *Caterina*, uno se da cuenta de que hubo una transformación de esta primera visión idealizada del Renacimiento. Surge entonces la pregunta: ¿cómo se inició este proceso? ¿En qué momento esta percepción luminosa comienza a evolucionar hacia algo nuevo? Este encuentro parece ser una epifanía que no surge espontáneamente, sino que se revela a alguien capaz de percibirla.

C. V.

Los encuentros que nos parecen casuales, en realidad, se han preparado desde hace algún tiempo. ¿Existe en verdad el azar o es un destino el que hace que las personas se encuentren? Para mí es así, sobre todo en los años en que estudié a Leonardo da Vinci. Porque en Leonardo da Vinci ya se ve una fisura en esta visión ideal del Renacimiento. Él no es como los demás. El arte de Leonardo, la cultura de Leonardo, su inquieta investigación intelectual son ya algo completamente distinto de todos sus contemporáneos.

Nosotros sabemos que Leonardo era distinto de sus contemporáneos porque sus primeros años fueron muy particulares. Él era el hijo ilegítimo

de un notario florentino. En italiano diríamos bastardo. Era un pequeño bastardo, a quien el padre nunca legitimó. En realidad, él no se puede llamar Leonardo da Vinci, porque “da Vinci” es el apellido familiar. Si nosotros lo llamamos Leonardo da Vinci significa que él nació en Vinci, pero no es su apellido.

Era un joven solitario, porque no pertenecía a ninguna familia. Ni a la familia de la madre, que se había casado con un campesino y pronto había tenido más hijos e hijas, ni tampoco a la familia del padre, que se había casado rápidamente con la hija de un mercader. Leonardo no hacía parte de ninguna familia. Estaba solo.

Pero sabemos que él pasó los primeros diez años de su vida en el pueblo de Vinci, en Toscana, cerca de Florencia, y, entonces, seguramente en estrecho contacto con su madre. Es la madre quien lo amamantó y quien estuvo con él en sus primeros diez años de vida. Jamás fue a la escuela, aprendió todo por su propia cuenta. Observando al abuelo que escribía él aprendió a escribir. Como era zurdo, escribía en espejo con la mano izquierda.

Casi todas las cosas que hizo Leonardo, casi todas las cosas que sabía, las aprendió solo, observando directamente la naturaleza: el vuelo de los pájaros, la luz, el paisaje, las plantas, la anatomía... Buscó aprender todo por sí mismo. Esta ya era una posición, para mí, revolucionaria en su tiempo. Porque el Renacimiento y el humanismo, en cambio, se basaban en la tradición, en el principio de la autoridad, Aristóteles, los grandes del pasado, los grandes filósofos... Y Leonardo no: él quería seguir solamente a la naturaleza. Solo la naturaleza era maestra.

En latín se decía *ipse dixit* cuando se hablaba de Aristóteles, el más grande de los filósofos. Bastaba decir: lo dijo Aristóteles, es la verdad, no sirve discutir. Para Leonardo, esto no estaba bien. Entonces ya Leonardo ponía en crisis mi ideal del Renacimiento, porque él no seguía a los demás. Otra cosa que había en el Renacimiento era el principio de imitación. Era para los literatos, pero también para los artistas. Ellos se imitaban, retomaban alguna cosa de otros literatos o de otros artistas. Leonardo no. Leonardo inventa todo por sí mismo, no imita a nadie. Es un gran mensaje de libertad que va más allá del Renacimiento.

Libertad, amor por la naturaleza, amor por la vida, amor por los animales. Ningún otro artista del Renacimiento dibuja o pinta los animales como lo hace Leonardo: los pájaros, los caballos... Ninguno, ni siquiera

Rafael o Miguel Ángel. Solo Leonardo busca capturar la vida, también de las criaturas vivientes, no solo de los seres humanos. En ese momento yo estudiaba y estudiaba, pero no llegaba a entender de dónde venía todo esto. ¿De dónde viene la libertad, la naturaleza, la vida? Todos estos elementos los encontramos solamente en Leonardo. Yo no lo entendía.

A. B.

...y su descubrimiento le ayudó a entender. ¿Podría contarnos más al respecto?

C. V.

Hace seis o siete años encontré frente a mí en el Archivo de Estado de Florencia este documento, que hizo que el Renacimiento colapsara para mí. Cuando se piensa en Leonardo, se piensa en misterios, en enigmas: *El código da Vinci, Da Vinci's Demons*... Hay siempre algo misterioso que no cuadra. Pero el misterio más grande lo tenemos justamente en la vida de Leonardo. Comenzamos por la biografía más importante que se haya escrito, la de Giorgio Vasari en el siglo XVI, en *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos*, que para mí es una de las más grandes novelas que se haya escrito. Y, naturalmente, hay una bellísima vida de Leonardo da Vinci, en la que también se habla de las obras, la *Monna Lisa, La última cena*... Y el misterio más grande es que, para Vasari, Leonardo es tan divino que parece bajado del cielo y por lo tanto no tiene padres. No habla ni del padre ni de la madre, no dice nada. Y entonces la situación de Leonardo es como la del pato Donald y Tío Rico McPato, los personajes de Disney que son tío y sobrino y no hay padre. Es lo que dice Vasari: él dice que a Leonardo lo ayudó su tío, Ser Piero da Vinci. Ser Piero es el padre, nosotros lo sabemos ahora, pero él decía que era el tío. No está el padre y, sobre todo, no está la madre.

En ninguna parte de los archivos aparece la madre, salvo en un documento que fue encontrado en el Archivo de Florencia. Es una declaración fiscal, el único documento en el que aparece el nombre de la madre, Caterina. Hasta aquí no se sabía bien quién era. En otro manuscrito florentino está escrito que la madre era “de buena sangre”. Esta expresión en italiano antiguo, también en el italiano moderno, no es una expresión positiva, porque “hijo de buena mujer” o “hijo de buena sangre” significa hijo ilegítimo. Es una

expresión italiana muy particular. Leonardo era un “hijo de buena sangre”, era un hijo natural, esto es lo que nos dice el manuscrito. Sabemos dónde nació, en esta casa de campo cerca de Vinci.

También hay algunos párrafos de los cuadernos leonardescos de Milán en que se habla de Caterina. Y esta Caterina es justamente la madre, que se reúne con Leonardo en Milán cuando él ya tiene más de cuarenta años. Ella es una anciana que se ha quedado sola y decide reunirse con su hijo. Entonces Leonardo la recuerda varias veces en sus manuscritos, siempre con el nombre Caterina. Jamás escribe “mi madre”.

De estos, el manuscrito más trágico es uno en el que Leonardo recuerda la muerte de la madre y organiza para ella un funeral como de princesa, muy costoso. Ahí están anotados todos los gastos para el funeral. También encontramos en el Archivo de Milán el documento que nos dice el día exacto de la muerte de Caterina, y las causas, la enfermedad. También el lugar de la sepultura, una iglesia de Milán que ya no existe y que quedaba detrás de San Ambrosio.

En mis investigaciones, entendí que esta iglesia la había escogido Leonardo porque era el convento de los franciscanos donde estaba trabajando como pintor, para pintar la *Virgen de las rocas*. Esto para mí fue un descubrimiento emocionante. Quiere decir que Leonardo no solo organizó un funeral como para una princesa, sino que también puso el cuerpo de su madre en la cripta bajo la *Virgen de las rocas*, bajo la Reina de los Cielos. Hace tres años también logré bajar a la cripta de esta iglesia desaparecida. Hoy allí se encuentra la Universidad Católica de Milán y hay una excavación arqueológica. La cripta todavía está cerrada al público. Hicimos esta excavación y bajamos a la cripta donde fue sepultada Caterina. Encontramos fragmentos de la decoración de la capilla de la época en que Leonardo trabajaba aquí y, en particular, unos restos humanos. No sabremos nunca de quién son.

Pero quedaba el misterio. Dmitri Merezhkovski, el gran escritor ruso, fue el primero que, como novelista, dijo que Caterina fue la persona más importante de la vida de Leonardo y que Leonardo, para recordar a la madre, y sobre todo para recordar su sonrisa, habría plasmado la sonrisa de la madre en todos sus cuadros, comprendida la *Monna Lisa*. La sonrisa de la *Monna Lisa* es la sonrisa de Caterina. Freud retomó la misma idea. Él había leído apasionadamente la novela de Merezhkovski.

Tenemos un documento con el recuerdo del nacimiento de Leonardo, pero el misterio persistía. Nadie sabía quién era esta joven. No se había encontrado ningún documento en Toscana sobre sus orígenes locales. Entonces hace unos años alguno que otro empezó a proponer esta nueva hipótesis: Caterina podía ser una esclava. Era una hipótesis que yo no consideraba posible. No sabía nada de la historia de la esclavitud. Me parecía imposible que un genio como Leonardo da Vinci pudiera ser el hijo de una esclava. Me parecía imposible que en la Italia del Renacimiento existiese la esclavitud.

Jóvenes esclavas, cuyas historias eran muy similares al *Cuento de la criada*. Me parecía imposible. Estaba completamente en oposición a mi idea del Renacimiento. Y después encontré dos manuscritos en Florencia. El primero eran las memorias de un caballero florentino, Francesco Castellano. El caballero vivía en este espléndido palacio que aún existe, pueden visitarlo, es el Museo de la Ciencia. Francesco escribió en una nota “Ser Piero da Vinci liberó una esclava llamada Caterina”. Imposible.

En el Archivo de Florencia están todos los libros notariales de la ciudad. Entonces, empecé a estudiarlos todos. Encontré otro escrito de Francesco, en el que mencionaba que, dos años antes, había alquilado a Caterina para amamantar a su hija recién nacida. Y en este punto, el documento apareció: el acta de liberación de Caterina, madre de Leonardo, escrita por Piero, el padre de Leonardo.

Era una locura, increíble. Todos aparecen en esta acta. Todos los nombres, también el de la dueña y el del esposo de la dueña de Caterina. Estaban todos los nombres y aquí empezó mi historia. Porque esta es una novela, pero como han visto, lo que cuento aquí es todo verdadero. Han visto los documentos. Y en este documento, por primera vez, está escrito no solo que Caterina era una esclava (Leonardo da Vinci nació hijo de una esclava cuando todavía era esclava, ella es liberada seis meses después), sino también que Caterina no era ni siquiera italiana, venía de Circasia. La Circasia es una región remota del Cáucaso septentrional, entre el Mar Negro y el Mar Caspio. Uno de los pueblos más aislados de la tierra, que ignoraba la escritura, el comercio, la civilización europea, pero que tenía un gran amor por la libertad, amor por la naturaleza y amor por la vida. Los valores de Leonardo.

A. B.

¿Qué emoción tuvo al leer este documento? Confusión, sorpresa, miedo...

C. V.

En ese momento paré. No lograba respirar, me paré y salí a beber agua. Después volví y me senté a leer para entender qué era esto. Fue una emoción muy fuerte, porque en pocos segundos vi cuáles iban a ser las consecuencias, para la interpretación de Leonardo, pero sobre todo para la interpretación global del Renacimiento y de la llamada civilización occidental.

A. B.

¿Cómo fue el viaje de Caterina?

C. V.

Fue un viaje extraordinario, desde un mundo más indómito hasta el corazón del Renacimiento italiano. Uno de los puntos fue Venecia. Estas esclavas circasias eran muy hábiles para los tejidos, en particular para los vestidos de lujo del Renacimiento. Digamos Gucci, Prada, Bottega Veneta. Eran las manos de las esclavas que hacían esto, como hoy en día. Hoy las multinacionales trabajan con esclavos y esclavas de todo el resto del mundo y después tienen ganancias en los países de donde provengo yo.

Hay un cuadro de un pintor ferrarés en el que las tres jóvenes hacen labores de costura distintas. Me gusta pensar que Caterina es la joven de la derecha, que está dibujando: de ahí que Leonardo supiera dibujar. Nadie le había enseñado, el padre no sabía. Era la mamá. La mamá que no sabía hablar, no sabía escribir, no sabía leer, pero sabía dibujar. Es el rasgo principal de los pueblos circasianos, también hoy hacen vestidos maravillosos.

Existen otros documentos que encontré en esta investigación, los cuales, entre otras cosas, demostraron que el primer cuadro de Leonardo, *La anunciación*, se relaciona con Caterina. Lo dicen justamente esos documentos y demuestran que la gran montaña que se encuentra en el paisaje es una montaña fantástica. Leonardo nunca la vio, pero tal vez recordaba los cuentos de su madre, del monte Elbrús, la mayor cima del Cáucaso, donde nació y vivió de niña, antes de ser esclava.

Este es el viaje de Caterina. Es una imagen, en este punto, simbólica de este periodo en el que acontece la globalización: la difusión de un sistema

económico, el nacimiento del capitalismo, la búsqueda de nuevos mercados por parte de mercaderes italianos, catalanes, españoles, portugueses, sin pensar que esta búsqueda de nuevos mercados pudiera llevar a la dominación colonial de otros pueblos. Empieza la globalización del capitalismo.

Tuve que estudiar la historia de la esclavitud: yo no sabía que existía la esclavitud en Italia durante el Renacimiento. Eran miles de esclavos y esclavas. En Italia eran sobre todo esclavas, jóvenes y muchachas usadas como sirvientas, como trabajadoras manuales y, muy seguido, como esclavas sexuales.

En este punto quiero leer esta media página en la que digo por qué, para mí, se quebró el Renacimiento. Aquí se explica por qué esta historia, la historia de Caterina, me afectó tanto, hasta el punto que no pude escribir un ensayo académico, un libro de historia, sino que, por primera vez en mi vida —yo era un profesor normal, que no viajaba a Colombia ni hacía la vuelta al mundo—, sentí la necesidad de escribir una novela. Escribir una novela, por primera vez, para contar la vida en su totalidad:

[...] la brutal realidad de una esclava adolescente que, junto con miles de otros chicos y chicas, de criaturas invisibles e ignoradas por la historia, llega a nuestro continente, trayendo consigo todo su bagaje de sufrimiento y dolor, es un escándalo que bastaría por sí solo para hacer añicos toda la civilización europea y occidental. Porque todo esto ocurría en el corazón y en plena gloria del Renacimiento, en medio de la ilusión de que la civilización de los antiguos estaba floreciendo de nuevo, con todos sus valores e ideales de virtud y humanidad y fraternidad universal, o incluso que estaba naciendo algo completamente nuevo, que ni siquiera los antiguos habían visto o pensado: un mundo cuyas fronteras se expandían sin cesar, en el que las artes y las técnicas parecían capaces de competir con la misma naturaleza y superarla, en el que las mercancías y el dinero circulaban libremente, produciendo riqueza y bienestar y confianza en un destino de progreso cierto e ilimitado. Despliegan sus velas carabelas y galeones, el Renacimiento abre sus alas sobre el mundo, pero bajo esas alas da comienzo la sangrienta conquista de continentes hasta ahora desconocidos, el desarrollo de una economía global basada en la esclavitud, el poder de las naciones dominantes durante siglos gracias a la explotación y extinción de otros pueblos de la tierra y de los recursos de la naturaleza, la homologación y anulación de otras culturas, lenguas, libertades, las infinitas y diferentes formas de vivir y soñar inventadas por los seres humanos. (Vecce 572)

PÚBLICO

¿En qué lengua hablaban Leonardo y su madre? ¿Ella le hablaba en su lengua del Cáucaso?

C. V.

Esta es una pregunta que me hice, porque la madre no era de origen italiano, entonces aprendió con dificultad la lengua cuando llegó a Italia. Un paréntesis: no era todavía la lengua italiana, lo sabemos. Había muchas lenguas distintas, muchos dialectos, veneciano, toscano... También eran diferentes entre el pueblo de Vinci en el campo y la ciudad de Florencia. Eran dialectos diferentes.

La madre de Leonardo encontró los problemas que encuentran todos los migrantes cuando dejan un país. La dificultad no es solo existencial, de encontrar comida y trabajo, es también una dificultad de comunicación. Es uno de los primeros elementos por los que te marginan, el que no sepas hablar la lengua. Intentas ir a los Estados Unidos y el inglés flaquea: de inmediato te marginan porque no conoces bien el idioma. Los migrantes italianos que iban a Estados Unidos no conocían bien el inglés, no sabían nada. También a Caterina le pasó lo mismo y algo aprendió. Seguramente era una lengua de supervivencia y tenía un conocimiento rudimentario del florentino. Tal vez mezclaba alguna palabra veneciana, de cuando era esclava en Venecia o en Constantinopla, alguna palabra genovesa, turca, rusa... Cuando ella hablaba con el pequeño Leonardo, con el niño, ella hablaba en esta lengua extraña. Tal vez su lengua originaria la había olvidado, porque no la había podido volver a hablar desde hace quince años, todo el periodo en que ella fue esclava. Pero tal vez algo quedaba: ¿qué le cantaba al niño? ¿cuáles eran las nanas? Tal vez algo en esta lengua misteriosa le decía al niño.

P.

¿De dónde venía Caterina?

C. V.

De Circasia, en los altiplanos septentrionales del Cáucaso, al norte del Elbrús. Hoy es una parte de la Federación Rusa, donde hay varias pequeñas repúblicas, una de ellas es esta pequeña república autónoma llamada Kabardino-Balkaria.

A. B.

Cabe mencionar que el pueblo circasiano sufrió un gran genocidio por parte del Imperio ruso. Aunque el pueblo circasiano persiste hoy, ha perdido su independencia. Conservan su identidad, pero en un territorio reducido, bajo el fuerte dominio cultural primero del Imperio ruso y luego de Rusia. La conquista rusa se inició en los siglos XVIII y XIX. Lo leemos en los grandes textos de la literatura rusa: en Pushkin, Lérmontov, Tolstói. Sin embargo, en estas narraciones, las voces de las poblaciones conquistadas permanecen silenciadas. Al comenzar la novela, me sorprendió lo poco que yo sabía sobre la historia de esta región, silenciada a lo largo del tiempo. El profesor estuvo hace una semana en Nálchik, capital de Kabardino-Balkaria, y me puedo imaginar el interés y la emoción que tienen los representantes de este pueblo tras conocer su descubrimiento.

C. V.

Fue una cosa extraordinaria. Cuando la noticia de este descubrimiento, hace un año, dio la vuelta al mundo, llegó también a las montañas del Cáucaso. Y de allí me contactaron, encontraron mi correo electrónico y me mandaron mensajes desde el Cáucaso en los que me decían que el pueblo salió a las calles a celebrar. Bailaban y cantaban las canciones circasianas en honor de Caterina, que le devolvió orgullo y esperanza a este pequeño pueblo olvidado del mundo. Descubrieron que eran parientes de Leonardo da Vinci.

Finalmente, hace una semana, fui a Rusia. Me invitaron y fui a las montañas del Cáucaso, huésped del pueblo de Caterina. Fue todo un recibimiento, yo estaba avergonzado: la gente me abrazaba en la calle, todos me invitaban a comer y no me podía negar, ¡era terrible!

Me llevaron casi a la cima del Elbrús en teleférico, casi a cuatro mil metros. Desde allí se veía este panorama de un mundo de hielo. Yo lo veía y decía, “este es el paisaje de *Santa Ana*, estas son las rocas de la *Monna Lisa*”. Después, la naturaleza virgen, los bosques, los pueblitos en los que imaginaba que Caterina había nacido. Todo esto, cuando escribí el libro, yo no lo había visto. Solo lo había soñado, solo lo había imaginado. Y hace una semana descubrí que era real.

Segunda parte

ELENA PÉREZ PALACIO

¿Por qué escoger la novela, un género de ficción, frente a la escritura académica para comunicar este descubrimiento?

C. V.

Si esta historia se confiaba solo a un texto académico, en el cual podía presentar los documentos, habría permanecido confinada al interior de un circuito de comunicación académica. Eventualmente habría podido recibir cierta atención por parte de los órganos de información. Seguramente las agencias de prensa habrían comentado el tema, como hicieron cuando salió el libro, y seguramente en términos similares. Pero después la cosa terminaba ahí. La comunicación con el gran público habría parado en este primer nivel, el de la noticia en los grandes medios.

En cambio, en el periodo en que yo estudiaba estos documentos me afectó algo distinto, que iba más allá de la simple investigación histórica. También había comenzado a experimentar el sentimiento de participación personal, humana, en la historia de Caterina y de las otras personas que se encontraban en los documentos. Entonces para mí no era solo una necesidad de comunicarme con un gran público. Para mí era una necesidad personal de darle voz a estos personajes que son reales y darle vida a esta muchacha, a esta mujer, que había sido completamente olvidada por la historia y por la cultura. Me parecía importante y necesario hacerlo en la forma de la novela, porque la novela es literatura, y la literatura tiene la capacidad de comunicar la vida y la verdad de la vida mucho mejor que la escritura académica, naturalmente.

A. B.

¿Cómo ve el futuro de los estudios renacentistas? ¿Cuáles son los temas para estudiar ahora? ¿Cuáles son los métodos que debemos explorar?

C. V.

El Renacimiento nos puede dar grandes enseñanzas, porque el periodo del Renacimiento fue muy similar al periodo de hoy, tanto desde el punto de vista histórico-social como desde el punto de vista comunicativo. Es el periodo

en el que se pasó de la Edad Media a la Edad Moderna, del manuscrito a la prensa. La ampliación de la cultura, la lectura, la alfabetización: esto creó la Edad Moderna. Hoy nosotros estamos en un pasaje muy similar al del Renacimiento y no sabemos en qué dirección nos lleva lo digital, Internet, los computadores, la inteligencia artificial. Hay una época que se está concluyendo y otra época que está naciendo y no sabemos todavía cuál será la dimensión del hombre en esta nueva época. El Renacimiento y el humanismo todavía son capaces de darnos valores, fundados en el hombre, en la persona, en la humanidad, que podrían guiarnos en esta nueva civilización que está naciendo en este periodo. Yo diría que esta podría ser la finalidad más importante, incluso más importante que los estudios históricos y filológicos sobre este o aquel autor, este o aquel texto. Es justamente este horizonte amplio, ancho, que deberíamos tener presente.

Además, yo diría que hoy debería haber un gran regreso de la filología, en el sentido de estudio y de amor por la palabra y por el texto, que es justamente una de las características del ser humano. Nosotros humanos fundamos nuestra comunicación sobre la creación de textos, de mensajes formados de palabras. Volver a la filología, sobre todo para los jóvenes y para los estudiantes, significa dar instrumentos para entender los textos, para decodificarlos, porque en la época contemporánea la comunicación está amenazada por la velocidad de los medios. Lo vemos en las redes sociales, por ejemplo, las noticias falsas, textos e informaciones que no se verifican. La filología nos podría dar nuevamente el pensamiento crítico que está en la base de la democracia.

E. P. P.

¿Qué es el largo Renacimiento y cómo podemos profundizar en este concepto? ¿Cómo podemos ver este fenómeno del Renacimiento occidental en un contexto global?

C. V.

Yo tengo una concepción del Renacimiento como un largo periodo. Normalmente, para los historiadores el Renacimiento en sí se concentra en el periodo entre el siglo XIV y el siglo XVI y normalmente se identifica con el Renacimiento italiano, con algunos episodios de difusión en las otras culturas europeas, en Francia, España, Inglaterra... A grandes rasgos este

es el periodo en la periodización histórica. En cambio, yo sigo un poco la idea de Jacques Le Goff para la Edad Media. Así como Le Goff habló de una larga Edad Media, a mí me gusta pensar en un largo Renacimiento, pero no en oposición a la Edad Media. El Renacimiento es algo que nace al final de la Edad Media y acompaña a la larga Edad Media hasta su final. Para Le Goff, la Edad Media acaba con la Revolución Francesa, como lo recuerdan. En cambio, para mí, el largo Renacimiento empieza con Petrarca —Dante es anterior, Dante es todavía de la Edad Media—y termina en 1990. ¿Por qué? Porque en el noventa compré mi Macintosh y para mí ese momento fue el final del Renacimiento. Ahí entendí que había acabado la civilización fundada en el libro de papel, en el libro impreso, es decir, sobre una textualidad estática y autoritativa, y comenzaba en cambio la era digital en la que estamos ahora, que ya no es el Renacimiento. Yo lo veo más o menos en ese año: entre la caída del muro de Berlín y la llegada del computador ocurre el final del largo Renacimiento.

Para mí no es una época del todo luminosa, del todo gloriosa. Esto también lo digo en *Caterina*. Porque no hay solo la excelencia del arte y de la cultura que nosotros conocemos, sino también es el inicio de un sistema capitalista globalizado, más o menos inventado en el Mediterráneo por mercantes catalanes, italianos y portugueses y después exportado al resto del mundo. Se convierte en un sistema imperial, y el Renacimiento como fundación de la educación y de la cultura se convierte en la ideología del sistema imperial occidental desde el siglo xvi hasta ahora.

Esta es la historia del mundo. Porque si nosotros vemos, sobre todo en los países de Latinoamérica, en su arquitectura, en su literatura, en sus artes del periodo moderno —del periodo antes y un poco después de la Independencia, pero sobre todo antes—, es el lenguaje que viene del Renacimiento europeo, que viene de la tradición literaria de los antiguos, de los clásicos, los griegos y los latinos. Es una especie de gran cultura compartida basada en el Renacimiento, sobre todo en los países en los que era más fuerte la Iglesia católica. Porque en la educación de la Iglesia católica, en la educación humanística que atraviesa el resto del mundo de los jesuitas y la *Ratio studiorum*, nosotros tenemos el lenguaje del humanismo y del Renacimiento. El latín como la lengua de la cultura. Yo lo veía viajando en América Latina. La arquitectura de las viejas catedrales españolas es una arquitectura renacentista. Son columnas, capiteles: esto es Renacimiento, es humanismo.

Entonces es un lenguaje, un lenguaje que refleja la ideología y ahí está la parte oscura. Porque esta ideología es una ideología de dominio. Es una ideología que en estos siglos se considera superior a las otras culturas de la tierra, a los otros pueblos de la tierra que deben ser obligados a aprender la lengua de los conquistadores, a aprender su cultura, a someterse a su religión. Y esto es un cambio en el mensaje original del humanismo, porque en el humanismo, desde Petrarca hasta Valla, es todo lo contrario. No está el sentido de superioridad, sino que se afirma por primera vez una idea de *humanitas* que es común a todos los seres humanos, independientemente de la religión, del pueblo, de la cultura.

A. B.

¿Podría mencionar algunos textos que pongan en duda este estereotipo del Renacimiento como ideología de dominación de otras culturas?

C.V.

Sí, estos textos son, por ejemplo, *Sobre el libre albedrío*, de Lorenzo Valla o *Sobre la dignidad y excelencia del hombre* de Giannozzo Manetti. Son textos en latín de esa época. Después están los textos de Erasmo de Rotterdam. En todos estos textos, por ejemplo, se habla mucho de la paz, se habla contra la guerra, contra la locura humana, como en el famoso *Elogio a la locura* de Erasmo de Rotterdam. La *Utopía* de Tomás Moro es el sueño de un mundo en el que los hombres puedan vivir sin hacer la guerra, sin violencia, un mundo de paz, un mundo de armonía. Este es el sueño del humanismo, esta es la utopía del humanismo y es la parte más importante del Renacimiento. Lastimosamente, la expansión de esta civilización será una expansión imperial. Los conquistadores no leyeron a Valla ni a Erasmo de Rotterdam y destruyeron las otras culturas, los otros pueblos, solamente por el dominio y el poder sobre el mundo.

E.P.P.

¿Cuál es su relación con Nápoles, con su cultura y su historia?

C.V.

Es una relación muy fuerte porque nació en Nápoles y siento un contacto muy fuerte con mi ciudad. Pero al mismo tiempo, para mí siempre fue una

relación contradictoria, porque mi madre no es de Nápoles, es de Trieste, de orígenes eslavos y alemanes. Entonces mi segunda ciudad no es Nápoles sino Trieste, que es completamente diferente. Pero es una ciudad de mar, y para mí el mar es muy importante. Es una de las razones principales por las que volví a Nápoles después de tantos años. Hice mis estudios en Milán y trabajé en otras universidades en Italia y en el exterior. En realidad, volví a Nápoles solo hace algunos años para enseñar en la Universidad La Oriental. Pero debo decir que aun así estuve feliz de volver a Nápoles. Fue también un redescubrimiento de varios lugares de la ciudad. Es una ciudad maravillosa porque hay una estratificación de historia, de arte, milenaria, que se remonta a la época de los griegos. Son casi tres mil años de historia desde la fundación de Nápoles y es fascinante ver todo esto todavía vivo y estratificado en los monumentos, en las piedras de las casas logras ver todo, toda esta historia. Sobre todo el pueblo de Nápoles, la cultura popular, la música, las tradiciones que tenemos en nuestra tierra, también la cocina, por ejemplo, son todas cosas que amo profundamente.

A. B.

¿Y habla napolitano?

C. V.

Un poco, sí. Pero no muy bien, porque en casa no se hablaba. Mi madre era de Trieste, entonces algunas veces hablaba en dialecto triestino. Mi padre era napolitano, pero su madre era una judía de Véneto. Es una familia muy italiana.

A. B.

También de migrantes.

C. V.

Muy italiana, muy italiana, porque los italianos en realidad son un pueblo de migrantes. De migrantes externos e internos, porque Italia está formada de muchos pueblos distintos. En la época antigua, eran muy distintos entre ellos: los griegos, los celtas... Se mezclaron, pero conservan aún hoy algunas características que emergen en la lengua, en la genética, en los modos de vida. Aún hoy hay características muy distintas. Los italianos siempre han sido

pueblos en movimiento, al interior de la península y en el resto del mundo. Esta, creo, es justamente una característica nuestra, completamente distinta de lo que quisieron proponer las ideologías nacionalistas o fascistas del pasado.

A. B.

¿Su biblioteca viajó con usted? [El profesor Vecce tiene una gran biblioteca a sus espaldas].

C. V.

Lastimosamente sí, porque en los años pasados me mudé. Cuando me fui de Milán, me tuve que llevar todos los libros que tenía en esa época. Después cuando fui a las Marcas, los libros seguían aumentando, porque los libros aumentan más que los hijos. En la última gran mudanza, de las Marcas a Nápoles, hubo un camión que solo tenía cajas de libros. Estos que ven aquí son solo una parte, pero ya desde hace unos años, hace cuatro o cinco, empecé a llevar todos los libros de más a una gran casa campestre en una colina, donde se está formando otra gran biblioteca. Entonces, los libros siguen moviéndose, desplazándose, como las bibliotecas. Las bibliotecas no son sitios tranquilos, también las bibliotecas son sitios en movimiento.

A. B.

Esta pregunta, obviamente, está relacionada con toda la investigación sobre la biblioteca de Leonardo. El libro es un objeto muy importante y usted ha dedicado mucho tiempo a estudiar este aspecto de la vida de Leonardo, a reconstruir su biblioteca.

C. V.

Sí, era la investigación que estaba haciendo hace algunos años cuando súbitamente llegó Caterina, que en cambio no sabía leer, no tenía ninguna cultura letrada. Si alguna vez tuvo un libro en sus manos lo consideraba un objeto mágico, de brujería, al que las personas que sabían leer lograban sonsacar palabras, mensajes de estas hojas de papel. Y antes el corazón de mi investigación era estudiar los libros. Y también un aspecto que siempre me había gustado en el estudio de los grandes autores o de la gran literatura era intentar entender cuál era la biblioteca de aquel autor o de aquel intelectual: la biblioteca de Petrarca, la biblioteca de Montaigne... Pensemos también

en Cervantes: ¿qué libros había leído en su vida tan llena de aventuras? Una vida además difícil, en ciertos aspectos. O en la biblioteca de Shakespeare, quien amaba mucho leer libros italianos, retomaba muchísimo de estos. Por esto es uno de los aspectos que más me interesó: reconstruir la biblioteca de un autor. Justamente era la última investigación que había hecho. En el caso de Leonardo era un desafío, porque a Leonardo siempre se le consideró “hombre sin letras”, alguno decía que era casi una especie de ignorante o de contrario a la cultura tradicional. Y, en cambio, lo que esta investigación reveló es que Leonardo, no obstante sus lagunas de partida, en realidad era un lector entusiasta. Compraba muchos libros, los leía y cultivó toda la vida este amor por el libro y por la cultura.

A. B.

Hace algunos años hice una investigación sobre la biblioteca de Pushkin que está conservada. En el caso de Leonardo la situación es muy distinta, porque se necesita reconstruir sin tener los libros en físico.

C. V.

Sí, es una investigación más difícil, pero por fortuna tenemos toda la documentación relacionada, que son los manuscritos de Leonardo. Porque todo lo que Leonardo leía está escrito en estos cuadernos. Leyendo atentamente todas las páginas de Leonardo somos capaces de reconstruir todas sus lecturas, los libros que leía y también identificar exactamente cuál edición, entre los incunables de la época, o en algunos casos son manuscritos.

E. P. P.

¿Cuáles han sido algunos de los libros que pudo rastrear de la biblioteca de Leonardo?

C. V.

Algunos de los libros más importantes de la biblioteca de Leonardo son los que él leía de joven, porque lo acompañaron por toda la vida. Son los que, para mí, influenciaron su particular visión del mundo y de la naturaleza, pero también de los hombres y de la sociedad. Estos eran exactamente tres libros, de cuando Leonardo era un joven en Florencia. Y son tres grandes libros, para nada menores, son tres libros importantes. El primero es *Las*

metamorfosis de Ovidio, que es el gran poema que presenta la vida, la naturaleza entera como un único proceso de metamorfosis, de cambio, representado y relatado a través de los mitos griegos que son todos mitos de transformación: una mujer se transforma en planta o en río, los amores entre los dioses y los seres humanos... Y siempre concluyen o con la muerte o con la metamorfosis. Precisamente ese bellissimo libro de Ovidio termina con un largo discurso de Pitágoras en el cual, en la práctica, se afirma que la muerte no existe, que todo es transformación, mutación de las formas. Leonardo lee esto a los veinte años e influencia toda su vida y toda su obra. El otro libro es la *Historia natural* de Plinio el Viejo, que es una gran enciclopedia sobre la naturaleza. Hay libros dedicados a los animales, a los peces, a las plantas, a todas las formas de viento... Los libros conclusivos incluso están dedicados a la historia del arte, a la escultura, a la pintura. Es un libro fascinante para el joven Leonardo. Y el tercer libro es la *Comedia* de Dante. Entendemos todos por qué: es el gran libro, el más leído en Italia en esa época, también en los niveles medios, entre los burgueses y los artistas. Un joven como Leonardo se acerca a la lectura de la *Comedia* de Dante y la retoma después en muchos textos, en muchos puntos de sus manuscritos y de sus dibujos. Como vemos, son libros literarios, y el joven Leonardo ama sobre todo la literatura. Al inicio no tiene libros de ciencia, de técnica, los tendrá pronto, pero la parte de los libros de literatura será siempre importante en su biblioteca. Hay libros de fábulas, novelas de caballería, un poco como los que amaba Don Quijote, libros de novelas cortas, de cuentos... Estos eran los libros favoritos de Leonardo, además de, naturalmente, los científicos, que son los de medicina, de arquitectura, de filosofía natural. Pero a él le gustaban más los libros de literatura.

A. B.

Usted también estudió la recepción y la lectura que hicieron del Renacimiento los autores italianos del siglo xx, por ejemplo, Calvino o Pasolini. ¿Cómo ve esta circulación, esta relación, de autores —o de italianos comunes— con este pasado cultural?

C. V.

Esto fue algo que siempre me interesó, también en el estudio del Renacimiento, que para mí no debe ser un estudio que es un fin en sí mismo,

sino que se debe relacionar con nuestra realidad contemporánea. Debe ser algo actual, y por esto también busqué verlo en los escritores italianos de hoy. Ponía el caso de Italo Calvino, y Calvino retoma mucho de otros periodos de la cultura italiana. Está la figura de Ariosto, de *Orlando Furioso*, después llegamos a la cultura del siglo XVIII. Una obra muy importante de Calvino son las *Seis propuestas para el próximo milenio*. Nosotros también encontramos en ese libro toda una serie de referencias a la cultura del Renacimiento que son importantes.

Entonces llegamos a Pasolini. Pasolini es un poco sorprendente porque lo imaginamos como un autor del todo empeñado en la realidad contemporánea, con un fuerte empeño político. Y si analizamos sus obras descubrimos que él tiene una relación muy estrecha con la gran tradición cultural del pasado, de la Edad Media y el Renacimiento. De la literatura, pero también del arte, porque Pasolini era un gran experto en historia del arte. En sus películas él retoma directamente grandes pintores del pasado: Giotto, Piero de la Francesca, Velázquez, Brueghel... Hay continuamente citas a cuadros y a obras de grandes pintores de la Edad Media y del Renacimiento. Y lo mismo vale para los grandes escritores. Por ejemplo, Boccaccio se retoma por completo para una película bellísima que es el *Decameron*. La novedad de Pasolini, para mí, es que él veía la Edad Media y el Renacimiento no solo en los términos de la gloriosa cultura de esa época, sino que buscaba recuperar el nivel de la historia social y de la tradición popular. Él buscaba entender cuál era la posición del pueblo en esos periodos. Porque nosotros siempre hablamos de los grandes artistas o de grandes políticos, Lorenzo el Magnífico, Dante, Petrarca... ¿Pero existía un pueblo? ¿Un pueblo en Florencia? ¿en Nápoles? ¿en Venecia? Esto es lo que se pregunta Pasolini, y en sus obras busca representar esta dimensión popular de la cultura italiana que también es muy importante. No debemos pensar solo en los niveles más altos de la cultura, sino que hay una dialéctica entre lo alto y lo bajo, entre la cultura popular, dialectal, y la cultura dominante, como decía Gramsci.

E. P. P.

Es una buena descripción de Pasolini. Me hizo recordar *Pajarracos y pajaritos*, en la que Totò es un franciscano y recrean la escena del sermón a las aves. Creo que tiene esa intención de retomar la cultura popular que se asocia tanto con los primeros franciscanos.

C. V.

Sí, en *Pajarracos y pajaritos* hay una parte ambientada en la Edad Media que para mí es una pequeña obra maestra. Parece tan divertido, tan cómico, el sermón a las aves, y nosotros tenemos que pensar que en esta parte de la película Pasolini retoma directamente los frescos de Asís de Giotto y la *Leyenda mayor*, ampliada de una manera completamente original, es decir, imaginando que esta enseñanza de Francisco, de hablar a los animales, de hablar a la naturaleza, después siguió con otros frailes, con otros predicadores. Sería algo bellísimo. También esta es una utopía, que el hombre que está destruyendo la naturaleza pueda volver a hablar el lenguaje de las criaturas del mundo natural, una utopía de Pasolini. Una idea muy bella.

A. B.

¿Qué libros puede recomendar a los estudiantes colombianos que quieran saber más sobre el Renacimiento? Tal vez libros académicos, pero también textos renacentistas. ¿Cuál sería la lista escogida por Carlo Vecce para ellos?

C. V.

Hay un libro muy bello de un gran estudioso español, para mí uno de los más importantes estudiosos del Renacimiento, de Petrarca, pero también de Cervantes, que se llamaba Francisco Rico.

A. B.

Que murió hace poco tiempo.

C. V.

Sí, yo lo conocí y era muy amigo de mi maestro, Billanovich. En verdad era un gran estudioso. Y él publicó un pequeño libro que se llama *El sueño del humanismo*. Es verdaderamente bello, porque nos hace entender cuál era la utopía de los humanistas que después traicionó el Renacimiento imperial de la Edad Moderna, lo que en verdad había en el mensaje de los humanistas, cuáles eran los valores del Renacimiento que, para mí, son la parte importante que deberíamos descubrir y recuperar. Sería necesario escribir uno más: un buen libro sobre el largo Renacimiento. Debe ser un libro pequeño, como *Una larga Edad Media* de Le Goff o *El sueño del humanismo* de Rico. *El largo Renacimiento*. Por ahora tenemos el título, que ya es mucho.

A. B.

Y la idea, que es la cosa más importante.

Obras citadas

Vecce, Carlo. *Caterina*. Alfaguara, 2024.

Sobre el entrevistado

Carlo Vecce es profesor ordinario de Literatura Italiana en la Universidad de Nápoles L'Orientale. Egresado de la Universidad Católica de Milán, ha enseñado en las universidades de Pavía, Chieti y Macerata, y ha sido profesor visitante en Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, University of California Los Angeles, en el Institute of Advanced Studies de Durham y en la École Normale Supérieure de Lyon. Su investigación se enfoca en la civilización renacentista tanto en Italia como en Europa, en la historia del trabajo intelectual, así como en las interacciones entre la cultura textual y la visual, la música, el cine, etc. Como estudioso de la vida y la obra de Leonardo da Vinci, es miembro de la Comisión Vinciana desde 1994. Entre sus publicaciones más relevantes se encuentran *Iacopo Sannazaro in Francia: scoperte di codici all'inizio del XVI secolo* (Antenore, 1988); *Piccola storia della letteratura italiana* (Liguori, 2009); *Il Decameron di Pasolini, storia di un sogno* (Carocci, 2022). En torno a Leonardo, publicó *La biblioteca perduta. I libri di Leonardo* (Salerno Editrice srl, 2017), una biografía traducida a varios idiomas, así como ediciones críticas del *Libro de pintura* y del *Códice Arundel 263*. Desde 2023 es socio correspondiente de la Academia de los Linceos. Ese mismo año vio la luz su primera novela *Il sorriso di Caterina*, dedicada a la madre de Leonardo da Vinci.

Sobre las entrevistadoras

Anastasia Belousova es profesora asistente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia e investigadora del Instituto de Cultura Mundial de la Universidad Lomonósov de Moscú.

Elena Pérez Palacio es estudiante de la Maestría de Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Ha sido coordinadora académica en el Festival de cine universitario Equinoccio y coordinadora del grupo estudiantil de literaturas eslavas Yasnaia Poliana.



Reseñas

Freyle, Juan Rodríguez. *El carnero*. Editado por Ángel Esteban y Yannelys Aparicio. Madrid: Ediciones Cátedra (Colección Letras Hispánicas), 2023. 477 págs.

No será menor la sorpresa que se lleve quien acceda por primera vez a las páginas de *El carnero*, título informal pero ya asentado de la que en origen se tituló *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del mar Océano y fundación de la ciudad de Santa Fe de Bogotá, primera de este Reino donde se fundó la Real Audiencia y Chancillería...*, obra del criollo bogotano del siglo XVII Juan Rodríguez Freyle. Quien entre en ella esperando leer una historia indiana al uso descubrirá que el rótulo era sin duda excesivo e iba cargado de ironía hacia el contenido verdadero de esta crónica principal de las letras neogranadinas, pues poco en su variada materia responde a ese título de épica solemnidad. En el momento de concebir su obra, el propio Freyle se encuentra, de hecho, frente a un particular silencio historiográfico acerca de las cosas de la conquista de Nueva Granada, que el autor justifica en el poco interés que merecieron así sus escasos hechos de guerra como la menguada entidad y riquezas de los pueblos indios de aquellas provincias:

[H]istorias, conquistas y descubrimientos, entre los cuales se hallan algunos rasguños o rastros de la conquista de este Nuevo Reino de Granada; de la cual no he podido alcanzar cuál haya sido la causa por la cual los historiadores que han escrito las demás conquistas han puesto silencio en esta, y si acaso se les ofrece tratar alguna cosa de ella para sus fines, es tan de paso que casi la tocan como a una cosa divina por no ofenderla, o quizá lo hacen porque como su conquista fue poco sangrienta, y en ella no hallaron hechos que celebrar, lo pasan todo en silencio. (135-136)

En lugar, pues, de abundar en la acostumbrada relación de los hechos de la conquista y las vidas de sus claros varones, la sorpresa de *El carnero*



radica en su carácter más propiamente novelesco, centrado en los aspectos cotidianos y menores de la vida de la Colonia; es una narración a menudo fragmentada y sin otro hilo que la atención anecdótica, dirigida más bien por una mirada quevedesca, lo que ya constituye una excepción en el conjunto de la declinante historiografía indiana y resulta, al mismo tiempo, una curiosidad en el hiperculterano barroco de Indias, que en la misma veta satírica de Freyle tan solo encuentra otro caso descollante con Juan del Valle y Caviedes, en el verso.

Aún mayor que la sorpresa de los lectores que se encuentren por primera vez con esta peculiar crónica de Indias ha debido de ser la de sus últimos editores, los profesores de la Universidad de Granada —ahora la vieja, la peninsular— Ángel Esteban y Yannelys Aparicio, al descubrir que esta obra fundamental del siglo barroco no disponía de una edición crítica más o menos reciente en las colecciones españolas de referencia para el canon hispanoamericano, académicas o institucionales; y, aún más, que la prestigiosa colección Letras Hispánicas de Ediciones Cátedra no la tuviera todavía en su catálogo: descubrir por delante tan estimulante tarea habrá supuesto una sorpresa dichosa para los dos editores, y a la vista está que se aplicaron a ella con el cuidado y la paciencia que merecía la ocasión.

La última edición disponible de carácter filológico, algo lejos, sin embargo, de las exigencias ecdóticas de una obra de tan compleja transmisión, es ya la del año 2000 de la casa española Dastin, a cargo de Jaime Delgado, que, como solía suceder con muchos títulos de la colección de crónicas de Indias de esta editorial, no era sino una revisión de la que publicara en 1986 la colección Crónicas de América de Historia 16, la cual había acometido la ambiciosa recuperación de lo más destacado de la crónica de Indias, dando a conocer inéditos en alguna ocasión. En sus ediciones americanas, la obra de Freyle había corrido una suerte dispar y quizá sigue necesitando una edición crítica plena que esclarezca su problema textual. Así, ediciones anteriores que se plantearon sistemáticamente la cuestión textual de *El carnero* son, como ejemplos destacados de distinto alcance, la de Miguel Aguilera para el Ministerio de Educación colombiano (1963), la de Darío Achury Valenzuela para la venezolana Biblioteca Ayacucho (1979) o la más completa de Mario Germán Romero para el colombiano Instituto Caro y Cuervo (1984), a la que substituyó otra con distinto criterio (1997). Estas y otras veintidós ediciones más —traducciones aparte— que reseñan Esteban y Aparicio, entre

ediciones críticas, anotadas, básicas y facsimilares, componen la tradición editorial de *El carnero*, en la que se pueden advertir distintos criterios y méritos individuales, pero que posee algo en común: todas ellas optan por una de las soluciones editoriales posibles, al seguir un manuscrito o una familia de ediciones filiadas a un manuscrito que luego cotejan entre sí, sin poder acometer la resolución definitiva de sus problemas textuales o la búsqueda de algo parecido al texto ideal concebido genuinamente por el autor. Comoquiera, la edición filológica más reciente de que disponíamos era la citada de Jaime Delgado en Historia 16-Dastin, de la que ya hace casi un cuarto de siglo.

El carnero se escribió entre 1636 y 1638 y fue muy difundida en su siglo y los siguientes mediante múltiples copias manuscritas, pero no se editó hasta el siglo XIX (por Felipe Pérez, en 1859), ya en época republicana, en consonancia con el interés romántico hacia el tipismo costumbrista y el expresionismo de muchas de las descripciones y escenas de sus “historietas” (89), como las denominan Esteban y Aparicio con expresión feliz; no en vano, *El carnero* sirve de antecesora y muy probable modelo de las “tradiciones”, que por entonces iniciaba Ricardo Palma: de la misma década de 1850 data la redacción de las primeras historias que más tarde, a partir de 1872, publicaría como *Tradiciones peruanas*.

Lo cierto es que el problema básico para la edición de *El carnero* proviene de la ausencia de su manuscrito autógrafo. La copia más antigua que se conserva, depositada en la Biblioteca Nacional de Colombia, es el manuscrito Ricaurte y Regueyro, de 1784. La edición príncipe de 1859 debió de haber tenido a mano un testimonio muy próximo al autógrafo, si no es que se trataba de este mismo, ya que Felipe Pérez se refería en su introducción a una “letra pastrana” (34) de la mayor fe para él por su antigüedad; pero se desconoce el paradero de aquel manuscrito; autógrafo o copia, quizá nunca lo sepamos. La coexistencia, después, de manuscritos equipolentes, todos al menos un siglo y medio posteriores al autógrafo, aumentaba la dificultad para fijar el texto. Tras la a veces criticada pero muy utilizada edición filológica de Aguilera —que Esteban y Aparicio defienden del “ensañamiento algo exagerado” (36) de editores posteriores—, la primera edición de la obra en contar con unos criterios ecdóticos explícitos y sistemáticos, la citada del Instituto Caro y Cuervo de 1984, optó como testimonio base por el llamado manuscrito Yerbabuena, datado hacia 1810, último de la serie cronológica de

los seis que se han conservado. Ya Jaime Delgado avisaba de la inexplicable elección que Mario Germán Romero había hecho de ese manuscrito, quizá en apariencia más completo (¿recrecido?) pero intervenido de varias manos, con diferentes tintas y probablemente muy deturpado. La observación de Delgado no bastó para que él mismo se decantara por seguir sin otro examen aparente la edición de Miguel Aguilera para la Editorial Bedout (1968), reproducción de la edición de 1963 y gregaria de la versión príncipe de 1859.

Así que, en definitiva, la tradición editorial de *El carnero* no registra ni una sola edición crítica plena como tal, con la elaboración del *stemma* y la reconstrucción del arquetipo ideal, sino que hasta ahora se ha procedido mediante la selección de un *codex optimus* como testimonio base con el que cada editor fijaba un texto definitivo según su criterio, limitándose como mucho a anotar las variantes de algún otro testimonio para que el lector optara entre ellas a discreción, como hacía la de Achury de 1979. Pero, quizá, dada la ausencia del manuscrito autógrafo y la proliferación de copias manuscritas equipolentes, esta haya sido una solución muy razonable o tal vez la única, que provoca, sin embargo, que existan varios *Carneros*.

Así que, con buen criterio, tal como explican en los dos extensos y muy detallados epígrafes que le dedican al asunto de los manuscritos y las ediciones en su introducción, Esteban y Aparicio se inclinan por tomar como testimonio base para su edición la príncipe a cargo de Felipe Pérez, como la más próxima al hipotético autógrafo y a partir de la cual, como testimonio de mayor prestigio, se ha constituido el tronco común más numeroso de la tradición editorial de *El carnero*. A su vez, cotejan la lección de 1859 con las que por adición, omisión o variante pueden ofrecer otras ocho ediciones que siguen al mismo testimonio y forman así una familia editorial: son las de Henao (1935), la institucional del Ministerio de Educación (1955), Aguilera (1963), Achury (1979), Romero (1984), Lozano (1989), Delgado (2000) y Ramírez (2015). Algunos lectores, sin duda los más curiosos, habrían agradecido ver consignadas las variantes previas a la selección por conjetura que operan los editores, tal vez en un aparato crítico al final del texto que no molestara la lectura; pero suponemos que, como el cotejo se ha hecho entre ediciones que siguen a un solo testimonio, esas variantes son irrelevantes y a menudo simples errores o modas ortográficas. El esmero que han puesto en la descripción de la transmisión y la tradición editorial de la obra en su introducción (ningún editor previo había hecho

un trabajo tan pormenorizado al respecto) nos asegura que los editores se han empleado con el mayor cuidado en esa ingrata pero imprescindible labor de la fijación textual.

En cuanto a la anotación que acompaña al texto, Esteban y Aparicio mezclan notas propias (históricas, léxicas o hermenéuticas, en proporción adecuada y con ocasión siempre oportuna, sin abrumar al lector) con otras extraídas de la breve tradición editorial que les sirve de referencia. En esto han procedido con la humildad y el escrúpulo que echan en falta en otros editores que se dedicaron a fusilar sin piedad las notas de otros (el muy erudito Aguilera parece haber sido el más expoliado), aprovechándose de su trabajo sin citarlo. Ellos, en cambio, citan al autor de cada nota ajena, lo que crea un fenómeno secundario curioso, al convivir en esta *marginalia* estilos de época e inquietudes diferentes que van creando patrones individuales, con los que afloran, a su manera, compañeros de lectura para el lector actual: el fiscalizador Henao, que no le pasa una inexactitud al cronista; el curioso Aguilera, a la caza de la minucia erudita; el escueto y certero Pérez; el voluntarioso Achury, que en 148 notas acomete la ingente tarea de anotar la biografía de todos y cada uno de los soldados nombrados por Freyle (n. 55), etcétera.

A esta tradición necesaria viene a incorporarse ahora la edición de Esteban y Aparicio, precedida por una introducción que, por sí sola, valdría ya el libro, pues, aparte de despejar las cuestiones citadas, se ocupa modélicamente de otros aspectos recurrentes en la crítica de *El carnero*, como la razón y el significado de su título, el género literario o el carácter precursor que algunos comentaristas entusiastas han querido descubrir forzosamente en el libro, como adelantado del pensamiento de la emancipación y hasta del realismo mágico. El cuidado y la prudencia puestos en esta edición, sin dejarse llevar en su cometido por las curiosidades, fantasías, miedos y delicias de esta verdadera intrahistoria de la Colonia, cumplirán sin duda con su función de alargar la vida a la obra y aseguran que esta edición servirá como texto de referencia de la obra por mucho tiempo.

Eduardo San José Vázquez
Universidad de Oviedo, Oviedo, España

Obras citadas

Freyle, Juan Rodríguez. *Conquista y descubrimiento del Nuevo Reino de Granada de las Indias Occidentales del Mar Océano y fundación de la ciudad de Santafé de Bogotá*. Editado por Felipe Pérez. Bogotá, Imprenta de Pizano y Pérez, 1859.

———. *El carnero*. Editado por Ángel Esteban y Yannelys Aparicio. Madrid, Ediciones Cátedra, 2023.

Durão, Fabio. *Teoría en fragmentos: instantáneas de la vida académica*. Traducido por Fernando Urueta Gutiérrez. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2024, 242 págs.

William Díaz Villareal afirma, en la presentación de *Teoría en Fragmentos: instantáneas de la vida académica*, que “lo único evidente en los fragmentos como género es que nada en ellos es evidente” (9) y que “cada fragmento es como una ruina de un mundo ausente” (10). Resulta una tarea espinosa intentar encontrar unidad ante esa ruina de un mundo ausente en este libro que Fabio Durão, ya en el título, entiende como un intento de producir teoría, pero en fragmentos. Sin embargo, para el teórico brasileño, el peligro de escribir fragmentos “está en la promesa casi inevitable de novedad” (52) que el lector inmerso en el tedio podría demandar, en la esperanza de un “nuevo absoluto”. Este ingenuo –y desocupado, diría Cervantes– lector debe verificar, según Durão, que la “lógica de su escritura no es la del sistema, ni la del delirio, sino la de la sedimentación” (10). Es interesante notar que, en la versión brasileña publicada en São Paulo en 2015, el título *Fragmentos reunidos* parecía menos pretencioso, quizá porque en aquel entonces Durão no estuviera seguro de que su libro se configuraba como un claro ejemplo de teoría, siguiendo el modelo de Walter Benjamin con *Dirección única* y de *Minima moralia* de Theodor Adorno, como Díaz subraya en su presentación. Hace diez años, quizá Durão no tuviera tan evidente lo que afirma en el fragmento cincuenta y siete, que “el título es la primera lectura de una obra” (80)

El texto de Durão está dividido en cuatro partes: “Río – Durham (NC)-Berlín: un diario de ideas”, “Flashes de la vida académica”, “Teoría en pedazos” y “Apéndices”. Estas partes señalan el recorrido que el autor emprendió por diferentes países y destacan la fuerza del espacio y de las ideas que forjaron su pensamiento en cada *locus*. No es casualidad que uno de sus apéndices tenga como título “Apuntes de un brasileño en Nueva Delhi”, uno de los lugares más pintorescos visitados por un intelectual habituado a desplazarse. Esto



significa que, entre Brasil, Europa, Estados Unidos o Asia, el tiempo histórico, si lo concebimos como una composición dialéctica de temporalidades que no están orientadas hacia la misma dirección, está inevitablemente en la base de sus fragmentos. La mirada de Fabio Durão, como latinoamericano que vivió en diferentes momentos en los Estados Unidos, nos hace notar, por ejemplo, que este país, que dispone de las mejores universidades del mundo según los *rankings* mundiales, es el centro de la industria cultural. Resulta interesante pensar que Adorno escribió su *Minima Moralia* a partir de su exilio en Inglaterra y los Estados Unidos con la mirada de un autor europeo. En un sentido similar, este libro de Durão presenta el punto de vista de un latinoamericano que puede observar, tanto en los Estados Unidos como en Alemania, lo que probablemente un europeo no percibiría y rechazar o alabar lo que un nativo ignoraría.

En la “Nota introductoria”, Fabio Durão comenta que “la escritura de todos [los fragmentos] me dio un gran placer; al final, terminaron siendo un medio para conversar y discutir con amigos y colegas” (17). De hecho, es lo que pasa. Mientras preparaba esta reseña, leí, releí y estuve de acuerdo o en desacuerdo en diferentes momentos, pero siempre me sentí como en una charla amigable y profunda con el profesor de la Universidad Estadual de Campinas. El diario –a veces muy– íntimo que Durão nos presenta en su libro parte en muchos momentos de afirmaciones polémicas pero que, con una lectura aguda, no solo resultan coherentes sino también desestabilizan pensamientos que concebíamos como absolutos e irrefutables. Por ejemplo, al afirmar en el fragmento tres que en sus pésimas interpretaciones de una sonata de Beethoven es donde hay más música, pues reina “la voluntad del yo” frente a las reproducciones perfectas de grandes intérpretes que no escapan de los medios técnicos de reproducción, el teórico invierte el juego en el que parecía confrontarse la mediocridad con la genialidad, para así enseñarnos que los grandes intérpretes pertenecen inevitablemente a una industria basada en la reproductibilidad técnica. Dicho de otro modo, la perfección de los grandes intérpretes guarda dentro de sí una especie de barbarie, si seguimos un punto de vista adorniano.

Al fin y al cabo, como afirma Durão en el fragmento nueve, a partir de Benjamin, la “renuncia al yo” hace parte de un proyecto amplio. Este tema vuelve en el fragmento veintitrés, cuando el narcisismo de las fotografías hechas en monumentos como la Torre Eiffel, más allá de la nítida opresión

de clase que impone, también se adecua a una homogeneización acrítica que sigue la lógica de la reproducción. Es como si París se hubiera convertido en un simulacro de la Torre Eiffel, y fuera prácticamente imposible acceder a ella fuera de esa imagen espectacularizada.

Esa lógica también tiene que ver con el mundo universitario. Como el autor afirma en “Flashes de la vida académica”, en el fragmento jocoso “Call for papers” –que podemos comparar a los famosos “19 principios para crítica literaria” de Roberto Schwarz–, los eventos y las revistas parecen convocar manuscritos que hablan de *whatever*, ya sea por la vía de los *Whatever Studies*, ya sea por *The Post-Whatever*, resultando, como afirma Durão, en trabajos que serán leídos por *whatever reader*. Actualmente, una solución emprendida por muchos investigadores es adherirse a los estudios culturales, como una especie de validación de lo que un grupo determinado está produciendo. Sin embargo, como afirma Durão, esos investigadores ejercen “una violencia interpretativa en distintos órdenes” que “no respeta la unidad del todo, magnifica ciertas partes e ignora otras” (205). No obstante, no es una tarea fácil ir contra la corriente de un sistema que viene estableciéndose desde hace décadas.

Como no podría ser de otra manera, el fragmento trece –número del partido de Lula da Silva– expresa una crítica a la teoría marxista, que, para Durão, debe ser repensada. El teórico subraya cómo en la actualidad la iconografía marxista nos resulta arcaica. El proletario es pequeño, flaco, de overol y boina, mientras que el burgués es grande, con sombrero de copa, gordo. Aunque para el teórico esta es la realidad de los Estados Unidos, podemos, asimismo, transferirla a los países latinoamericanos, como México, Colombia y Brasil –pese a que Durão afirme que la lógica aquí es aún más complicada –: “los pobres son obsesos; su dieta está hecha de productos industrializados”, mientras que los ricos “consumen lo natural [...] *organic food*. Tampoco fuman, y gastan horas en los *gyms* para continuar delgados” (30). Con un discurso jocoso, Durão revela cómo el marxismo parece no conversar con la realidad de los pobres del siglo XXI. Así pues, la lógica capitalista ha cambiado y parece que el sistema político y el campo de izquierda no lo han comprendido bien. Sin embargo, me pregunto si los que se denominan marxistas en los estudios literarios en la actualidad efectivamente han leído a Marx, si conocen su obra o si reproducen análisis simplistas que no comprenden las fuerzas que se desarrollan en la sociedad,

en la historia y en la literatura, y hasta qué punto los intelectuales indagan cómo “el discurso centrado puramente en la raza o el sexo ha sido incorporado tan fácilmente por el sistema económico” (116).

Aunque Durão no entre en este tema, creo que la teoría marxista en los estudios literarios parece haberse renovado en los estudios postcoloniales. Durão no está de acuerdo con ese postulado, pues para él “los estudios postcoloniales tienen como presupuesto fundamental una incomunicabilidad, una incompatibilidad casi ontológica entre los países desarrollados y el Tercer Mundo” (186). En otras palabras, esta sería una visión deformada de cómo el mundo se organiza, “pues permite que prácticas y manifestaciones geográficamente heterogéneas sean interpretadas como si remitieran a formas de ser en el fondo inconmensurables” (186). ¿Pero eso se daría sistemáticamente entre los postulados de los principales teóricos postcoloniales?

Abordemos ahora el tema de la teoría. Como el autor afirma en el fragmento veintiséis, los “intelectuales brasileños son en el fondo agentes de aduana. Dejan entrar las teorías que les parecen adecuadas al espíritu nacional y silencian, o denigran, aquellas que no les interesan” (46). Esa afirmación podría parecer contradictoria si pensamos en Brasil como un país que mantuvo una fuerte expansión universitaria en las últimas décadas con una supuesta descentralización del pensamiento forjado en las universidades de Río de Janeiro y São Paulo. Sin embargo, Durão remarca lo que escribí en el párrafo anterior sobre las teorías que se dicen “marxistas” o “sociológicas”. Investigadores de la Universidad de São Paulo y los herederos de esa tradición siguen revelándose detentores del objeto que estudian y repitiendo, en las asociaciones y congresos del área, una lógica de la repetición de aplicación de teorías, especialmente, en los eventos que celebran las efemérides de autores canónicos. Esos críticos “experimentan celos por quienes se creen con el derecho a hablar de ellos, a menudo con superficialidad” (155), como si no hubiera espacio para lecturas en competición. Sin competición solo queda “un riguroso impresionismo crítico” (166), como en la conferencia que Durão destaca en uno de los fragmentos finales del libro.

En efecto, Fabio Durão no es el detentor de la obra de Theodor Adorno en Brasil y tampoco del concepto de industria cultural, pero es una de las voces fundamentales en la actualidad para comprender el tema. Por ello, el autor empieza el fragmento treinta y siete diciendo que “el concepto de industria cultural se convirtió en uno de los más importantes en las ciencias

humanas. Su fuerza viene de su naturaleza interdisciplinar” (58). El autor también afirmaría en *Novas palavras da crítica III* que, a partir de una caracterización adecuada de la industria cultural, es posible derivar una conducta crítica para toda la vida. Es decir, Durão problematiza la lógica del mercado a partir del concepto de industria cultural, subrayando que, en las últimas décadas, los cambios han sido profundos, sobre todo con la popularización de la *internet* y de los *youtubers* y *tiktokers*. Aunque Durão no sistematice largamente sus ideas sobre la industria cultural presentes en varios de sus textos, el concepto está en toda la obra como *background* teórico. No es casualidad que, en el fragmento cuarenta y cuatro, el autor afirme que el pensamiento de Adorno, publicado en los años de 1950, sigue expandiéndose y explicando lo que pasa en una sociedad cada vez más homogénea “y llena de mala ficción” (66). Eso, evidentemente, sin perder de vista que subyacente al concepto de industria cultural está el “proceso de inserción de todas las actividades humanas dentro de la lógica de la ganancia y de la autovaloración del capital, que es la esencia del capitalismo, el gran telos de toda la sociedad” (231), como afirma en *Novas palavras da crítica III*. Los fragmentos de Durão son coherentes con su punto de vista teórico. Ahí está quizás una unidad entre la ruina del mundo ausente, ya sea cuando analiza por qué nosotros, latinoamericanos, le damos tanta importancia a objetos como un paraguas, ya sea al afirmar que a lo largo de su carrera ha aprendido que “hay formas de leer la basura” (90) de la industria cultural.

Si, por un lado, Durão afirma que la “dialéctica no se puede definir” (13) y que “cualquier argumento puede ser deshecho, contradicho, negado, destruido, reducido a nada” (89), resulta complicado intentar refutar su pensamiento frente a cuestiones que a primera vista parecen banales. Particularmente, no estoy de acuerdo con la afirmación de que las rectas en la arquitectura modernista sean “el agente de la exclusión social” (98) y supongo, como su colega descrita como una “linda francesa”, que las curvas europeas son una “simple continuidad del dominio de clase” (98). Sin embargo, para Durão lo que importa es la tensión dinámica y dialéctica que la negatividad aporta.

En esa *Teoría en fragmentos*, la teoría tiene un espacio fundamental. Hay fragmentos sobre los estudios culturales, sobre el marxismo, la dinámica del *close reading*, un debate sobre el canon. No obstante, para Durão, el problema está claro: “los objetos en el mundo contemporáneo no se dejan analizar” (107), lo cual merece una reflexión sobre el concepto de arte: “la

obligación estructural para el sujeto de hacer que el movimiento del mundo se detenga y, en silencio, darles tiempo a las cosas para que hablen” (97). Así, podríamos acabar con lo que Durão denomina “comerciante de la cultura”. Los gritos en una plaza de mercado ofreciendo a “Clarice y el *indecible*”, a “Machado de Assis dialógico”, a “¡Derridaaaa, Derridaaa! ¡Listo para llevar!” o a “Adorno y la educación” (168) subrayan la crisis que la aplicación de la teoría impone a los estudios literarios.

Desde mi posición embrionaria, en la primera etapa propuesta por Fabio Durão, como un intelectual con “poco bagaje, pero mucho entusiasmo” (217), solo me resta indicar la lectura de esta *Teoría en fragmentos* como uno de los más bellos y polémicos textos teóricos publicados en las últimas décadas. Espero que el texto de Durão pueda alcanzar a más lectores en el universo hispano y que él se reconozca como uno de los teóricos más agudos del siglo XXI.

Wagner Monteiro

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Obras citadas

Durão, Fabio. *Teoría en fragmentos: instantáneas de la vida académica*.

Traducido por Fernando Urueta Gutiérrez. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2024.

———. “Indústria cultural”. *Novas palavras da crítica iii*. Editado por José Jobim y Nabil Araújo. Rio de Janeiro, EDUFF, 2024.



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 va 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 este 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 lectores 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”

MONOGRAPHIC NUMBER

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 finds 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*

Convocatoria

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

**“Literatura e educação: o encontro entre o texto e o
leitor”**

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 28, n.º 2 (2026)

Prazo final para envio de artigos: 30 de novembro de 2025

Lançamento da publicação: 1 de julho de 2026

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito e tema do número

Fenomenologia e estética da literatura

Sob uma perspectiva contemporânea da teoria literária que converge com uma pedagogia baseada nos contextos (A. Shutz, Van Manen, Freire, H. Giroux), o enfoque fenomenológico interpretativo (H. G. Gadamer, P. Ricoeur) é pertinente para refletir sobre como os leitores nas escolas aprendem literatura. Em outras palavras, toda leitura de obras literárias, consideradas como textos abertos de ficção, parte das experiências de vida dos leitores. Neste sentido, trata-se de uma abordagem em que a construção de sentido é realizada pelo leitor (W. Iser, R. Ingarden, H. R. Jauss), distanciando-se da abordagem tradicionalmente baseada em conteúdos predefinidos e ordenados historicamente, como informações sobre autores, escolas ou épocas literárias de maneira descontextualizada. Ao contrário, prioriza-se o diálogo entre o texto e o leitor.

Como se parte das experiências de vida dos leitores, é imprescindível considerar uma dimensão estética, pois o encontro com o entorno ocorre através dos sentidos, sentimentos e imagens que os leitores formam ao interagir com o mundo ao seu redor (M. Dufrenne). Em outros termos, o horizonte estético é determinante na construção do sentido de uma obra, já que o leitor está imerso no seu ambiente de forma intuitiva e imediata, sendo afetado por ele sem mediação conceitual pré-estabelecida ou imutável.

Rumo à constituição de uma poética na escola

Seguindo esta perspectiva, se a experiência imediata com o entorno, as imagens produzidas pelos leitores, seus sentimentos e disposição imaginativa são o ponto de partida, estamos diante do ato criador. Isso significa que se abre naturalmente um horizonte poético, onde novas perspectivas de leitura ou transformações surgem a partir dessas experiências pessoais, configurando uma visão única e irrepetível do mundo. Assim, o leitor é, natural e autenticamente, criador por sua condição de estar imerso em sua cotidianidade e em seu fazer diário. Isso quer dizer que toda experiência diária está vinculada a experiências extraordinárias, distintas e criadoras, enquanto novas interpretações do lido e do experimentado. Converte-se, assim, em uma dimensão poética da literatura gerada pelo diário “habitar poético” do ser humano na terra e pelo caráter de desvelamento que ocorre entre mundo e terra, entre o visível e o misterioso (Heidegger). Portanto, habitar o mundo de maneira poética abre o horizonte do poético nas obras literárias.

Interpretação da obra literária na escola

A integração desses horizontes de experiência vai constituindo o ato interpretativo. Ou seja, o leitor, além de ler o mundo, que é seu âmbito de existência mais imediato, o habita de maneira excepcional quando vincula terra e céu e lê nas obras esse tecido de relações possíveis de serem interpretadas, onde o sagrado e o humano se entrelaçam. Como as obras de arte literárias também partem das experiências vitais e poéticas dos escritores, configuram-se como um tecido de relações sugestivas criadas a partir de sensações, sentimentos e imagens que captam instantes, ações ou personagens transformados pelo ato criador. Essas obras geram múltiplas possibilidades de sentido que incitam o leitor a interpretá-las de maneira diversa, pois se vinculam a suas próprias experiências de leitura. Por isso, o ato interpretativo é predominantemente um ato de diálogo entre o mundo do texto e o mundo do leitor.

O texto e o papel do leitor

O texto se abre ao leitor em sua infinitude, interpela-o e faz-lhe perguntas, pois é um tecido que reúne múltiplos sentidos, oculta outros, transforma fatos, relaciona momentos e mostra ações ou atitudes relacionadas à experiência vital humana e à aproximação entre o celeste e o terrestre, entre o oculto e o visível. Essa textualidade da obra é inacabada, constituída por momentos vazios ou descontínuos, velados nas imagens ou nas ações como espaços em branco que impulsionam o leitor a preenchê-los a partir de sua própria experiência. Daí que o leitor responde a esse chamado dos textos na medida em que busca concretizá-los, e o processo interpretativo ocorre de maneira dialógica (W. Iser, R.

Ingarden). Em outras palavras, esses dois mundos, o do texto e o do leitor, se entrelaçam para gerar interpretações.

Esse enfoque interpretativo convida à transformação das práticas escolares ao trabalhar contextos literários. Busca-se, sobretudo, gerar um diálogo entre o texto e o leitor através de múltiplas estratégias como a leitura crítica, a escrita criativa, a escrita ensaística, a escrita pictórica e todas as possíveis manifestações artísticas que favoreçam uma interpretação aberta das obras de arte literárias. Assim, há um distanciamento das formas tradicionais de ensino da literatura, baseadas em uma teoria historicista da obra como ente autônomo e em uma visão do autor como gênio criador.

É importante destacar o processo de leitura da literatura como um ato cíclico (P. Ricoeur), que começa no “antes”, o momento prévio em que o leitor se encontra no meio do mundo e o habita ocupando-se de suas coisas. Continua no momento “durante”, quando o leitor ingressa no universo poético de ficção da obra e lê sua configuração global e local e a discursividade do texto (Van Dijk). E finaliza no distanciamento que o leitor tem da obra, em que há uma apropriação e transformação de sua experiência prévia, surgindo o encontro concreto dos mundos do leitor e do texto. Este aspecto vincula-se diretamente a estratégias pedagógicas que favoreçam a qualificação do ato de ler e escrever no campo da literatura.

Lendo obras clássicas

Desde a Lei Geral de Educação na Colômbia, por exemplo, optou-se por essa abordagem para promover a escrita e a leitura crítica nas instituições escolares. Considera-se o contexto sociocultural e as condições de cada leitor para a interpretação das obras. Em particular, sugere-se a leitura de certas obras determinantes na cultura ocidental e nas culturas não ocidentais e originárias da América. Contudo, a atitude dos leitores diante dessas obras e sua capacidade de interpretá-las são prioritárias. Trata-se de realizar processos de leitura nos quais o leitor se apropria desses universos de ficção para compreender as condições do mundo atual. Busca-se, assim, estabelecer uma íntima relação entre literatura e história a partir das experiências dos leitores nas condições atuais. Em outras palavras, a partir da leitura do mundo, o leitor pode chegar à leitura dessas obras, ampliando os horizontes de compreensão das crises contemporâneas. Desse modo, é possível abordar as obras clássicas não em uma ordem histórica tradicional, mas a partir de um horizonte que o leitor vai constituindo no presente, ligando passado e futuro.

Literatura como abertura para outros saberes: intertextualidade

A literatura é um texto literário complexo que integra distintos saberes e disciplinas, reunindo experiências vitais de personagens, épocas, tendências e seus próprios autores para configurar um tecido diverso. Em uma obra de arte literária, podem confluir: história, ciências, matemática, artes, música, filosofia, técnica, entre outros campos do saber. Ela pode se tornar um núcleo de aprendizado, apoiando projetos de aula que envolvam os diferentes contextos em que estudantes ou leitores estão imersos. Seja em projetos de ética, educação ambiental, história, cultura local, escrita ou arte, a literatura abre o campo do poético e da compreensão de si, do ser humano e dos outros de forma complexa e sugestiva, como um horizonte de entendimento do vivido em uma dimensão estética e interpretativa.

O número monográfico, organizado por Enrique Rodríguez Pérez (Universidade Nacional da Colômbia), visa criar um espaço de discussão sobre as diversas relações que podem surgir ao trabalhar a literatura em contextos escolares. Convidamos a reflexões ou a apresentações sistemáticas de experiências que transformaram práticas de leitura e escrita a partir das obras literárias nas instituições educativas.

Convidamos a contribuições que sigam as seguintes linhas temáticas:

- A abordagem nas aulas às obras literárias desde uma perspectiva fenomenológica interpretativa.
- As dimensões estética e poética e os processos de leitura de literatura nas escolas.
- Os contextos vitais e culturais dos leitores de literatura nas salas de aula e a pedagogia por projetos.
- Os processos de leitura e interpretação de obras literárias nas instituições escolares.
- A literatura como abertura para outros saberes: intertextualidade e literatura.
- Aprendizagem da literatura na educação infantil, primária, secundária e universitária.
- Os processos de escrita e criação literária na escola.
- Avaliação da aprendizagem de literatura nas salas de aula.
- Resenhas e revisões de publicações importantes sobre o tema.

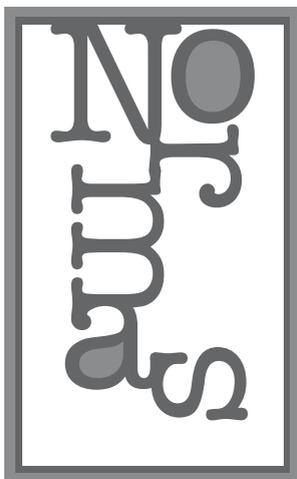
A revista *Literatura: teoria, história, crítica* está indexada no Scopus, WOS (ESCI), REDIB, Latindex e outras bases de dados nacionais e internacionais.

Serão aceitos apenas trabalhos inéditos e originais nos idiomas oficiais da revista (espanhol, inglês, português ou francês), assim como traduções de trabalhos destacados que abordem essa temática, com uma extensão entre 8.000 e 12.000 palavras, incluindo a lista de obras citadas. Os trabalhos podem ser fruto de projetos de pesquisa, reflexões pessoais

ou exemplos de trabalhos acadêmicos na área, com base na problemática apresentada. A revista utiliza o sistema de citação por autor da *MLA*. Os autores interessados devem consultar as políticas e diretrizes completas da revista no site: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions> antes de submeterem seus trabalhos para avaliação.

Cronograma de envio

A data limite para esta convocatória é 30 de novembro de 2025. Os textos devem ser enviados para o e-mail da revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou por meio da plataforma Open Journal System (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 a 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 arábiga, 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

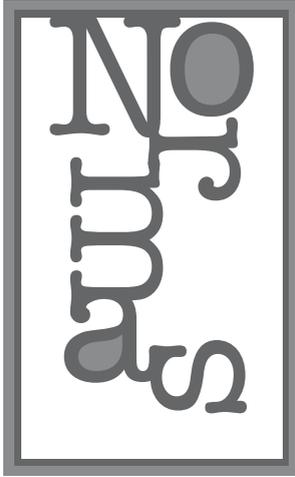
el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

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.

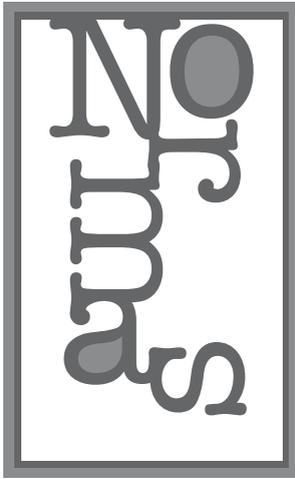
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. 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 e 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.



LITERATURA *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 référencés 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.

Autoplégat. 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/>



ILyD

Instituto de Investigaciones
Literarias y Discursivas



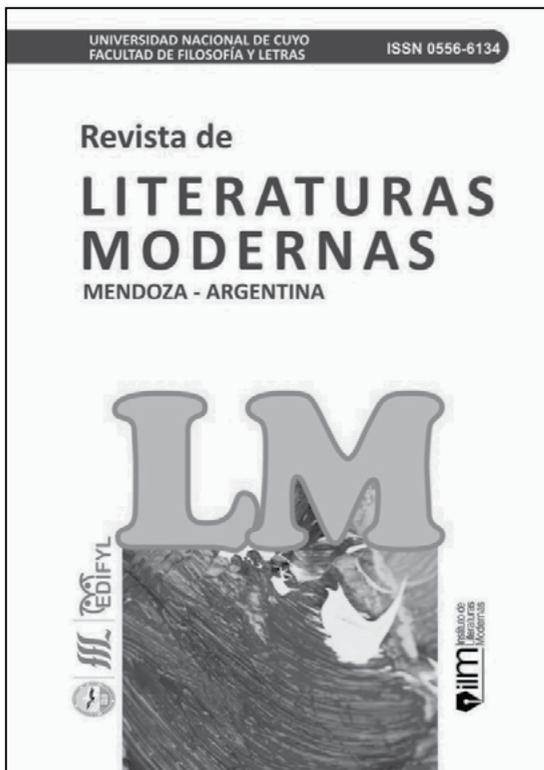
ALPHA

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.jardinfreud.unal.edu.co
rpsifreud_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. 27, n.º 1 / 2025

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION