

Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 27, N.º 2, JULIO-DICIEMBRE 2025

ISSN (IMPRESO): 0123-5931 – (EN LÍNEA): 2256-5450
DOI: <http://doi.org/10.15446/lthc>

Revista semestral del Departamento de Literatura
www.literaturath.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)

Editor invitado

William Díaz Villareal
(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia).

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 Figueiroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Liliana Ramírez (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Francia Goenaga (Universidad de los Andes, Colombia), María Cándida Ferreira (Universidad de los Andes, Colombia), David Konstan (New York University, Estados Unidos), Francisca Noguerol (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), Fabia 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 (Cilla-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 Baez (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 Cuellar (Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), Camilo Bogoya (Université d'Artois, Francia), Byron Vélez (Universidade Federal de Santa María, Brasil).

Asistentes editoriales

Diana Guatibonza Melgarejo (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá), Karen Gutiérrez 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

Consuelo de Vengoechea

Vicedecano de Investigación y Extensión

José Daniel Pabón Caicedo

Director del Departamento de Literatura

Diógenes Fajardo Valenzuela

Director de Centro Editorial: *Jineth Ardila Ariza*

Diseño de carátula: *Andrés Marquínez C.*

Coordinación editorial: *Julián Morales*

Coordinación gráfica: *Michael Cárdenas*

Diagramación: *Maria Camila Torrado*

Edición de mesa: *Laura Andrea Camacho*

Corrección de estilo: *Íván Orozco Roncancio*

Corrección de estilo al inglés: *Diana Guatibonza Melgarejo*

Corrección de estilo al portugués: *Karen Gutiérrez Medina*



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

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

Índices

Scopus®



Scopus

Emerging Sources
Citation Index

WEB OF SCIENCE®

WOS
(Web of Science)



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library
Online)

Bases bibliográficas

UAEM re~~da~~lyc.org

Modern
Language
Association **MLA**

ProQuest®
Start here.

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

REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)

DOAJ DIRECTORY OF
OPEN ACCESS JOURNALS

Dialnet

ROAD DIRECTORY
OF OPEN ACCESS
SCHOLARLY RESOURCES

Directory of Open Access Journals
DOAJ

DIALNET
(Universidad de la Rioja)

ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)

latindex

Latindex

Google
scholar

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 Ancízar, 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/>



Contenido

Contents

Conteúdo

9 · Presentación – Literatura, culpa y vergüenza

Artículos Articles Artigos

**17 · Culpia colectiva, perdón y justicia: la expulsión de los
sudetoalemanes en la literatura checa contemporánea
(Kateřina Tučková y Radka Denemarková)**

*Collective Guilt, Forgiveness and Justice: The Expulsion
of Sudeten Germans in Contemporary Czech Literature
(Kateřina Tučková and Radka Denemarková)*

*Culpa coletiva, perdão e justiça: a expulsão dos
alemães dos Sudetos na literatura checa contemporânea
(Kateřina Tučková e Radka Denemarková)*

JORGE NICOLÁS LUCERO

Universidad Nacional de Lanús, Buenos Aires, Argentina

Universidad Argentina de la Empresa, Buenos Aires, Argentina

**39 · Yo confieso, nosotros denunciamos: culpa y revelación
en la poética nocturna de Octavio Paz**

*I Confess, We Denounce: Guilt and Revelation
in the Nocturnal Poetics of Octavio Paz*

*Eu confesso, nós denunciamos: culpa e revelação
na poética nocturna de Octavio Paz*

JAIME PUIG GUISADO

Universidad de Sevilla, Sevilla, España

61 · Culpa, vergüenza y fragmentación: poéticas del yo en Pizarnik y Wilms Montt

Guilt, Shame, and Fragmentation: Poetics of the Self in Pizarnik and Wilms Montt

Culpa, vergonha e fragmentação: poéticas do eu em Pizarnik e Wilms Montt

MARÍA ISABEL CALLE ROMERO

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España

97 · Lazos (poco) familiares en tres cuentos de Clarice Lispector

(Un)familiar Ties in Three Short Stories of Clarice Lispector

Laços (pouco) familiares em três contos de Clarice Lispector

JULIÁN MEZA ROMERO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

CAROLINA GÓMEZ PULIDO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

127 · Ilusiones y evasiones. Culpa y vergüenza en tres novelas colombianas

Illusions and Evasions. Guilt and Shame in Three Colombian Novels

Ilusões e evasões. Culpa e vergonha em três romances colombianos

WILLIAM DÍAZ VILLAREAL

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

165 · La arquitectura de la culpa: sustituciones y acumulación en *El obsceno pájaro de la noche*

The Architecture of Guilt: Substitutions and

Accumulation in El obsceno pájaro de la noche

A arquitetura da culpa: substituições e acumulação

em El obsceno pájaro de la noche

VALENTINA RODRÍGUEZ GÓMEZ

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Traducciones *Translations* Traduções

197· Áyax culpable. Un mito con variaciones penales

HANS-ULRICH ECKERT

Bergische Universität Wuppertal, Wuppertal, Alemania

223· Zonas de espera

PAULO EDUARDO ARANTES

Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil

Reseñas *Reviews* Resenhas

261· Mèlich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad.*

Barcelona, Herder, 2014, 262 págs.

VALERIA CASTILLO CASTILLO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

267· Bauzá, Hugo Francisco. *Afrodita y Eros. Consideraciones*

sobre mito, culto e imagen. Buenos Aires, El Hilo

de Ariadna (Catena Aurea), 2022, 435 págs.

JORGE ENRIQUE ROJAS OTÁLORA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

Notas *Notes* Notas

275· Notas sobre la culpa y la vergüenza en la vida universitaria

LINA MARCELA PÉREZ ARENAS

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

LAURA ALEJANDRA RIVERA SAAVEDRA

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

MELISSA VILLEGAS BRICEÑO

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

305 · Índice acumulativo de artículos publicados en
Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 27 del 2025

309 · Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 29, n.º 1

Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 29, n.º 1

Edital *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 29, n.º 1

Appel à contributions *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 29, n.º 1

317 · Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions pour les auteurs

363 · Anuncios

Literatura, culpa y vergüenza

La excelente acogida que tuvo la convocatoria al presente número de *Literatura: teoría, historia crítica* (LTHC) nos confirmó lo imperioso que es el tema de la culpa y la vergüenza, no solo en la literatura, sino también en la vida política contemporánea. Muy actual es el primer artículo acerca de la narrativa checa contemporánea sobre la expulsión de los ciudadanos de origen alemán de los Sudetes checos después de la Segunda Guerra Mundial. El concepto que se usó entonces y se impuso culturalmente fue el de “culpa colectiva” que, según su autor, Jorge Nicolás Lucero, es “una extensión de la responsabilidad de las autoridades de un grupo hacia todos los miembros de dicho grupo”. Mientras que las novelas de la inmediata posguerra reflejaban la narrativa oficial de la expulsión como justa e inevitable, la narrativa reciente se ha aproximado a este evento desde una perspectiva más crítica, desmontando el mito del pueblo checo inocente y explorando en cambio la ambigüedad moral inherente a este suceso y sus efectos. El artículo de Lucero invita a una reflexión sobre la moralidad de la vida política y la facilidad con la que se cae en el esquema maniqueo basado en la división entre culpables e inocentes.

En el segundo artículo, Jaime Puig Guisado enfoca la dimensión política de la culpa desde otro punto de vista: el del intelectual Octavio Paz frente a las atrocidades de los estados autoritarios. El objeto central de su análisis, no obstante, no es el Paz polemista que, en ocasiones, evitó tomar partido frente a la injusticia, sino el Paz poeta que, en su obra, reflexiona sobre esta actitud. En el artículo de Lucero sobre los Sudetes, la historia social y política es presentada de manera directa en las novelas analizadas. En el artículo de Puig, en cambio, esta aparece de manera oblicua, como presión ejercida sobre la forma poética. Heredero del romanticismo, Paz encuentra en la noche la circunstancia propicia para la confesión. Según la lectura de Puig, el desarrollo de la obra de Paz puede describirse como una continua transformación del yo poético. Si en sus poemas juveniles Paz usa “una voz colectiva que buscaba la comunión de la humanidad”, en la obra de los setenta, después de la masacre de Tlatelolco, recurre a una primera persona plural que ya no



es celebratoria ni épica. Al contrario, asume la forma de una recriminación y una autoacusación que, como dice Anthony Stanton citado por Puig, “nace de la conciencia moral de un individuo que sabe que no se opuso al mal”.

Con el artículo de María Isabel Calle se abre en este número de *LTHC* una sección alrededor de las problemáticas ligadas al género y la identidad, tan presentes en los debates públicos de hoy. Calle, como Puig, habla del yo poético en la obra de dos poetas chilenas, pero su foco de análisis no es la vida pública como intelectuales, sino la vida privada como mujeres en una sociedad opresiva. El yo fragmentado de la poesía de Teresa Wilms Montt y Alejandra Pizarnik es la forma que asume la vergüenza frente a la presión del rechazo social y las imposiciones familiares. Ambas autoras, marcadas por vidas trágicas y suicidios tempranos, plasman en su escritura una fragmentación identitaria, una lucha contra el rol femenino impuesto y una búsqueda desesperada de sentido a través de la palabra. Según Calle, la poesía y, en general, la escritura, son para Wilms Montt y Pizarnik el único refugio donde su dolor adquiere sentido, aunque no las haya logrado salvar, en la práctica, de su destino trágico.

Julián Meza y Carolina Gómez también se refieren a la literatura femenina, y su análisis de tres cuentos de Clarice Lispector dialoga muy bien con el de Calle. Sin embargo, su perspectiva no vincula la biografía de los autores y sus obras, como los artículos de Calle y Puig, sino que se enfoca en la obra misma. Meza y Gómez evitan encasillar los cuentos en teorías feministas o psicoanalíticas, enfocándose más en la complejidad humana de los personajes y en la innovación literaria de Lispector, que prioriza la introspección y la ambigüedad sobre la trama tradicional. En contra del lugar común de la familia como un lugar seguro y poco amenazante, lo familiar en Lispector configura un espacio frágil, incluso muy difícil de habitar, donde los personajes deben ocultar su verdadera naturaleza bajo capas de culpa y vergüenza.

El artículo de William Díaz también centra su atención en la escritura femenina y se ocupa de las relaciones familiares, como los dos artículos anteriores. En Díaz, empero, la familia es la sinédoque de una clase: la élite colombiana, que bien podría ser la de cualquier país latinoamericano. Igual que Meza y Gómez, Díaz plantea que la familia es un espacio frágil; junto a Calle, también ve a la familia como parte de un todo social que impone sobre las mujeres modos de conducta y valores permitidos y prohibidos. Su análisis de tres novelas de autoras colombianas parte de que la culpa y la vergüenza no son simples temas literarios, sino también y sobre todo fuerzas que moldean los actos narrativos. Narrar es, en cierto modo, lidiar con la

culpa y la vergüenza propias de quien narra. Por eso, todo acto narrativo supone evasiones, silencios y aplazamientos de aquello que, consciente o inconscientemente, la narradora se niega a ver: en este caso, claras relaciones económicas y de clase. Así, la culpa y la vergüenza no se expresan directamente en el lenguaje novelesco, sino que aparecen, tras una lectura a contrapelo, en aquello que no se dice.

La sección de artículos se cierra con el ensayo de Valentina Rodríguez acerca de la transferencia de la culpa en *El obsceno pájaro de la noche*. Igual que Díaz, el análisis de Rodríguez vincula la culpa a las relaciones de clase, pero lo hace de un modo más explícito, con una perspectiva sociológica más amplia. De acuerdo con Rodríguez, Donoso explora la culpa como un mecanismo de poder que se transfiere de los opresores a los oprimidos, pero estos, al acumularla, adquieran también una fuerza subversiva. Esta dialéctica social de la culpa se cristaliza en la figura del “imbunche”, esa criatura monstruosa de la tradición mapuche de un niño robado al que las brujas encierran y le cosen todos los orificios del cuerpo hasta idiotizarlo y dejarlo incomunicado con el exterior. La novela de Donoso también es, estructuralmente, un “imbunche”: un texto cerrado, fragmentado y repetitivo, donde la culpa circula sin resolverse.

Los artículos de este número monográfico dialogan y se complementan mutuamente. Significativamente, todos tienen algo en común: ninguno hace explícito el significado de las palabras culpa y vergüenza. Esto evidencia, por un lado, que culpa y vergüenza son términos complejos que no se dejan encasillar fácilmente; por el otro, que la crítica literaria es el mejor medio para desenvolver sus sentidos sin agotarlos, pues los capta en movimiento dentro de las obras de arte, como no pueden hacerlo otras disciplinas. No obstante, la lectura de los ensayos permite esbozar algunas ideas sobre estos dos conceptos. La primera y la más importante es que la culpa y la vergüenza no son emociones individuales, sino colectivas y sociales. Surgen del contacto del sujeto con la sociedad en cada momento particular. Por eso, en segundo lugar, implican relaciones de poder: económicas, sociales y culturales en un sentido amplio. Además, no solo constituyen temas en las obras artísticas, sino que pueden cristalizarse como elementos catalizadores de la forma. Quizás la culpa y la vergüenza son las cicatrices de las heridas que el proceso civilizatorio infringe sobre las obras humanas. Quizás, también, leer y comprender estas cicatrices permite desenvolver aspectos del mundo que se mantienen en la sombra y abrir el espacio de la utopía, tan necesario en estos tiempos que corren.

Este número de *LTHC* se complementa con dos traducciones. Ambas dialogan con los artículos centrales, pero amplían el problema hacia otros ámbitos. “Áyax culpable. Un mito con variaciones penales” de Hans-Ulrich Eckert es al mismo tiempo una reflexión sobre el mito del héroe griego y el derecho moderno. Esta perspectiva permite ver con claridad que el concepto jurídico de culpa, tal y como lo entendemos hoy, es idiosincrático de la sociedad moderna. En el contexto arcaico, en el que Áyax está obligado por su rango y su nombre a vengar la injusticia cometida contra él, el héroe no es culpable en un sentido estricto. Tampoco lo es, sorprendentemente, en la tragedia de Sófocles, cuyo centro de interés es el conflicto entre el individualismo heroico y las nuevas normas colectivas de la *polis*: su suicidio no es causado por un sentimiento de culpa, sino que es la respuesta lógica a la imposibilidad de adaptarse al nuevo orden. En contraste, en el derecho penal moderno la idea de culpa se fundamenta en las nociones, intrínsecamente frágiles y problemáticas, de responsabilidad individual y libre albedrío. ¿Qué queda de Áyax cuando se intenta comprender su caso en este contexto?

En los fragmentos de *O novo tempo do mundo* de Paulo Arantes que han sido traducidos para este número especial de *LTHC*, la palabra “culpa” solo aparece una vez, y “vergüenza” ninguna. Lo que ambas palabras denotan, sin embargo, está omnipresente en todo el texto. Aparece como el trasfondo que conecta los fenómenos más diversos en una prosa sin duda provocadora. ¿Qué tienen en común las cárceles estadounidenses, las oficinas de bienestar social, los centros de detención migratoria en Estados Unidos y los países europeos y la clasificación en los aeropuertos de los pasajeros entre los VIP y los demás? La espera y el tiempo muerto son mecanismos de control punitivo en el capitalismo contemporáneo, dice Arantes. Tal lógica punitiva se extiende desde las prisiones, que se han convertido literalmente en fábricas de cuerpos detenidos, hasta las oficinas de bienestar social, donde los beneficiarios son sometidos a humillaciones burocráticas. En la distribución socialmente desigual de la espera también se desnuda una visión particular del tiempo y del futuro: la aceleración capitalista exige velocidad, y castiga a los “rezagados” con inmovilidad. Pero la idea de espera, en la era del capitalismo avanzado que vivimos, ha perdido su horizonte, lo que permite que emerja como mero instrumento de la disciplina social.

Esta entrega de *LTHC* se cierra con una nota que abre aún más, si cabe, las reflexiones sobre la culpa y la vergüenza más allá del ámbito literario. Estas emociones se han vuelto estructurantes en la experiencia académica y social,

especialmente en carreras consideradas “inútiles” (como Estudios Literarios) o en trayectorias no convencionales (como una doble titulación en Letras y Biología). A través de testimonios personales y reflexiones críticas, las autoras de la nota analizan cómo estas emociones son herramientas de control social en un sistema neoliberal que valora la productividad y la eficiencia, y también dan cuenta de los efectos de estas herramientas en los movimientos estudiantiles y en la participación política de los estudiantes. Como formas de control, las emociones políticas de la culpa y la vergüenza tienen además un efecto despolitizador: inmovilizan a los sujetos al individualizar faltas cuya responsabilidad está en el sistema político y social. Así, ahogan la curiosidad, la crítica y la divergencia.

Las autoras de esta nota son Lina Pérez, Laura Rivera y Melissa Villegas, todas miembros del semillero de Investigación en Literatura, Culpa y Vergüenza, del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. Sin la participación activa de este semillero, el presente número habría sido imposible. Los aportes de todos los miembros y las propuestas de nuevas lecturas durante los últimos dos años fueron fundamentales para la apertura de los horizontes críticos y literarios que este número requirió. Además de los estudiantes y egresados ya mencionados, agradezco a Jorge Luis Herrera por su traducción del texto de Paulo Arantes y a Valeria Castillo por su hermosa reseña de *La lógica de la crueldad*, de Joan Carles Mèlich, que abre la sección de reseñas. Un agradecimiento especial también a Jeniffer Fonseca, Gabriela Baquiro, Javier Micán, Gabriela Rodríguez, y Luis Fernando Sarmiento, quienes se vincularon al semillero desde el comienzo, propusieron lecturas y abrieron campos de reflexión nuevos para todos. No sería justo dejar de lado a quienes se han integrado posteriormente: Natalia Baquero, Jennifer Tique y Daniel Camilo Fajardo también hicieron importantes aportes durante las discusiones sobre algunos artículos, las traducciones, la nota y las reseñas. Matías Afanador, por su parte, asumió la tarea de traducir el texto de Hans-Ulrich Eckert, con excelente resultado.

Hubo también otras personas que se vincularon tangencialmente a este trabajo, pero nombrarlos a todos supondría dejar por fuera a otras personas. Solo cabe un agradecimiento especial al profesor Jorge Rojas Otálora, del Departamento de Literatura, por su iluminadora reseña de *Afrodita y Eros. Consideraciones sobre mito*, de Hugo Francisco Bauzá, con la que se cierra la sección de reseñas.

William Díaz Villarreal
Departamento de Literatura
Universidad Nacional de Colombia



Artículos

Culpa colectiva, perdón y justicia: la expulsión de los sudetosalemanes en la literatura checa contemporánea

(Kateřina Tučková y Radka Denemarková)

Jorge Nicolás Lucero

Universidad Nacional de Lanús, Buenos Aires, Argentina

Universidad Argentina de la Empresa, Buenos Aires, Argentina

lucerojorgen@gmail.com

El trabajo aborda las representaciones en la literatura checa de la expulsión de los ciudadanos de origen alemán de los Sudetes checos acontecida al finalizar la Segunda Guerra Mundial. La literatura del siglo xx configura la idea de un pueblo alemán totalmente responsable por los crímenes nazis en Checoslovaquia (culpa colectiva), lo cual permitía justificar la deportación de cerca de tres millones de personas en razón de su origen. Sin embargo, en nuestro siglo las novelas *La expulsión de Gerta Schnich* de Kateřina Tučková y *El dinero de Hitler* de Radka Denemarková ofrecen una representación diferente de los sucesos, mostrando las acciones criminales del pueblo y el gobierno checos sobre los alemanes. Analizamos estas novelas, que cuestionan fuertemente el concepto de culpa colectiva, a partir de los conceptos de perdón y justicia tal como Jacques Derrida los estudió hacia finales de los años 90.

Palabras clave: literatura checa; Radka Denemarková; Kateřina Tučková; Jacques Derrida; culpa colectiva; perdón.

Cómo citar este artículo (MLA): Lucero, Jorge Nicolás. “Culpa colectiva, perdón y justicia: la expulsión de los sudetosalemanes en la literatura checa contemporánea (Kateřina Tučková y Radka Denemarková)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 17-38.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



Collective Guilt, Forgiveness and Justice: The Expulsion of Sudeten Germans in Contemporary Czech Literature (Katerína Tučková and Radka Denemarková)

This article deals with representations in Czech literature on the expulsion of ethnic Germans from the Czech Sudetenland at the end of World War II. 20th century literature depicts the german people as being totally responsible for Nazi crimes in Czechoslovakia (collective guilt), which tries to justify the deportation of nearly three million people on the basis of their origin. However, in our century, the novels *The Expulsion of Gerta Schnich* by Katerína Tučková and *Hitler's Money* by Radka Denemarková offer a different representation of the events, showing the criminal actions of the Czech people and government against the germans. We analyze these novels, which strongly question the concept of collective guilt, based on the concepts of forgiveness and justice as studied by Jacques Derrida in the late 90s.

Keywords: Czech literature; Radka Denemarkova; Katerína Tučková; Jacques Derrida; collective guilt; forgiveness.

Culpa coletiva, perdão e justiça: a expulsão dos alemães dos Sudetos na literatura checa contemporânea (Katerína Tučková e Radka Denemarková)

O artigo trata das representações, na literatura tcheca, da expulsão dos cidadãos de origem alemã dos Sudetos no final da Segunda Guerra Mundial. A literatura do século XX representa o povo alemão como totalmente responsável pelos crimes nazistas na Tchecoslováquia (culpa coletiva), algo que justificou a deportação de quase três milhões de pessoas com base em sua origem. No entanto, neste século, os romances *Vyhnaní Gerty Schnirch*, de Katerína Tučková, e *Peníze od Hitlera*, de Radka Denemarková, oferecem uma imagem distinta dos eventos, ao mostrar as ações criminosas do povo e do governo tchecos em relação aos alemães. Analisamos esses romances, que questionam fortemente o conceito de culpa coletiva, com base nos conceitos de perdão e justiça, tal como Jacques Derrida os estudou no final da década de 1990.

Palavras-chave: literatura checa; Radka Denemarkova; Katerína Tučková; Jacques Derrida; culpa coletiva; perdão.

Introducción: la culpa colectiva

CON LA DISOLUCIÓN DEL IMPERIO austrohúngaro, la derrota alemana y el nacimiento de la Primera República Checoslovaca en 1918, emerge el llamado conflicto de los Sudetes, una región ubicada en las fronteras de Bohemia, Moravia y parte de Silesia, habitada por un gran número de alemanes étnicos, pero que desde ese momento formó parte de las tierras checoslovacas. Durante las décadas siguientes, los sudetoalemanes experimentan una exclusión política que el nazismo aprovecha en su búsqueda por anexar la región al Tercer Reich. Esto se concreta en 1938 en los Acuerdos de Múnich. Al año siguiente, Hitler invade Checoslovaquia y se funda el Protectorado de Bohemia y Moravia. La opresión y el control del régimen nazi sobre los checos se agudizó con la llegada del comandante de las ss Reinhard Heydrich, designado como *Reichsprotector* en 1941. Se impone la ley marcial, y varios intelectuales y políticos checos son encerrados y ejecutados. Bajo este clima, los Aliados intentan incursionar en el territorio con la Operación Antropoide, con el propósito de organizar la resistencia checa para matar a Heydrich. A finales de ese año, se ejecuta la Operación y con ello surgen fuertes represalias. Además de varios fusilamientos civiles en Praga, ocurre la conocida masacre del poblado de Lídice, en la cual se fusila a la enorme mayoría de los hombres de este poblado, mientras que mujeres y niños acaban en campos de concentración (en los que, eventualmente, muchos mueren).

Con el fin de la Segunda Guerra Mundial, la República Checoslovaca se restaura y recupera la totalidad de los Sudetes. Tras la conferencia de Potsdam, el presidente en el exilio Edvard Beneš promulga una serie de decretos para reorganizar la sociedad checoslovaca luego de la ocupación. En particular, cuatro de estos decretos exponen una nueva legislación que afectará al pueblo sudetoalemán y a los demás habitantes de naciones colaboracionistas: el decreto 5/1945 “[s]obre la nulidad de algunos derechos de propiedad durante la época de la ocupación y sobre la administración nacional de propiedades de los alemanes, húngaros, traidores y colaboracionistas y de algunas organizaciones e institutos”; el 12/1945 “[s]obre la confiscación y distribución inmediata de los bienes de los alemanes, húngaros, así como de otros enemigos y traidores del pueblo checo y eslovaco”; el 28/1945 “[sobre la repoblación de las tierras agrícolas de alemanes, húngaros y otros enemigos

del estado de los checos, eslovacos y demás agricultores eslavos”; y el 33/1945 “[s]obre la regulación de la ciudadanía checoslovaca para personas de nacionalidad alemana y húngara” (Beneš, “Dekret č. 5/1945” s.p.). De esta manera, entre 1945 y 1946, el gobierno expulsa y confisca las propiedades de cerca de tres millones de alemanes checoslovacos, salvo excepciones muy específicas —estar en matrimonio con un ciudadano checo o eslovaco, por ejemplo—. El proceso de expulsión implica un sinnúmero de crímenes no sistemáticos sobre la población sudetos alemana: aprisionamiento, violación, sometimiento a la esclavitud, escasez de alimentos y falta de atención médica. Uno de los más recordados corresponde a la llamada Marcha de la Muerte de Brno, donde se estima que de un grupo de 20 mil personas, cerca de 5 mil murieron antes de finalizar la deportación (Staněk 325).

La expulsión de los alemanes durante los primeros diez meses de la posguerra reposaba en dos tipos de justificación. Por un lado, la retórica nacionalista de lograr un estado checo puro y un lugar donde, tras dicha purificación, como sostendrá el comunismo en ascenso, el paraíso socialista tendría lugar. Por otro lado, se impone la idea de la culpa colectiva. Por dicho concepto debe entenderse una extensión de la responsabilidad de las autoridades de un grupo hacia todos los miembros de dicho grupo. En el caso del nazismo, la culpa colectiva identifica o equipara la pertenencia al Tercer Reich con la complicidad moral directa por los crímenes del estado nazi. Una conocida reflexión crítica sobre este concepto aparece en *El problema de la culpa* del filósofo Karl Jaspers, quien, al diferenciar la culpa política de la culpa moral, decía:

¿Tenemos que responder nosotros los alemanes por las atrocidades que hemos sufrido por parte de alemanes o por aquéllas otras de las que nos hemos librado milagrosamente? Sí, en tanto que hemos tolerado el surgimiento de un régimen tal entre nosotros. No, en tanto muchos de nosotros en nuestro fuero interno éramos contrarios a toda esa maldad. (80)

Sin embargo, el discurso de la culpa colectiva poseía un aval político por parte de los Aliados, y ello se expresó inmediatamente en la política checoslovaca. Beneš, en un discurso de 1945 en conmemoración del aniversario de lo ocurrido en Lídice, afirmaba que el pueblo alemán había simpatizado en su mayoría con el régimen nazi, y por ello “los alemanes, como un todo, son responsables [...].

Lídice es algo típico de los alemanes. Y no podemos olvidar que los principales creadores, colaboradores y ejecutores de este crimen fueron alemanes de Bohemia” (Beneš, *Odsun* 143).¹ El discurso oficial, de esta manera, responde a una política de la memoria que se expandió por Europa central y que el historiador Tony Judt describe como la emergencia de dos clases de memoria y dos clases de vocabulario moral: uno sobre las cosas que los alemanes habían hecho durante la guerra a los demás pueblos, y otro sobre lo que esos pueblos le hicieron a los alemanes tras la guerra (298). Esta última clase de memoria se barrió bajo la alfombra, lo que dio lugar a una mitología donde la resistencia adquiere los caracteres opuestos a los de los nazis: si los últimos son culpables, los primeros son inocentes, si ser alemán o colaborar con ellos implicaba culpa, ser antialemán implicaba redención.

Hoy en día, este evento sigue constituyendo un verdadero tema tabú dentro de la sociedad checa, cuya historia oficial siempre puso énfasis en los hechos ocurridos durante el Protectorado de Bohemia y Moravia, y no en los acontecimientos posteriores. Las pocas expresiones disidentes y autocriticas a los procedimientos de la expulsión fueron escasas al principio, y luego directamente silenciadas durante el período comunista. La política, la academia, los medios y hasta la literatura de la posguerra construyeron una representación moral de lo alemán y de lo checo que justificaba la expulsión y sus consecuencias. En particular, la literatura en los inicios del período comunista abordó la cuestión de la culpa colectiva y del sentimiento de culpa de los checos como pueblo esencialmente “pacífico” ante este evento.

1. La expulsión en la literatura de la posguerra: la inevitable venganza

En su artículo “Moral Limits’: The Expression and Suppression of Guilt in Czech Post-War Writing About the Borderlands”, Rajendra Chitnis explora las representaciones de este conflicto en el periodismo y la literatura de Checoslovaquia. Según la autora, podemos observar en las obras literarias una fuerte distorsión de la culpa criminal (responsabilidad por actos objetivamente demostrables) y la culpa moral (la reacción individual frente a dichos actos) que contribuyeron a fortalecer el imaginario de la culpa colectiva alemana. No obstante, existieron algunas personalidades que buscaron una visión relativamente autocritica. Un

1 Esta y todas las traducciones del checo son mías.

ejemplo tomado por Chitnis es el periodista Michal Mareš (1893-1971), quien a través de sus columnas y entrevistas publicadas en los semanarios *Dnešek* (*La actualidad*) y *Svobodné noviny* (*Noticias libres*) observaba críticamente la expulsión y apostaba a una “chequización” de los alemanes. En este sentido, fue una de las pocas voces que rechazaron la culpabilización colectiva, y que advertía la velocidad de las medidas de expulsión y la violación de leyes contra los alemanes (24-25). De hecho, Mareš comenzó a utilizar la expresión “métodos de la Gestapo” para referirse a las atrocidades cometidas durante los primeros años de la liberación. Una de las razones que explican la poca repercusión de estas voces es la política de olvido que el Partido Comunista Checoslovaco impuso en relación con los hechos del período: Mareš, afiliado al Partido, fue profundamente criticado, censurado, luego expulsado y encarcelado por ocho años.

En efecto, durante los primeros años del comunismo pueden encontrarse aquellas representaciones literarias que construirán la idea de la expulsión de los sudetosalemanes como algo inevitable, en razón de una reparación por los crímenes cometidos durante la guerra y como algo necesario con vistas a la construcción de una sociedad checoslovaca según su naturaleza (pacífica y democrática) y su futuro (socialista). Esto se puede constatar especialmente en las novelas *Dům na zeleném svahu* (*La casa en la colina verde*) de Anna Sedlmayerová (1912-1995), publicada en 1947, y *Nástup* (*El ascenso*) de Václav Řezáč (1901-1956), publicada en 1951.

Ambas obras abordan el tema de la responsabilidad alemana con el fin de disipar cualquier sentimiento de culpa por las deportaciones. *Dům na zeleném svahu*, en un estilo que se encuentra a medio camino entre el realismo socialista y la novela burguesa, relata las experiencias de Renata, quien con su marido Tomáš se mudan a Bohemia del norte, descrita en la novela como un futuro paraíso socialista. El personaje de Renata experimenta la culpa por la expulsión de alemanes cercanos. Siente pena por los niños alemanes que tendrán que irse de Bohemia, y en particular por su mucama Greta. Si bien Renata “odia al pueblo [alemán] como un todo [...] en Greta ve a una madre, en su hija a una tierna niña” (Sedlmayerová 171). La representación de lo alemán, a su vez, muestra en espejo una exaltación de la imagen checa como un pueblo esencialmente pacífico (un *topos* de la identidad checa que tiene sus orígenes en el Renacimiento Nacional del siglo XIX). Por ejemplo, el personaje del señor Schulz jura a Tomáš que no es un simpatizante nazi y enfatiza que “si los pueblos fueran como el de ustedes [los checos], no habría

guerras en la historia” (173). Luego de su expulsión, que apena al resto, se encuentra un documento donde él mismo declaraba que “El Führer nos liberó del infame gobierno de checos y judíos” (253).

Por su parte, en *Nástup* puede encontrarse el típico relato de una utopía socialista cuya interpretación aliviadora de la historia se impregnó en el imaginario de la sociedad checoslovaca. A partir de las vivencias de cuatro protagonistas (Jiří, Antonín, Antoš y Jan), los cuales son o se convertirán en comunistas, se relata el conflicto con una resistencia alemana en la frontera de Grünbach. La prosa sencilla y cronológicamente lineal de Řezáč quiere mostrar el paso del caos dado por lo germano (la guerra y el cierre de la fábrica textil) hacia el orden dado por lo checo (la reapertura de la fábrica y el renacimiento de la ciudad). Como en la novela anterior, hay una búsqueda por mitigar cualquier crítica o remordimiento por la expulsión. Por ejemplo, a través del personaje de Galčík, funcionario del Partido, se desestima una potencial crítica a estas acciones: “Esto no se trata de una venganza, es el desarrollo lógico del principio revolucionario. Acabaremos con el fascismo alemán, moveremos el terreno para un nuevo ataque y, al mismo tiempo, asestaremos un golpe fatal a nuestra propia burguesía” (Řezáč 24). A diferencia de la novela de Sedlmayerová, donde se aborda cierta culpa moral y pesar por el destino de aquellos alemanes que Renata conoce, en la novela de Řezáč se encuentran caracterizaciones más estereotipadas de la familia alemana, como padres y madres violentos, o hermanos cobardes, que anulan en los protagonistas cualquier crítica sobre los hechos, dado que un cuestionamiento de este tipo queda asociado directamente al imaginario burgués. Dicha asociación se encuentra particularmente en el personaje del doctor Markov, quien tiene reservas sobre la deportación de los alemanes, pero esta preocupación queda reducida al liberalismo político y al puro interés individual de gozar de las importaciones occidentales.

2. Lo imperdonable: el revisionismo en la nueva literatura checa de nuestro siglo

Pasarán 44 años de las expulsiones para que la historia oficial se vea modificada, es decir, recién a partir de la Revolución de Terciopelo, proceso que dio fin al período comunista. La primera expresión conocida sobre el asunto es pronunciada por el líder de la disidencia y futuro presidente, Václav Havel. En una carta al entonces presidente de la Alemania Federal,

Richard von Weizsäcker, Havel describe el hecho como un “crimen” y “un acto inmoral que perjudicó gravemente no solo a los alemanes, sino también a los propios checos, tanto en lo moral como en lo material. Responder ante el mal con mal, no lo elimina, sino que lo prolonga” (s.p.). Más aún, recién durante 2005 el gobierno checo otorgó un reconocimiento oficial a los alemanes antifascistas que habitaron los Sudetes (Táborská s.p.).

En la literatura checa de principios de este siglo, enmarcada en lo que se denomina generación poskunderista,² se observa que la Segunda Guerra Mundial y las primeras décadas de la posguerra constituyen una rica fuente de inspiración para muchos de los autores y autoras. La culpa, el perdón, la venganza, el castigo y la reparación son elementos recurrentes en gran parte de la nueva literatura checa. Si bien es cierto que entre las escritoras existe una tendencia a trabajar estos temas dentro de dramas privados e intimistas, fueron dos de las más afamadas e interesantes autoras de la actualidad las que se sumergieron, sin alegorías y en fidelidad con los hechos, en la cuestión de la expulsión y las consecuencias de la culpabilización colectiva a los alemanes. En 2006 Radka Denemarková (1968-) publica *Peníze od Hitlera* (*El dinero de Hitler*) y en 2009 sale a la luz *Vyhnání Gerty Schnich* (*La expulsión de Gerta Schnich*) de Kateřina Tučková (1980-). Ambas novelas fueron premiadas: Denemarková obtuvo el premio Magnesia Litera en prosa 2007, el premio literario Usedom en 2011 y el Georg Dehio en 2012; Tučková, el premio Magnesia Litera en prosa de 2010. Asimismo, las dos novelas nos proponen un desmantelamiento del imaginario dado por Sedlmayerová y Řezáč, y enfatizan el desarrollo de sus personajes en las complejidades y ambigüedades propias de los procesos de la expulsión. Ya no se trata en estos casos de la justificación de las acciones, o de su pura condena como una repetición de un daño infligido anteriormente, sino de las posibilidades y límites del perdón y la reparación.

Esos tópicos forman parte de la reflexión del filósofo Jacques Derrida durante la década de 1990. Derrida afirmaba que una característica fundamental del perdón consiste en que, en su sentido profundo y puro, “nunca pedimos perdón más que por lo imperdonable” (*Le parjure et le pardon* 134).³ Todo pedido de perdón apunta a lo imperdonable en tanto el perdón es en sí mismo

2 La generación post-Kundera engloba a aquellos escritores y escritoras que inician su obra durante la década de 1980, luego de la repercusión mundial del escritor.

3 Esta y todas las traducciones del francés son mías.

indecible, esto es, “heterogéneo a toda determinación en el orden del saber”, pues ninguna concreción es capaz de asirlo en su totalidad (52). Asimismo, las disculpas oficiales que algunas naciones han hecho sobre lo acontecido en la Segunda Guerra advierten la existencia de “una dimensión no jurídica del perdón y lo imperdonable, donde llega a suspenderse e interrumpirse el orden habitual del derecho” (34). En dicha dimensión, más allá del derecho, se expresa la posibilidad de perdonar, así como la posibilidad de la justicia, nociones que Derrida observa en una asimetría con el derecho, pues tanto la justicia como el perdón consisten en una “experiencia de aquello que no se puede tener experiencia” (*Fuerza de ley* 38). A partir de las protagonistas de sus respectivas obras, Tučková y Denemarková exploran esta dinámica de experiencia “imposible” en torno a la justicia y el perdón, y la dificultad inherente para encuadrar la obtención de justicia o perdón desde el conflicto que edifica la vida de estos personajes.

2.1. Tučková: la (im)posibilidad del perdón

Vyhání Gerty Schnich responde al género de novela histórica, y se centra en los acontecimientos de la arriba mencionada Marcha de la Muerte de Brno, ocurrida el 30 y 31 de mayo de 1945. La historia toma como protagonista a Gerta, hija de Friedrich, alemán, y Barbora, checa. Desde comienzos de la guerra, la adolescente Gerta va observando la tensión al interior de su hogar por esta doble identidad. Su padre alista a su hermano (también llamado Friedrich) en las Juventudes Hitlerianas, y ella también asiste esporádicamente a esas reuniones, pero se siente cada vez más checa debido a la conexión con su madre, a la amistad que desarrolla con Janinka y a su noviazgo con Karel. En el inicio de la historia, Tučková resalta la polaridad checo-alemana, al igual que las novelas de la posguerra, pero a través de los roles de género: por un lado, mujeres checas frágiles en medio de un conflicto que no decidieron, y por el otro hombres alemanes cada vez más convencidos del hitlerismo, con una violencia creciente (al punto que Friedrich padre prohíbe hablar checo en casa). En su regreso a Brno, años después de la expulsión, Gerta rememora el regalo que le hizo su padre de unas calcetas blancas, típicas de las Juventudes Hitlerianas:

El padre Friedrich y su hijo Fridríšek [...] como dos héroes con un gran futuro por delante, que formarán parte de la dominación mundial. Y tras ellos dos, mamá, su retaguardia, ingresando al terreno que los más valientes y hábiles del regimiento ya habían conquistado [...]. Gerta recuerda cuánto deseaba estar en el frente, en el primer pelotón, con ellos. [...] Recordó cómo, al día siguiente de uno de estos paseos, ella le había dejado en casa un paquete que contenía unas calcetas que llegaban hasta la rodilla, de un blanco brillante. Se las puso de inmediato y las usó hasta que su padre regresó de la oficina por la noche. Cuando vio a Gerta, le dio una palmadita en la espalda a su madre y mostró aires de triunfo. Fue entonces cuando Gerta empezó a comprender que la familia se había dividido en dos bandos. Se reveló con esa sonrisa orgullosa hacia el rostro encorvado de su madre, que le sonreía amorosamente a Gerta, queriendo verla satisfecha. Los calcetines blancos hasta la rodilla que tanto había anhelado y que podrían haberla acercado al mundo de sus admirados héroes, de repente comenzaron a arder en sus pantorrillas como si hubieran sido tejidos con fuego. [...] Los usó solo una vez [...] todo eso fue antes de que Gerta comprendiera que ella y su madre nunca serían suficientes para los Friedrich, los elegidos. Luego las cosas cambiaron en su casa y Gerta ya no recuerda que salieran a pasear. Excepto un último día, detrás del ataúd de su madre. (228)

La madre de Gerta veía en el nazismo un lavado de cerebro. Aun así, aboga por mantener las mejores relaciones posibles con sus coterráneos, como la vecina alemana Anne Marie y la señora Goldstein, a quien ayuda con la compra de alimentos para su bebé, pues ella no puede ir en las horas designadas para los judíos.

La situación deviene cada vez más tensa en la casa de Gerta por la radicalización de los varones Schnich. Con la muerte de la madre y el posterior envío de su hermano al frente de guerra, Friedrich padre alcanza el punto más alto de su perversión: somete diariamente a Gerta, la esclaviza, la aterroriza, la viola y la embaraza. Ella, apelando a la memoria de su madre, conserva a la bebé y la nombra Barbora.

Con el final de la guerra se manifiesta un odio total hacia los alemanes. La novela resalta esta cuestión en un momento histórico específico, la llegada de Benes a Brno en 1945, en los preparativos de la expulsión. Gerta se pierde con Barbora en sus brazos entre la multitud que recibe eufórica al presidente:

“las manos alzadas sobre la cabeza de la gente frente a ella se ven como púas de puercoespín, apuntando en todas las direcciones y amenazando con apuñalarla” (80). A través de Gerta, una checa alemana, la concepción de la culpa colectiva no puede mostrarse como un justificativo, sino como un lugar de commoción. Gerta ya no solo deja de ser checa a los ojos de sus vecinos, sino que también deja de ser humana. Desde un balcón, Beneš proclama: “*Este pueblo ha dejado de ser en absoluto humano, y ya no es tolerable para los humanos. A nuestros ojos, solo es un monstruo humano*” (81). Asimismo, en ese instante ella no podía verse a sí misma entre los checos:

La plaza tembló con el clamor unánime de miles de personas. Gerta hundió su rostro en el cabello de Barbora, que lloraba, apretándola contra su pecho, en su vientre, atrayéndola hacia sí misma, con el más terrible de los miedos, porque en ese mismo momento, entre los gritos y silbidos de la gente que la rodeaba, se dio cuenta de que nunca podría formar parte de esa masa, de esa multitud que aliviaría, mediante la venganza, el remordimiento y el dolor de haber perdido a familiares, amigos y conocidos. (82)

Gerta, solamente con Barbora y algunos objetos personales, es deportada junto a casi la totalidad de los alemanes de Brno con rumbo a Austria, que son escoltados o vigilados por soldados para llegar a Pohořelice. Gerta observa a lo largo de su trayecto los efectos devastadores de la expulsión: pilas de mujeres y niños muertos, violaciones, la proliferación del tifus. Gracias a un granjero, Šenk, Gerta y otras mujeres logran ir de Pohořelice a Perná, para asentarse en la cabaña de la casera Zipfelová y conseguir un trabajo en las minas de Jáchymov, donde pasará cerca de siete años hasta su retorno a Brno. En la designación de este empleo, Gerta tiene una conversación con el administrativo Hanák, quien, firmemente convencido de la culpa colectiva, afirma:

Pero mira, eso no puede funcionar. Hay que separar a ambos grupos. No se puede contar con que alguien resentido con el Estado checoslovaco se comprometa a fortalecerlo, ¿no? ¿Dónde terminaríamos? Justo donde empezamos, ¿no? En esto, Beneš dice verdad de Dios. [...] Además, tienes que trabajar todo lo que lograste tomar de aquí. No estamos hablando de nimiedades, ¿verdad? Piensa en todo lo que los alemanes se llevaron al buche. Cuadros y joyas de Praga... ¡Acaba de salir algo en el periódico sobre eso! Y todas las cosas que nos han

robado, la cantidad de cosas que se llevaron de Brno. Y luego están todas las cosas que se han llevado los particulares para sí mismos. ¡Deberían cerrar la boca! ¡Y trabajar duro! ¡Trabajen duro y den gracias por dejarlos con vida, ¿entienden? (171)

A lo largo de su estancia en Perná y su regreso a Brno, Gerta solamente puede vincularse con quienes padecieron el destierro y sus injusticias: Johanna, Hermína, Teresa, a todas ellas “el pasado seguía persiguiéndolas, estaba siempre presente, incluso luego de veinticinco años se negaba a liberarlas [...]. Y los que ella culpaba de arruinar su vida no estaban por ningún lado” (350). Gerta no siente más que remordimiento y pesar por los acontecimientos que ha atravesado. Su regreso a Brno no implicó la recuperación de su hogar, sino el confinamiento en un trabajo de almacenera y una relación conflictiva con su hija. En la penúltima parte de la novela, Tučková toma la voz de Barbora para explicar este rencor perenne: “Era como si dentro de mi madre vivieran dos mujeres completamente diferentes. Una era la mujer alemana agraviada, que había sido expulsada de su casa, y la otra era una mujer alemana superior, que miraba a los checos que vivían en su comunidad con desprecio. Ambas mujeres eran alemanas. La mujer checa, con la que siempre se había identificado, parecía haber desaparecido” (385). Gerta no alcanza ni busca una reconciliación con el pasado de la expulsión, pues el perdón que aquí se necesitaría no se aboca a lo irreparable de los hechos, sino a la dimensión entre la víctima y el victimario. Como expresa Derrida, el perdón puro está constituido por una intimidad radical, solo puede darse entre quien cometió la falta y quien la sufrió (*Le parjure et le pardon* 46-48); si a quienes Gerta culpaba de arruinar su vida no estaban, ya sea por su ausencia física, como su padre, o por la banalidad del sistema, como los diferentes administrativos que condicionan su estadía y trabajo, el perdón resulta imposible.

Hacia el final de la penúltima parte de la novela, puede encontrarse otra característica paradójica del perdón. La familia y amigos de Gerta deciden escribir una carta a la alcaldía de Brno para exigirles el reconocimiento de los sucesos de la Marcha de la Muerte en su quincuagésimo quinto aniversario. En este pasaje se advierte aquello que el filósofo francés consideró sobre la intimidad del perdón: su consecuente incondicionalidad, fuera de todo cálculo y en ausencia de cualquier espera de retribución. Derrida remarca la existencia de una “globalización del perdón” bajo la forma de acusaciones y declaraciones de arrepentimiento por crímenes contra la humanidad, una

“inmensa escena de confesión en curso” (*El siglo y el perdón* 11). Esta clase de perdón no es más que un perdón condicionado, ajustado al pedido o a la búsqueda de una expiación. Barbora, Johanna y su nieta Blanka se reúnen en el hospital donde se encuentra internada Gerta. Ya transcurrió una década desde la Revolución de Terciopelo que puso fin al comunismo. Primero, comienzan a leerle algunas cartas de su amiga de Petná, Teresa, las cuales nunca había recibido por las restricciones comunistas. Gerta apenas puede comunicarse con gestos, pero se encuentra consciente. Inmediatamente después, deciden leerle la carta que ellas prepararon y habrán de enviar al ayuntamiento de Brno. Algunos pasajes de esta extensa carta dicen lo siguiente:

Honorable Alcalde y honorables miembros del Consejo de la ciudad de Brno: El día treinta de mayo del año dos mil se cumplirán cincuenta y cinco años de la expulsión forzosa de los residentes alemanes de Brno. [...]

Es importante tener en cuenta que esta acción violenta estaba dirigida específicamente contra las mujeres, los niños y los ancianos, que constitúan la mayoría de los participantes y las víctimas. [...] Entre los expulsados, también había muchos checos y antifascistas alemanes. Sin embargo, este acto de represalia solo afectó marginalmente a quienes habían participado activamente en las atrocidades nazis. [...]

Somos plenamente conscientes de los crímenes incomparablemente más amplios cometidos por el régimen nazi. Al mismo tiempo, nos damos cuenta de que el sufrimiento sigue siendo sufrimiento, quienquiera que lo cause y en cualquier momento. Incluso durante la expulsión de los alemanes de Brno se aplicó el inaceptable principio de culpa colectiva y se cometió un crimen contra un grupo de población definido sobre la base de su origen étnico. Considerando que la aplicación de estos principios incluso hoy en día conduce a atrocidades en muchas partes del mundo, conocemos el valor de su rechazo explícito. Por ello, los convocamos a Uds., como actuales representantes de la ciudad de Brno, para que denuncien categóricamente estos acontecimientos, de los que era responsable la representación política de Brno de aquel entonces. (395-397)

Blanka espera una respuesta de su abuela y Johanna festeja lo bien escrita que está la carta. Sin embargo, la reflexión interior de Gerta, antes de caer en coma, expresa la dificultad de la condicionalidad del acto:

Suena lindo, se dijo a sí misma, lindo. Parece como si la historia se estuviera pinzando la nariz y pudiera de verdad disculparse a través de las bocas de aquellos cuyos padres estuvieron corriendo de una vereda a la otra por la Brno checa. ¿Qué les podría hacer esto? Es tan solo una carta cortés, una mano para la reconciliación dada por aquellos que no hicieron nada, por aquellos que luego de la guerra se quedaron; para olvidar lo que llevaron y lo que trajeron. [...] Bueno, tiene que funcionar porque es verdad. Así fue y hoy resulta difícil negarlo. Hoy estas cosas se pueden admitir, los tiempos son otros. Estarán aliviados, terriblemente aliviados, porque al fin estarán en casa, sin miedo, y los de las altas esferas también estarán aliviados, a través del arrepentimiento se quitarán los pecados de sus padres, como diría Johanna. (398-399)

En esta búsqueda de sus allegadas para que el gobierno checo acepte la culpabilidad institucional por las deportaciones, Gerta no encuentra más que un condicionamiento al pedido de perdón. Al pedir perdón, el culpable ha cambiado esencialmente, pues no es el ejecutor de esos actos, sino aquel que ve esos actos como falta, y por ello “no es ya decididamente el culpable sino ahora otro, y mejor que el culpable. En esta medida, y con esta condición, no es ya al culpable como tal a quien se perdona” (Derrida, *El siglo y el perdón* 15). El pedido de perdón que puede llegar del ayuntamiento es un perdón relacionado con algún tipo de intercambio o de castigo, no necesariamente desde el orden jurídico, pero sí desde el político y ético (el reconocimiento de la expulsión como hecho atroz, el estudio histórico de los hechos, la desclasificación de documentos, etc.). Por ende, el acontecimiento excepcional del perdón no puede suceder.

2.2. Denemarková: una justicia que (no) tiene lugar

Con Tučková se ha podido observar cómo el tratamiento de la expulsión y el relato desde el punto de vista de una víctima complejiza la posibilidad del perdón aún en una manifestación futura de la culpa. ¿Es posible, sin embargo, ver justicia en el reconocimiento de la culpa? Las eventuales reparaciones, materiales o simbólicas, ¿hacen justicia sobre eventos tan radicales?

El dinero de Hitler, la segunda novela escrita por Radka Denemarková, es la primera novela de nuestro siglo que aborda el drama de la expulsión

de los alemanes. Con una narración tan cruda como poética, la autora descompone los caracteres del imaginario checo como víctimas absolutas de la guerra. Dicha descomposición del lugar de víctima con el que la sociedad checa se observó a sí misma es lo que la vuelve, en palabras del periodista Filip Noubel, una “hacker cultural” (Bertazza y Noubel s.p.). Denemarková abordará, a lo largo de la novela, la victimización, el pasado como un retorno de lo reprimido y la venganza colectiva e individual.

La novela retrata la vida de Gita Lauschmannová, hija del comerciante judío alemán Rudolf Lauschmann, quien vive con su familia en el pueblo de Puklice. Junto con su madre Ulrike y sus hermanos Rozálie y Adolf, son deportados al campo de concentración de Auschwitz. Con la liberación de Auschwitz, Gita busca reencontrarse con Adolf, el único sobreviviente de su familia. Por ello, regresa a Puklice, pero descubre que su hogar está ocupado por sus vecinos checos, y que todas las propiedades de su familia fueron embargadas. Aunque son judíos y han atravesado los horrores del campo de concentración, son considerados nazis dado que también son alemanes. El resto del poblado advierte su presencia y por ello un grupo de locales la secuestran. El líder de este grupo es Ladislav Stolař, un checo que también fue deportado a los campos de concentración y regresa a su pueblo con un profundo odio a los Lauschmann. Ya secuestrada y torturada, sus vecinos toman la decisión de dejarla morir de hambre. Con el personaje de Stolař, Denemarková hiperboliza el resentimiento de los sobrevivientes checos. A contracorriente de las novelas de Sedlmayerová y Řezáč, la naturaleza checa, pacífica y propia de una víctima, es sustituida por una violencia inflexible: “Tu familia es culpable y sanseacabó. Lo único que importa es en qué hablabais. Y *ausgerechnet* [por sobre todas las cosas] en vuestra casa a puertas cerradas se *sprachaba* [hablaba] en alemán a todas horas” (31). Pero frente a la violencia de Stolař también se encuentra cierta compasión, como lo muestra el personaje de “la Mujer”, hermana de Stolař. Ella usurpa la casa de Gita, pero la alimenta en secreto y la ayuda a escapar, aun cuando la culpabiliza por su origen:

- Eres alemana. Me suelta las mejillas. Con el delantal se limpia la mano, que tiene saliva de mi lengua.
- No lo soy. Tengo nacionalidad checoslovaca. Soy...
- Alemana.
- Bueno, y qué. Soy una alemana checa.

—¿Y eso qué más da? Eres checa, pero también eres alemana. (43)

A lo largo del relato, Gita jamás siente vergüenza ni siente la necesidad de ocultar su origen a los habitantes de Puklice. Sin embargo, no deja de manifestar el peso injusto que el pasado y sus raíces imponen sobre ella. Fugarse del aprisionamiento de Stolař no le otorga ningún alivio, sino la repetición del horror de Auschwitz, pues lo que le espera no es sino el destierro. Gita es interceptada por soldados a cargo de la deportación. En un tren, antes de llegar a un campo de prisioneros para la procesión, tiene una ensoñación con Rozálie:

Me agarro al brazo de la mujer cubierto por una manga de flores azules deslavadas. No le miro la cara. Imagino que quien me ofrece apoyo es la Virgen María de Puklice [...] la mano ha perdido su sedosidad juvenil. La piel ha encogido, una piel arrugada con manchas marrones y salpicada de pecas que le cubre los nudillos y el dorso de la mano. Me arden las mejillas y en mis oídos resuena la voz de Rozálie: "Hasta ahora nos hemos salvado, así que cállate". (52)

En esta primera parte de la novela, en lugar de explorar las vivencias dadas por el camino hacia la salvación, Denemarková indaga en el absurdo propio de un estado de guerra impuesto por los vencedores. Numerosos actos violentos ocurren durante esta procesión en el tren y, en presencia de una cruda violación, Gita no puede más que reírse a carcajadas.

Tras ser deportada, Gita logra construir una vida decente como doctora, tiene una hija y dos nietas. Pero en 2005, 60 años después las tragedias vividas, la Oficina de Documentación e Investigación sobre los Crímenes del Comunismo otorga una rehabilitación a sus padres, a partir de lo cual se sentencia que la confiscación de sus bienes había sido arbitraria. Gita, que buscó toda su vida escapar del recuerdo de Puklice, se siente convocada a limpiar personalmente el nombre de su familia. Regresa al pueblo en compañía de su nieta y de un abogado. Lo que anteriormente era su hogar se convirtió en un economato, al que entra y hace una compra, con el propósito de pedir el ingreso a la parte privada. Le cuenta a la encargada que es la hija de Lauschmann y que ese lugar era su casa hasta que se la robaron. De este modo, alerta a todo el pueblo de su presencia. Ahora bien, la intención de Gita no es la de realizar una demanda judicial. No desea recuperar sus propiedades, sino que en el pueblo se levante

una estatua en conmemoración a su padre. Una victoria que, antes que jurídica, debe ser moral, como expresa este pasaje que hace alusión a la Revolución de Terciopelo, el evento pacífico que da fin al comunismo: “Se acerca el instante en el que voy a levantar los dedos índice y corazón, y voy a abrirlas formando una v ancha y aterciopelada [...]. A ver si por una vez sois vosotros los que os reconcoméis en vuestra inseguridad. Lo que quiero es que erijáis un monumento en la plaza. A mi padre. Éste es el objetivo que tengo al alcance de mi mano. Y una sensación de plenitud a punto de materializarse” (80-81).

A través del objetivo de Gita, Denemarková deja de lado como tema del relato la victimización y la venganza, y elabora una cuestión tanto o más universal: el sentido y la posibilidad de la justicia. La rehabilitación moral que desea Gita permite poner en juego una distinción que Derrida establece entre la justicia y el derecho, algo que el propio filósofo examina como una asimetría intrínseca. Por un lado, se encuentra el derecho como región del cálculo y la mensurabilidad, que en tanto conjunto de principios y normas resulta deconstruible. Por el contrario, la justicia es en su determinación esencial indeconstruible, en la medida en que figura un mundo por fuera del cálculo del derecho, un mundo por venir que irrumppe, dado que no es inferido de ninguna regla ya establecida, y esta figuración es la que hace posible la deconstrucción como tal (Derrida, *Fuerza de Ley* 39-40).

Gita se reúne con el alcalde de Puklice, Stolař hijo, con Denis, hijo de la Mujer, y con el barbero Klein, que fue partícipe de su secuestro. Aunque Klein parezca un personaje secundario, evidencia lo irrelevante que es para Gita cualquier reparación jurídica, dado que en ningún pasaje de la novela ella lo acusa por participar en su secuestro e intento de asesinato. Por su parte, los checos de Puklice sí temen por la seguridad de sus propiedades. Por esta razón, anticipándose a un posible reclamo, Stolař joven y Denis sacan a la luz el pasado de la protagonista luego de su deportación, con el fin de cuestionar su capacidad mental para realizar cualquier reclamo o denuncia: en Alemania, Gita tuvo un hijo, Rudolf, que falleció y un marido, Adolf, que se suicidó. Además, obtuvieron información sobre la internación psiquiátrica que Gita padeció durante varios años. La repetición de los nombres no es fortuita, sino que subraya la repetición de la injusticia en la vida de Gita. El diálogo ocurrido durante la primera audiencia no solo está provisto de profundidad emocional, sino que desarrolla lateralmente la tensión de la memoria histórica en el pueblo checo (91-122). En el diálogo no hay un giro en los acontecimientos, sino en

la interpretación y apropiación de los hechos. Stolař hijo, que buscaba una confesión, se encuentra con una revelación. Gita no niega los hechos, relata con dureza el asesinato de su bebé a mano de tres hombres que irrumpieron en su casa para robarle y violarla, reconoce el suicidio de su marido, su propio intento de suicidio y cómo sobrepasó todo ello. La declaración de Gita coincide en cierto sentido con aquello que Derrida denomina la experiencia de una aporía, de un acontecimiento que no permite ser atravesado hacia un fin. Esta clase de experiencia son propias de la justicia, pues ella corresponde con una “experiencia de aquello de lo que no se puede tener experiencia” (*Fuerza de Ley* 38), lo que implica, en otras palabras, que los actos sufridos por Gita no tienen capacidad de reparación. Esta justicia únicamente puede exigirse, sin embargo, en ese mismo acto de enunciación que la manifiesta como algo incommensurable. Por eso, Gita acusa al propio Stolař como hijo de un asesino, “[n]o porque haga revivir mi pasado y desvíe la atención del suyo, sino porque hace revivir mi pasado para enterrar mi derecho a un presente” (Denemarková 107). Asimismo, otro elemento relevante en la reflexión derrideana aparece a través de Gita: la responsabilidad incalculable ante la memoria o la “herencia de un imperativo” (*Fuerza de ley* 45) que es necesario recalcular:

—Señora Lauschmannová, sólo quería poner las cartas sobre la mesa para que nos entendamos. Sin ases en la manga. No pretendía nada más, de verdad.

—Pues las cartas se nos han revuelto. Ha sido muy agradable vivir durante todos estos años como si eso no hubiera ocurrido. Vivir en un lugar donde nadie sabía nada sobre ello. Ni siquiera mi segundo marido lo averiguó, imagínese. Está juntando historias que no se pueden unir, para acosarme, para etiquetarme. ¿Como qué? ¿Como una nazi? ¿Como una nazi que merecía ser violada? Con una mentira así no se puede ir a ninguna parte. Tengo que irme. Otra vez por la fuerza, no podía ser de otra manera. Sin embargo, volveremos a vernos. No tema. Pronto. Pero ahora ya no voy a conformarme con un monumento, miserables. (Denemarková 118-119)

La reflexión de Derrida resalta que el desbalance entre derecho y justicia no disocia a uno del otro. Por el contrario, ese desbalance exige una asociación: “la politización obliga a reconsiderar, es decir, a reinterpretar los fundamentos mismos del derecho tal y como habían sido calculados o delimitados previamente. Esto fue cierto en la Declaración de los Derechos del Hombre, en la

abolición de la esclavitud, en todas las luchas emancipatorias” (*Fuerza de ley* 65). Con todo, en el reciente pasaje Gita no parece tener el deseo de imponer la justicia como derecho, es decir, esa tramitación jurídica que permitiría calcular su objetivo. Más bien, parece tener en mente una venganza. Ella separa, pero también disocia justicia y derecho, pues deduce que lo incalculable del daño demanda una reparación infinita:

—Doctora Lauschmannová, todo esto es una terrible y lamentable metedura de pata. Le ruego que le... que nos perdone. Por favor, acepte nuestras disculpas. Deberíamos retomar el hilo de nuestra reunión, si es que es todavía posible, y no encender más... emociones. Sugiero que hagamos una pausa. [...]

—No existe ninguna disculpa para esto. No voy a perdonar a nadie. Nunca. De algunas épocas de mi vida no hablo. Tras todos estos años tengo la sensación de que esas cosas le ocurrieron a otra persona, que no fue y no es asunto mío. Y usted, en vez de disculparse porque me robaron mi propio techo y me echaron de mi propia casa como a un perro sarnoso y famélico, saca tranquilamente y sin inmutarse esa carpeta negra. Se hincha las mejillas con aire fétido y de un soprido barre el espeso polvo de tantos años. Aviva crímenes que de hecho no tienen nada que ver con usted. Ha traído de vuelta a mi vida a esos tres imbéciles colocados. A los tres. Para que lo hagan de nuevo. (Denemarková 111-112)

En contraposición al personaje de Gita, incapaz de avizorar una reparación auténtica, en el final de la novela se enfatiza la figura de su nieta Barbora, quien tras la muerte de su abuela se encarga del proceso judicial. En ella, al contrario de Gita, el derecho se impone como la posibilidad más certera y necesaria:

Barbora se pasea por la ruinosa propiedad con los inversores. Entre dientes murmura un lema que ha impreso incluso en las tarjetas de visita y en el papel de cartas: “Si hay justicia, que sea absoluta”. Con una serenidad nada sentimental desencadena la lucha legal. Quiere que los habitantes de Puklice salgan corriendo como pollos desplumados, ahuecando las pocas plumas que les quedan. (201)

En este sentido, la “justicia absoluta” adquiere el cariz de una venganza legitimada y mensurable. Para Derrida, algo semejante respondería en sentido estricto a un derecho sin justicia. Así como Gita pagó por el pasado de su padre, Stolař hijo también lo hará.

Solo el personaje de Denis, que toma relevancia en el desenlace, logra comprender la visión de Gita. Su madre le confiesa que la ayudó a escapar, y además le revela que su tío y sus secuaces habían capturado y asesinado a Adolf Lauschmann poco antes de que Gita llegase a Puklice. Por una parte, la revelación de este secreto lleva a Denis a romper lazos con el resto de los habitantes de Puklice y acercarse a Gita. A pesar de la diferencia de edad entre ambos, se enamoran, y luego de la muerte de Lauschmannová, le ceden a Denis los diarios donde Gita buscaba reconstruir su historia familiar, que hasta el último día fue un peso. Por otra parte, la revelación de la Mujer conduce a Denis a identificarse con Gita por el peso de sus historias. Al igual que ella, Denis jamás hace pública esa confesión, pues también observa que no hay medida posible de reparación. Denemarková finaliza la novela dando cuenta de esto: “No es porque la historia llegue a su fin, sino porque se termina la provisión de palabras disponibles. Sí, eso es: con las palabras pueden cometerse muchos crímenes. Pero con ellas no se puede defender *nada*” (206). Aunque esta reivindicación pueda materializarse de modo jurídico o ético, bien mediante la restitución de las propiedades o bien limpiando el nombre del padre, la justicia termina por diluirse, a no ser que los eventos que la demandan continúen siendo considerados más allá de su dimensión calculable.

3. Conclusión

La deportación de los sudetos alemanes continúa siendo un tema de controversia, de investigación y de políticas de la memoria en la actual República Checa. Hemos visto cómo durante los primeros años de la posguerra la literatura representó con fidelidad el concepto de culpa colectiva, algunas veces con ciertos roces con la culpa moral individual (Sedlmayerová), otras en perfecta consonancia con la ideología imperante (Řezáč).

Sin embargo, la nueva literatura checa ha permitido desarticular dichas representaciones para observar críticamente el pasado de los checos y la mitología nacional que los ha definido como el “Corazón de Europa” y un pueblo pacífico (*cf.* Lucero). Las novelas de Tučková y Denemarková, al contrario de sus predecesoras sobre el tema, no tienen la intención de erradicar la culpa o de transferir la culpa colectiva de un pueblo a otro, sino de desplegar las complejidades inherentes a esta, con el fin de ponderar los límites del consuelo y la reparación de los crímenes cometidos.

Quisimos aproximarnos a estas novelas con las reflexiones derrideanas en la medida en que también conmocionan los límites conceptuales del perdón y de la justicia. Gerta y Gita experimentan esas fronteras de una manera angustiosa y se acercan a esos sentidos profundos o puros que permiten ser condicionados, y en sus casos, que no tienen un desenlace en su interior: Gerta no perdona, porque no hay nadie a quien perdonar; Gita no deja de cargar con la culpa colectiva a pesar de los procesos políticos y jurídicos que reivindicaban a su familia, y sabe que su único acto concreto es el de una venganza. No hay en ellas ningún cierre del círculo, ninguna reparación profunda, y quizás este es el punto más audaz de estas escritoras, pues en esa falta de cierre la culpa deja de ser un tema de análisis psicológico para convertirse en un asunto cultural que no se puede evadir, dado que no tiene uno o más culpables determinados. Para decirlo en otros términos, la culpa no es tratada para denunciar los hechos en sí mismos, sino para mantener vivo el trabajo de la memoria. Esa es, en todo caso, la culpa colectiva que aparece en esta nueva literatura checa, y lo que le confiere su riqueza.

Obras citadas

- Beneš, Edvard. “Dekret č. 5/1945 Sb: dekret presidenta republiky o neplatnosti některých majetkově-právních jednání z doby nesvobody a o národní správě majetkových hodnot Němců, Maďarů, zrádců a kolaborantů a některých organizací a ústavů”. *Zákony pro Lídi*. Zákony pro Lídi, s.f., s. pág. Web. 3 de enero 2025.
- . *Odsun Němců z Československa: Výbor z paměti, projevů a dokumentů 1940–1947*. Praga, Nakladatelství Dita, 1996.
- Bertazza, Juan Pablo, y Noubel, Filip. “Radka Denemarková, una hacker cultural”. *Radio Praga*. Radio Praga, 24 febrero 2021, s.pág. Web. 3 de enero de 2025.
- Chitnis, Rajendra. “‘Moral Limits’: The Expression and Suppression of Guilt in Czech Post-War Writing About the Borderlands”. *Central Europe*, vol. 10, núm. 1, 2012, págs. 18-54.
- Denemarková, Radka. *El dinero de Hitler*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2015.
- Derrida, Jacques. *Fuerza de ley: el fundamento místico de la autoridad*. Madrid, Tecnos, 2008.
- . *Le parjure et le pardon: Seminare (1997-1998)*. París, Du Seuil, 2019.
- . *El siglo y el perdón*. Buenos Aires, De la Flor, 2015.

- Havel, Václav. "Dopis Václava Havla prezidentu SRN Richardu von Weizsäckerovi, 05/11/1989". *Václav Havel Library*. Václav Havel Library, s.f., s. pág. Web. 3 de enero de 2025.
- Jaspers. Karl. *El problema de la culpa*. Barcelona, Paidós, 1988.
- Judt, Tony. "The Past Is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe". *The Politics of Retribution in Europe: World War II and its Aftermath*. Editado por Istvan Deák, Jan Gross y Tony Judt. Nueva Jersey, PUP, 2000.
- Lucero, Jorge Nicolás. "Corazón de Europa': pequeña nota sobre la metáfora de la identidad checa". *Eslavia*, núm. 9, 2022, s. pág. Web. 3 de enero de 2025.
- Řezáč, Václav. *Nástup*. Praga, Československý Spisovatel, 1951.
- Sedlmayerová, Anna. *Dům na zeleném svahu*. Praga, Havlíčkův Brod, 1947.
- Staněk, Tomáš. *Poválečné "excesy" v českých zemích v roce 1945 a jejich vyšetřování*. Praga, Ústav Soudobé Dějiny, 2005.
- Táborská, Marika. "Vláda uznala zásluhy sudetoněmeckých antifašistů". *Irozhlas*. Irozhlas, 24 de septiembre de 2005, s. pág. Web. 3 de enero de 2025.
- Tučková, Kateřina. *Vyhnaní Gerty Schnich*. Praga, Host, 2009.

Sobre el autor

Jorge Nicolás Lucero es doctor en filosofía por la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès y la Universidad de Buenos Aires. En los últimos años se ha dedicado al estudio de la filosofía y la historia intelectual checa, con especial énfasis en Jan Patočka y Tomáš Masaryk. Forma parte de la Sociedad Argentina Dostoievski, una Asociación Civil dedicada a los estudios eslavos. Para la revista *Eslavia* coordinó dos números dedicados a la literatura checa escrita por mujeres (11 y 12, 2023).

Ha traducido el libro *Interioridad y Mundo* de Jan Patočka (en SB editorial, 2020) y cotraducido *El camino a la simplicidad* de Milena Jesenská para la editorial Vilnius (2024). Actualmente se desempeña como docente en la Universidad Nacional de Lanús y la Universidad Argentina de la Empresa.

Yo confieso, nosotros denunciamos: culpa y revelación en la poética nocturna de Octavio Paz

Jaime Puig Guisado
Universidad de Sevilla, Sevilla, España
jpuig@us.es

La poesía de Octavio Paz utiliza la noche como un espacio de reflexión y confesión, donde explora dilemas existenciales y sociales, y conecta circunstancias de base vital con la propia historia. En varios de sus poemas, hasta llegar a “Nocturno de San Ildefonso”, la noche simboliza la angustia y una “noche del siglo xx”, vinculada a las injusticias del poder. La voz poética revisa una juventud idealista que avanza hacia una madurez crítica, que asume la culpa de participar pasivamente en los horrores del pasado. La confesión poética de Paz implica el reconocimiento de errores ideológicos y la necesidad de responder a promesas incumplidas, además de denunciar hechos de represión y totalitarismo, como la matanza estudiantil de 1968 en México. La poesía, convertida en denuncia, transfigura el presente, iluminando la verdad y buscando la justicia.

Palabras clave: poesía; noche; culpa; confesión; Octavio Paz.

Cómo citar este artículo (MLA): Puig Guisado, Jaime. “Yo confieso, nosotros denunciamos: culpa y revelación en la poética nocturna de Octavio Paz”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 39-59.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



I Confess, We Denounce: Guilt and Revelation in the Nocturnal Poetics of Octavio Paz

The poetry of Octavio Paz uses the night as a space for reflection and confession, where he explores existential and social dilemmas, and connects vital circumstances with his own history. In several of his poems up to “Nocturno de San Ildefonso”, night symbolizes anguish and a “night of the 20th century”, linked to the injustices of power. The poetic voice revisits an idealistic youth advancing towards a critical maturity, assuming the guilt of passively participating in the horrors of the past. Paz’s poetic confession implies the recognition of ideological errors and the need to respond to unfulfilled promises, in addition to denouncing repression and totalitarianism, such as the student massacre of 1968 in Mexico. Poetry, turned into denunciation, transfigures the present, illuminating the truth and seeking justice.

Keywords: Poetry; night; guilt; confession; Octavio Paz.

Eu confesso, nós denunciamos: culpa e revelação na poética nocturna de Octavio Paz

A poesia de Octavio Paz utiliza a noite como espaço de reflexão e confissão, onde explora dilemas existenciais e sociais, relacionando circunstâncias vitais com a sua própria história. Em vários dos seus poemas até “Nocturno de San Ildefonso”, a noite simboliza a angústia e uma “noite do século xx”, ligada às injustiças do poder. A voz poética revisita uma juventude idealista em direção a uma maturidade crítica, assumindo a culpa de participar passivamente dos horrores do passado. A confissão poética de Paz implica o reconhecimento de erros ideológicos e a necessidade de responder a promessas não cumpridas, além da denúncia da repressão e do totalitarismo, como o massacre de estudantes no México em 1968. A poesia, transformada em denúncia, transfigura o presente, ilumina a verdade e busca a justiça.

Palavras-chave: poesia; noite; culpa; confissão; Octavio Paz.

COMO TEORIZA SARA AHMED (161), la vergüenza se vuelve crucial para el proceso de reconciliación o la sanación de heridas pasadas. En muchos casos la culpa y la vergüenza, plasmadas en múltiples representaciones artísticas, suponen un móvil para la consecución de ciertos actos o bien para configurar un estado del ánimo que lleve a una represión o castigo. La literatura mexicana moderna, asediada en ciertos casos por fantasmas de la conquista y atravesada por estéticas y temas fundamentalmente de orígenes europeos, con algunas excepciones de base mesoamericana, también se ha insertado en este motivo de la culpa y la vergüenza por diversas razones, desde cuestiones de asunto nacional hasta aquellas más íntimas con las que los autores batallan en su cabeza.

A partir de una revisión de la poesía mexicana desde principios del siglo xix, hemos podido comprobar que este motivo —como en la literatura universal en general— está estrechamente asociado al momento nocturno.¹ Aunque la mayoría de los románticos mexicanos estuvieran todavía hondamente imbuidos por el cristianismo, se asiste en la lírica mexicana—en muchos textos como resultado de la influencia de las formas francesas— a un sentimiento de pérdida generado por la orfandad que causó la Ilustración y todas aquellas revoluciones heréticas que trajeron la secularización y la aniquilación de la fe en un dios salvador construida por el catolicismo siglos atrás. Estas consideraciones pintaron los versos de un desconsuelo simbolizado alegóricamente como un duelo que cubría de negro el cielo. Es decir, la mayoría de los textos románticos se tiñeron de negro y fueron abducidos por la nocturnidad, ya porque fueron asociados a un momento a partir de la caída del sol o bien por oscurecer el espacio y, por lo tanto, trasladar toda la connotación asociada a la noche a ese momento sombrío cargado de negatividad.² Esta negatividad surgida en la noche quedaba entrelazada, entre otros muchos elementos, con la culpa, consecuencia de un acto prohibido o inmoral en relación con su contexto. La percepción se enraizará a lo largo del xix y tomará fuerza en el fin de siglo, cuando el decadentismo dará luz a aquellas transgresiones y perversiones que

1 Para esta aseveración, nos basamos en la tesis doctoral del autor de este artículo, que aborda los estudios de la noche (Gwiazdzinski, Maggioli y Straw) —supeditados a una mirada interdisciplinar como sugieren Galinier et al.— así como el fenómeno del “nocturno” poético en la poesía mexicana, del que se derivaban asuntos como el de la culpa y la confesión.

2 Cf. Praz para tener en cuenta las nociones románticas ligadas a la negatividad.

anteriormente se habían acallado por razones religiosas o éticas.³ Como se verá a continuación, estas pulsiones llevarán más tarde a la necesidad de reducirse o repararse y, al codificarse la poesía moderna justamente como un espacio de liberación de los sentimientos más ocultos, se convierte en la herramienta idónea de expresión en relación con el motivo tratado.

Octavio Paz, uno de los poetas más celebrados de la tradición mexicana y que no necesita presentación, heredero del romanticismo y el modernismo —que él mismo entiende como verdadero romanticismo hispanoamericano en cuanto sigue una línea interior que busca una espiritualidad conciliadora—, también trabaja poéticamente el motivo de la culpa en diferentes momentos de su trayectoria.⁴ En *El laberinto de la soledad* (1950) teoriza sobre algunas cuestiones relacionadas con la culpa como la soledad o la orfandad como rasgo de mexicanidad, en este caso, a partir de la figura de Malinche:

Ahora bien, todo desprendimiento provoca una herida. A reserva de indagar cómo y en qué momento se produjo ese desprendimiento, debo apuntar que cualquier ruptura (con nosotros mismos o con lo que nos rodea, con el pasado o con el presente), engendra un sentimiento de soledad. En los casos extremos —separación de los padres, de la Matriz o de la tierra natal, muerte de los dioses o conciencia aguda de sí— la soledad se identifica con la orfandad. Y ambos se manifiestan generalmente como conciencia del pecado. Las penalidades y vergüenza que inflige el estado de separación pueden ser consideradas, gracias a la introducción de las nociones de expiación y redención, como sacrificios necesarios, prendas o promesas de una futura comunión que pondrá fin al exilio. La culpa puede desaparecer, la herida cicatrizar, el exilio resolverse en comunión. La soledad adquiere así un carácter purgativo, purificador. El solitario o aislado trasciende su soledad, la vive como una prueba y como una promesa de comunión. (25)⁵

3 En el México romántico destacan testimonios poéticos —fundamentalmente épicos— que recuperan personajes históricos, como “La visión de Moctezuma” de Ignacio Rodríguez Galván, representante de una mirada trágica de la Conquista que se reconvierte en una culpa colectiva. No es gratuita la adscripción al marco nocturno de las escenas más terribles o los malos augurios en la mayoría de textos de estas características.

4 Aunque la poética de Paz se nutre de muchas tradiciones culturales y literarias, que abarcan variados textos tanto de Occidente como de Oriente, su filiación decididamente romántica —entendida en un sentido moderno como queda latente en *Los hijos del limo*— es clave para seguir el hilo argumental de la relación entre el elemento confesional y la nocturnidad.

5 Más allá de las críticas y revisiones al clásico ensayo del mexicano por Roger Bartra y otros autores, ya en el *Laberinto de la soledad* Paz desgrana algunas de las principales

En su obra primera, Paz, apegado a fórmulas herederas de la vanguardia occidental y de algunas tendencias concretas que el grupo de Contemporáneos había explorado como el neobarroco o el surrealismo, ya plasma algunos de los elementos esenciales de lo que será toda su poética futura y que irá desarrollando y revisando constantemente. Hay un hilo conductor en su poesía en el que destaca una postura negativa y existencialista, nihilista a veces, que se une a elementos que demuestran bloqueo o ruptura, con el fin de expresar una posición solipsista. Muchos de estos elementos aparecen en poemas imbuidos en la poética de la noche o relacionados con la desaparición de la luz como “Crepúsculos de la ciudad” (1942), que continúa la tradición nostálgica de los simbolistas franceses con la desaparición del sol y que en México había explotado Luis G. Urbina con sus “vespertinas”.

Todos estos elementos que producen bloqueo en su trayectoria se van superando con el tiempo de forma puntual, principalmente con tres motivos: la comunidad —representada en la otredad creadora de un nosotros—, el amor —basado normalmente en la complementariedad que supone el cuerpo femenino— y la propia poesía —signo de vida y del presente.⁶ Mediante estas estrategias, la voz poética consigue salvarse y con él la sociedad, caída en una serie de desgracias producto de la alienación capitalista o los horrores del colonialismo, entre otros males que desunen y fomentan el individualismo. Sin embargo, hay temas que se enrocan en su circunstancia vital y que relucen en sus poemas.

En “Entrada en materia”, ubicado en *Días hábiles* (1958-1961), Paz se encarga de explorar con profundidad algunas esencias vitales, elementos que pueden servir de constante y que ofrecen estabilidad en un mundo convulso. El poema, en el momento de insomnio del sujeto lírico inscrito

asociaciones, concretamente desde su entendimiento de México, entre la nocturnidad y la ritualidad o la confesión:

Todas ellas le dan ocasión de revelarse y dialogar con la divinidad, la patria, los amigos o los parientes. Durante esos días el silencioso mexicano silba, grita, canta, arroja petardos, descarga su pistola en el aire. Descarga su alma. Y su grito, como los cohetes que tanto nos gustan, sube hasta el cielo, estalla en una explosión verde, roja, azul y blanca y cae vertiginoso dejando una cauda de chispas doradas. Esa noche los amigos, que durante meses no pronunciaron más palabras que las prescritas por la indispensable cortesía, se emborrachan juntos, se hacen confidencias, lloran las mismas penas, se descubren hermanos y a veces, para probarse, se matan entre sí. La noche se puebla de canciones y aullidos. (19)

6 Al respecto del poema “Noche en claro”, cf. Schrader.

en el linaje del genio romántico que expresa y reflexiona en el momento nocturno, tan propicio para la intimidad y la revelación, saca toda su culpa:⁷

La ciudad se extravía por sus callejas
se echa a dormir en los lotes baldíos
la ciudad se ha perdido en sus afuera
Un reloj da la hora
 ya es hora
no es hora
 ahora es ahora
ya es hora de acabar con las horas
ahora no es hora
 es hora y no ahora
la hora se come al ahora
Ya es hora
 las ventanas se cierran
los muros se cierran las bocas se cierran
regresan a su sitio las palabras
ahora estamos más solos
La conciencia y sus pulpos escribanos
se sientan a mi mesa
el tribunal condena lo que escribo
el tribunal condena lo que callo
Pasos del tiempo que aparece y dice
¿qué dice?
¿qué dices? Dice mi pensamiento
No sabes lo que dices
Trampas de la razón
Crímenes del lenguaje
Borra lo que escribes
Escribe lo que borras
el haz y el envés del español artrítico. (*Obras completas VII* 323)

⁷ El propio momento nocturno tiene en el subgénero del “nocturno”, difundido por José Asunción Silva y Rubén Darío, entre otros muchos, toda una referencia de codificación de aquellos actos relacionados simbólicamente con la nocturnidad: *cf.* Santí (22), sobre los “nocturnos” de Paz, presentes desde el inicio de su carrera literaria.

Entendemos que acciones solipsistas como el cierre de ventanas o muros llevan al sujeto poético a un encierro que le produce una cierta intimidad angustiosa y a no poder conciliar el sueño por un cargo de conciencia. Sin embargo, estas acciones también pueden interpretarse como la alusión a un cuestionamiento externo social que juzga sus acciones en este “ahora” paradójico que es la noche, como momento de indecisión e incertidumbre resultado de la confirmación y, a la vez, negación del elemento temporal, y como un limbo en el que las reglas de lo diurno deben cambiar y, por tanto, es posible revelar lo que nadie se atreve. El remordimiento nocturno paciano recuerda al verso de Neruda: “Puedo escribir los versos más tristes esta noche” (12), frente al verso de Paz “Hoy podría decir todas las palabras” (323). La intertextualidad pone de manifiesto el carácter de confesión que cobra el poema, antigua idea relacionada con la noche en la tradición eclesiástica: la oscuridad de la iglesia ante el párroco —en la intimidad del confesionario— posibilita al sujeto expurgar sus pecados y, por tanto, liberarse de la culpa, todo ello en un contexto de clara alusión al cristianismo con símbolos como la Torre de Babel.⁸ Señala María Zambrano, al respecto del propio género de la confesión:

La Confesión es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de Sujeto; es el lenguaje del Sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión. (29)

En el prólogo de *Libertad bajo palabra* Paz apuntaba: “Invento [...] los interrogatorios nocturnos, el examen de conciencia, el juez, la víctima, el testigo. Tú eres esos tres. ¿A quién apelar ahora y con qué argucias destruir

8 La idea de la confesión nocturna con motivo de revelación de cuestiones inmorales tiene una larga tradición como se observa desde textos fundadores como las *Confesiones* de San Agustín o *Les confessions* de Jean-Jacques Rousseau. Javier del Prado Biezma, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo sostienen que la literatura de confesión romántica pretendía “trastocar las leyes tradicionales y las formas consagradas del arte de escribir con miras a dar libre curso a la expresión de los sentimientos, de los tormentos y de las inquietudes del poeta” (47), de manera que enlazan en esta tradición las noches de Musset, Nerval, Hugo, Baudelaire y también las de los surrealistas. En el propio subgénero lírico del “nocturno”, la modalidad melancólica (*cf.* Donají Cuéllar) suele asociarse a este revisionismo del pasado, ya sea sobre la juventud, un hecho anterior u otro asunto relacionado normalmente con alguna circunstancia biográfica.

al que te acusa?” (*Obras completas VII* 25). La modernidad urbana, “un rascacielos de erizadas palabras” (*Obras completas VII* 324), sirve de hipérbole para la cantidad de revelaciones que la voz poética podría hacer. El proceso confesional se conecta con la responsabilidad con la que los trabajadores nocturnos desarrollan su actividad para que la vida diurna funcione, y se destaca la alusión obrera, “lomos que cargan sin esfuerzo al tiempo” (*Obras completas VII* 246), del poema anterior “Repaso nocturno”, publicado en 1950, que también incide en la idea de revisar el pasado.

Todas estas alusiones tienen que ver con el contexto político del momento, que se concreta en el triunfo de la Revolución Cubana y el agravamiento de la Guerra Fría, y en los titubeos de Paz ante la izquierda, con la que romperá definitivamente años más tarde.⁹ La responsabilidad del intelectual —en este momento Paz ya se habría convertido en una de las figuras más relevantes de la cultura mexicana e hispanoamericana— con la que el sujeto autorial carga lleva a la reflexión sobre la autocensura a la hora de medir las palabras, pues siente de alguna manera una representatividad por la que sabe que su discurso va a tener una destacada visibilidad, de manera que llega a obsesionarle su independencia ideológica. Al final del poema “Entrada en materia” el sujeto poético toma la decisión de confesar: “yo he de decir lo que no dicen / yo he de decir lo que dicen” (*Obras completas VII* 325). Se presenta un yo rotundo que hasta ahora no había aflorado en el poema y que en la confesión saca sus entrañas interiores (“piedra sangre esperma”). Estos fluidos corporales sirven de cauce para llevar las palabras, la ira interna del yo, sus preocupaciones sobre las contradicciones (“pánico risa pánico”) de la ciudad o civilización moderna y sus atrocidades. En el caso mexicano, hay una sensación de haber mancillado el proceso revolucionario que sigue llevando su nombre en el Partido Revolucionario Institucional: “yo he de

9 Paz queda decepcionado con los últimos posicionamientos de la izquierda a nivel internacional y nacional, desde los campos de concentración y crímenes de Stalin hasta las torturas a los anarquistas que entran en conflicto con los comunistas en el gobierno español de Negrín, aliado con los soviéticos antes del golpe de estado. En el contexto mexicano del gobierno de Adolfo López Mateos (1958-1964) se habían encadenado una serie de episodios represivos contra el movimiento obrero —llegando a encarcelar a dirigentes del sector ferrocarrilero en 1959—, maestros o estudiantes. Paz simpatiza con estas manifestaciones contra la corrupción del Partido Revolucionario Institucional, participando en las marchas y manifiestos. cf. Stanton (*El río reflexivo* 47) sobre este asunto como antecedente de “Aunque es de noche” y “Nocturno de San Ildefonso”.

decir lo que no dicen / promiscuidad del nombre / el mal sin nombre / el nombre de los males” (*Obras completas VII* 325).

Paz va tomando cada vez más la posición del intelectual que denuncia las verdades y se siente con la responsabilidad moral de hacerlo a través de la palabra como acto performativo de combate. Como decía en el inicio de *Libertad bajo palabra*, “[c]ontra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día”, (*Obras completas VII* 26): ante el entorno moderno que al principio se nos presentaba en medio del bullicio y el silencio, cobra importancia la responsabilidad del poeta y su mensaje ante las mentiras y verdades de la palabra. La voz poética, por tanto, entra en la materia nocturna, que es la de la palabra oculta y revelada, la de la verdad que viene a proponer la sustitución de la sociedad injusta que confunde, disagrega y agrede con su lenguaje moderno, con su dinámica perversa. Esto se simboliza en el final del poema con una entrada en el cuerpo y en el alma, pues propone una aspiración de fusión como materia de salvación y recuerdo de la conciencia de esta sociedad deshumanizada: “Yo he de decir lo que dicen / el sagrario del cuerpo / el arca del espíritu” (*Obras completas VII* 325).

Así, la tradición recogida de la nocturnidad anterior engarzada a los elementos modernos supone en el poema una exploración de la cicatriz, una denuncia de la realidad que no se quiere decir pero que está latente. Como su propio título indica, “Entrada en materia” es una explicación de lo profundo en la oscuridad, un viaje hacia la sustancia que supone desvelar la cara oculta de la realidad desechariendo la máscara de la verdad artificial que la sociedad construye. Si en sus primeros poemas la noche se configuraba como ese espacio del que extraer lo oculto misterioso que remite al origen, y que se apoyaba en el discurso recuperador de la antigua ciudad mesoamericana soterrada bajo los pies de los mexicanos como bien deduce Dolly Young (74), en este caso la noche permite al escritor desvelar las mentiras de la sociedad contemporánea y denunciar los actos injustos. La crítica del presente se une a la nostalgia del origen como propuesta de futuro.

Si en poemas anteriores Paz proponía una sacralización del yo en el marco de la noche, perdiéndose en una voz colectiva que buscaba la comunión de la humanidad, en “Vrindaban” se encuentra un “yo” claramente marcado (“yo creo”, “yo veo”) que, sin embargo, desempeña la función de dios creador de

realidades, que encarna esta antigua voz disuelta en la comunidad.¹⁰ Este yo asimila toda la tradición cultural y religiosa y se corresponde con el propio poeta, lo que se alinea con la tradición del vate romántico, concepción que se une a las doctrinas orientales, pues la visión nocturna parece situarse en un tiempo pasado de la India. En este se confronta la pobreza marginal frente a la riqueza y los excesos, como una culpa de pertenecer a una clase privilegiada, hecho que este escritor que reflexiona en la oscuridad, “rodeado de noche”, denuncia por responsabilidad humanitaria en su mensaje de comunión, confundiendo tiempos mediante la herencia pitagórica de la transmigración de las almas y su alianza con la tradición heterodoxa con Oriente:

Pórticos de columnas carcomidas
estatuas esculpidas por la peste
la doble fila de mendigos
y el hedor
rey en su trono
rodeado
como si fuesen concubinas
por un vaivén de aromas
puros casi corpóreos ondulantes
del sándalo al jazmín y sus fantasmas
Putrefacción
fiebre de formas
fiebre del tiempo
en sus combinaciones extasiado. (*Obras completas VII* 439)

Las referencias a las ruinas en esta estética de la descomposición recuerdan a sus primeros poemas nocturnos que señalaban la corrupción del mundo moderno, en este caso en alianza con la doctrina hinduista y su mirada a un pasado remoto. Se emprende una búsqueda de los valores espirituales más allá del materialismo superficial representado en los palacios carcomidos por el tiempo. Las referencias aromáticas, además de realizar el contraste señalado, ayudan a potenciar la sinestesia que buscan los elementos visuales en esta pantalla nocturna donde se proyectan diferentes realidades, fruto del

¹⁰ “Vrindaban” es fruto de la etapa de Paz como diplomático enviado a la India. *cf.* Durán para esta etapa y *cf.* Seabrook para este poema concretamente.

viaje en el tiempo mediante el dinamismo del pensamiento. La voz poética asume una colectividad que en este caso configura una fusión entre Oriente y Occidente como salvación ante la vergüenza y la injusticia que desequilibra el mundo. Tal como teoriza Michael Lewis en su identificación de emociones (746), el sujeto autorial externaliza su culpa —individual— por sentirse privilegiado ante una sociedad con condiciones de vida límite hacia una vergüenza —global—, en una nueva misión del escritor que sigue empeñado en compensar el sentimiento de pérdida por la degradación progresiva de la civilización, sentimiento que ya demostraron voces con las que la identidad autorial paciana quería emparentarse desde el romanticismo.¹¹

Finalmente, y de forma más rotunda, Octavio Paz recoge en los años setenta una de sus críticas más fuertes ante un hecho vergonzoso. Justamente su retirada del ámbito diplomático indio, y con ella, del Oriente que tanto le había aportado, le lleva a pasar una temporada en Francia para luego volver a México en 1971. Esta salida vino motivada por su repulsa ante la masacre de 1968, en la que el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (PRI) mandó acabar con la vida de cientos de estudiantes que se manifestaban; los testimonios fueron recogidos en *La noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska, que recuperaba la idea clásica de la noche como catástrofe.¹² Paz incorpora esta denuncia

11 A lo largo del siglo XIX puede detectarse en múltiples textos esta percepción pesimista. Autores como Baudelaire plasmaron la paradoja moderna que dejaba a su suerte, a remolque del supuesto progreso, a una buena parte de la sociedad:

Al anochecer, un poco fatigada, quisisteis sentaros delante de un café nuevo que hacía esquina a un bulevar, nuevo, lleno todavía de cascotes y ostentando ya gloriosamente sus esplendores, sin concluir. Centelleaba el café. El gas mismo desplegaba todo el ardor de un estreno, e iluminaba con todas sus fuerzas los muros cegadores de blancura, los lienzos deslumbradores de los espejos, los oros de las medias cañas y de las cornisas, los pajes de mejillas infladas arrastrados por los perros en trailla, las damas risueñas con el halcón posado en el puño, las ninfas y las diosas que llevaban sobre la cabeza frutas, pasteles y caza; las Hebes y las Ganimedes ofreciendo a brazo tendido el anforilla de jarabe o el obelisco bicolor de los helados con copete: la historia entera de la mitología puesta al servicio de la gula. Enfrente mismo de nosotros, en el arroyo, estaba plantado un pobre hombre de unos cuarenta años, de faz cansada y barba canosa; llevaba de la mano a un niño, y con el otro brazo sostenía a una criatura débil para andar todavía. Hacía de niñera, y sacaba a sus hijos a tomar el aire del anochecer. Todos harapientos. Las tres caras tenían extraordinaria seriedad, y los seis ojos contemplaban fijamente el café nuevo, con una admiración igual, que los años matizaban de modo diverso. (82)

12 La relación de Paz con los gobiernos herederos de la Revolución fue cambiante. González Torres explica que reconocía tanto las bondades del sistema político que había promovido la estabilidad y el crecimiento económico como el “retraso democrático y el autoritarismo del régimen, aunque consideraba que no podía compararse con el

en *Vuelta* (1976), siguiendo una línea de examen de conciencia que tenía como antecedente “Entrada en materia” y, de forma directa y plena, “México: Olimpiada de 1968” (*Ladera Este*).¹³ Tras la tragedia del 68, las expectativas de apertura democrática en el gobierno de Luis Echeverría Álvarez llevaron a que los líderes estudiantiles que se habían exiliado volvieran a México. Sin embargo, la represión continuó con derramamientos de sangre como la Matanza del Jueves de Corpus de 1971, donde el grupo paramilitar Halcones abrió fuego contra centenares de jóvenes. Aquella noche Paz se reúne con un grupo de intelectuales en casa de Carlos Fuentes para elaborar un manifiesto

militarismo latinoamericano o las dictaduras de facha socialista, y creía en la posibilidad de impulsar la imprescindible modernización por medio de reformas graduales” (72). De ahí que la matanza del 68 sorprendiera a Paz y lo obligara a dejar su cargo. La matanza tuvo lugar el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas por el ejército mexicano y el grupo paramilitar Batallón Olimpia cuando los estudiantes estaban concentrados en protesta de la represión que venían sufriendo por parte de las fuerzas policiales. Paz es invitado en 1969 a la Universidad de Texas (Austin) a explicar estos acontecimientos en una conferencia que dará lugar a *Postdata* (1970), a la vez que aparece *Conjunciones y disyunciones*. Julián Ríos consideraba sobre este hecho fundamental de la poética de Paz: Desciframiento de la realidad mexicana a través de los laberintos invisibles y de las correspondencias

entre los rostros y las máscaras de México, Posdata tiene como centro el sacrificio ritual del dos de octubre de 1968 en la plaza de Tlatelolco, ese episodio cruento que te movió a manifestar tu repulsa. Tu renuncia al puesto de embajador, tu desacuerdo y el de la mayoría de los escritores y artistas mexicanos parecen señalar una nueva etapa en las relaciones entre los intelectuales y el poder. (Paz y Ríos s. p.)

Entre estos intelectuales se contaba a Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis o José Emilio Pacheco, los cuales “introdujeron nuevas dimensiones al análisis de la sociedad, como el interés en los mecanismos de dominación cultural o las políticas de género y buscaron formar en sus lectores una conciencia literaria entendida como conciencia crítica” (González 88). Concretamente, Poniatowska en una carta a Carlos Fuentes le narra la conmoción por la masacre en sincronía con otras tragedias en Europa:

Acababa de leer en el periódico que la policía había dispersado con tanques una manifestación de estudiantes en El Zócalo, cuando recibí una carta de Dore Ashton que empieza con estas líneas: ‘Last night there were two photographs in The New York Times that broke my heart. One was a tank in Prague, the other was a tank in Chicago. Believe me, there was not the slightest way to tell them apart’. México, Praga, Chicago: una misma imagen, un mismo Tanque. Ahora sí somos contemporáneos de todos los hombres. Y no sólo, como yo creía, por la quiebra universal de todas las ideologías y sistemas sino por la aparición del Tanque en todas las esquinas. (citado en Sheridan s. p.)

Para una síntesis y balance del 68 mexicano en la literatura, cf. Martínez y Domínguez (222-229).

13 Sobre este último poema, en paralelo al tema de la culpa y la denuncia, cf. Sheridan (“De nuevo, la limpidez”).

que exigía la responsabilidad de los agresores.¹⁴ El espacio nocturno, una vez más, se configura para Paz como el indicado para la crítica, la reflexión, la denuncia de las injusticias. Por otro lado, a nivel internacional, su lectura de *Archipiélago Gulag* (1973) de Aleksandr Solzhenitsyn lo afianza en la condena al socialismo totalitario soviético y de sus aliados, como Cuba, lo que provocó continuas polémicas con intelectuales latinoamericanos de izquierda. Desde 1951 Paz ya había denunciado las formas del estalinismo y confirmado su alejamiento del comunismo, motivos que recorren su obra y se incorporan a varios de sus poemas nocturnos. Stanton repasa su evolución ideológica —marcada desde la Guerra Civil española— que termina plasmando en “Nocturno de San Ildefonso” y “Aunque es de noche”:¹⁵

En París en 1949, gracias a David Rousset, se entera de la existencia de campos de concentración en la Unión Soviética y publica en 1951, en la revista argentina *Sur*, una nota con un dossier de materiales traducidos del francés. Es la primera señal pública de su disidencia con respecto al mito de la Revolución

14 Sin embargo, su posicionamiento ideológico y sus cauces de expresión cultural como la revista *Plural* (nacida en 1971), de orientación liberal y democrática, lo enfrentan a parte de la izquierda, sobre todo al grupo de Carlos Monsiváis.

15 “Aunque es de noche”, recogido en *Árbol adentro* (1984), lleva la siguiente nota explicativa de la concepción de esta noche:

El título viene de un conocido cantar de San Juan de la Cruz. Cuando escribí estos cuatro sonetos yo también estaba rodeado de noche, no la noche espiritual de la teología negativa, sino la noche espesa y ruidosa de nuestro siglo. Noche pública, la misma para todos. En esos días había aparecido el primer volumen del *Archipiélago Gulag* y su lectura me había impresionado y perturbado. Ciento, ya todos sabíamos que en la Unión Soviética existían campos de concentración no muy distintos a los de Hitler y que las víctimas de esa institución —la más notable contribución de nuestro siglo a la historia de la maldad humana— ascendían a millones. El testimonio de Solzhenitsyn me conmovió porque ese saber más bien abstracto se volvió tangible, palpable. Su voz es la de la víctima. Apenas si necesito agregar que por su voz habla también un hombre religioso y un hombre político con ideas y creencias que no comparto. Solzhenitsyn provoca en mí, como en el otro extremo Trotsky y Guevara, reacciones contradictorias. Sobre su caso he publicado dos artículos, en los que he procurado expresar, simultáneamente, mi admiración y mis reservas. (*Obras completas VII 1436-1437*)

Stanton (*El río reflexivo* 47), al título del ruso, añade *Darkness at Noon* (1940) de Arthur Koestler en esta senda de crítica a la URSS. En otro trabajo aclara concretamente que “Aunque es de noche” va un paso más allá de “Nocturno de San Ildefonso”:

en lugar de la simple constatación nihilista de que la soñada utopía desemboca en los campos de concentración, el poema intenta ofrecer una salida al desencanto mediante la valoración de la persona humana y la insistencia en que la escritura persigue la verdad. (“Octavio Paz” 317)

de octubre que había dominado sus primeros años. En las décadas siguientes Paz escribirá una serie de textos en prosa y en verso para explicar los cambios en su posición política y para preguntarse sobre las razones por las cuales tantos intelectuales se negaron a decir la verdad durante tanto tiempo sobre la verdadera naturaleza de la Unión Soviética. (*El río reflexivo* 314)

De esta forma, la voz poética combate lo que llama la “noche del siglo xx”, una “noche de la cultura” nacional y global, es decir, lleva a cabo una crítica histórica que saca a flote las tropelías que cometen los sistemas de poder.¹⁶ Esta grieta histórica, continuación de las heridas, cicatrices o fronteras abiertas en textos anteriores, viene a desempeñar una cierta sanación de la memoria colectiva. Como sostiene Judith Lewis Herman (177), los sucesos traumáticos suelen conllevar una dificultad para su exteriorización y, por tanto, necesitan un relato coherente que ordene la información. Así es la palabra poética paciana, denunciadora de una realidad enquistada a través de una narrativa para la que la lírica se convierte en reparación.

En “Nocturno de San Ildefonso”, poema dividido en cuatro partes y situado en un espacio interior —se entiende que su habitación— descrito como “un metro cuadrado de negrura” (*Obras completas* VII 665), la voz poética despliega insomne, nuevamente, su reflexión y le cede la palabra a la propia poesía.¹⁷ La tradición del escritor romántico al que por la noche visita el genio o la musa llega hasta la alcoba nihilista de Xavier Villaurrutia en la conformación de esta perspectiva con la que Paz focaliza el texto. Su actualización reside

16 Kevin Sedeño-Guillén, recogiendo las teorizaciones de George Steiner sobre el fascismo europeo, acuña el concepto de “noche de la cultura” en su estudio sobre *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño para los horrores de las políticas totalitarias en América Latina. A inicios de los años setenta, hechos como el encarcelamiento de Heberto Padilla en Cuba o el golpe de Pinochet en Chile llevarían a los intelectuales a concebir esta época como una etapa oscura. Desarrolla Sedeño-Guillén:

Este supuesto alejamiento del canon tradicional del ‘nocturno’ pudiera estar sirviendo de índice de una crisis de superación dentro de la literatura y la cultura latinoamericana, que se referencia en una cíclica historia de dependencia en tensión con fuerzas económicas externas, mecanismos de poder extra-regionales, formas estéticas y concepciones artístico-filosóficas procesadas y exportadas desde Europa y los Estados Unidos. (3-4)

17 Creemos que esta reclusión puede remitir a alguna experiencia biográfica tras su salida de la India, como el cuarto del Hotel Saint-Simon de París, donde se aloja con Marie José en abril de 1969. Allí escribe *Renga* con Charles Tomlinson, Jacques Roubaud y Edoardo Sanguineti y recibe la visita de Severo Sarduy, Roland Barthes o Jorge Aguilar Mora. Este último le narra allí su experiencia como testigo de la matanza de Tlatelolco.

en el papel que desempeña el yo, un intelectual que repasa su propia vida y su historia, es decir, ya no se asiste a una creatividad que parece emitida por un dios superior. Tampoco habría una actitud nihilista como la anterior, sino crítica; el discurso sobre la angustia nocturna, el vacío existencial o el recuerdo de la muerte de poemas anteriores se transforma en un mensaje del presente como respuesta a los problemas del pasado. Por tanto, surge una voz revisionista y propositiva que incorpora los planteamientos ideológicos y estéticos de Paz, sus errores y cambios, los caminos y replanteamientos en su vida y su participación en la sociedad que le han llevado al lugar presente.¹⁸

Al igual que en otras ocasiones, el pensamiento parece constituirse como un ser vivo autónomo que nace, crece y muere, independientemente de la voluntad del yo. El símbolo del árbol como representante del sincretismo religioso entre Oriente y Occidente ahora indica una renovación con su quema; el fuego —signo de destrucción y purificación— une esta imagen a las manifestaciones del movimiento ferrocarrilero en las que Paz participó, y refleja así su autonomía ideológica como intelectual independiente frente a la actuación del gobierno mexicano:¹⁹

Ideas,
frutos al alcance de la mano.
Frutos: astros.
Arden.
Arde, árbol de pólvora,
el diálogo adolescente,
súbito armazón chamuscado.
12 veces
golpea el puño de bronce de las torres.
La noche
estalla en pedazos,

18 La pulsión revisionista de Paz llevaba años gestándose y la encontramos desde textos como *El laberinto de la soledad*, que pone de relieve las raíces mexicanas, pero se hace extensiva a diferentes cuestiones políticas, sociales o artísticas. Para este revisionismo, *cf.* Medina (205-216).

19 Las manifestaciones ferrocarrileras son una constante de la lucha social contra los gobiernos de México. Paz se vincula a estas movilizaciones que desembocaron en la huelga de 1959 como forma de demostrar su conciencia social. Sobre la represión en este ámbito, *cf.* Martínez Verdugo (250-258).

los junta luego a sí misma,
intacta, se une.
Nos dispersamos,
no allá en la plaza con sus trenes quemados,
aquí,
sobre esta página: letras petrificadas. (*Obras completas VII* 669)

Este pensamiento que recorre el poema conecta, en la tercera parte, al muchacho recordado, su ideología y sus circunstancias, con su yo de madurez evolucionada. Stanton matiza que el uso de la primera persona del plural “ya no es celebratorio ni épico (como lo fue en muchos poetas comprometidos de la década de los 1930) sino que asume la forma de una recriminación, una auto-acusación que nace de la conciencia moral de un individuo que sabe que no se opuso al mal” (“Octavio Paz y la guerra civil española” 315): “El bien, quisimos el bien: / enderezar al mundo. / No nos faltó entereza: / nos faltó humildad. / Lo que quisimos no lo quisimos con inocencia” (*Obras completas VII* 670).

Aquí se explica la “caminata nocturna” (Verani) doble que simboliza el propio recorrido vital y la formación como intelectual responsable de su discurso: la física, recorrida por el joven Paz, y la mental, por el maduro, que la hace acto mediante la escritura.²⁰ La idea de confesión nocturna practicada en “Entrada en materia” aquí se materializa en la expresión de los horrores de la humanidad, la decepción de la confianza en el comunismo mundial y su aplicación en México con la Revolución.²¹ Cuando el poeta, en su escrito *Xavier*

20 En su poema posterior, “Aunque es de noche”, aparecerá este símbolo de la “noche mental”, que remite a un viaje revisionista de los horrores del pasado: “La noche, a un tiempo sólida y vacía, / vasta demolición que se acumula / y sobre la erosión en que se anula / se edifica: la noche, lejanía / que se nos echa encima, epifanía / al revés. Ciego, el ojo capitula / y se interna hacia dentro, hacia otra nula / noche mental. Acidia, no agonía” (*Obras completas VII* 731).

21 González Torres describe la diferencia entre el comunismo de los treinta y su recuperación en los sesenta:

El individuo radical de los sesenta detenta un perfil muy distinto al de los viejos comunistas doctrinarios de los treinta: su aprendizaje político pasa por la rebelión anticolonialista, el surgimiento del llamado Tercer Mundo, los movimientos antirraciales y pacifistas en Estados Unidos, la revolución cultural china; la revolución cubana y las intervenciones de Estados Unidos. Además, en los años sesenta, el espectro de opciones para la crítica social se enriquece con los movimientos de derechos civiles, con los de reconocimiento de culturas periféricas y con nuevos enfoques libertarios, como el de Marcuse, que critican el socialismo real, denuncian los mecanismos de enajenación del

Villaurrutia en persona y en obra, distingue entre terror y horror, precisa que el horror es una fascinación y que el terror puede ser producido por Hitler o Stalin, un efecto derivado de una agresión más allá de la fascinación (50). Concretamente, Paz denuncia en esta ocasión el papel del gobierno mexicano de Gustavo Díaz Ordaz tras la represión estudiantil que acabó en la matanza del 68, como se ha señalado.²² Este hecho se convierte en todo un símbolo de revolución que Paz incorpora en el poema en esta fase de madurez en la que su imagen pública, al distanciarse de los planteamientos comunistas, necesita una nueva adscripción progresista, de ahí que considere las insurrecciones juveniles “un rechazo a las promesas de la vida moderna, a la rigidez de las ideologías y a las fantasías del progreso económico” (González 73). A este suceso siguieron luchas armadas en el ámbito rural y guerrillas urbanas que implican para la voz poética una historia cíclica que se forja en los orígenes nacionales, desde la conquista española hasta el sectarismo de los comunistas ante las represiones de los totalitarismos:

Preceptos y conceptos,
soberbia de teólogos:
golpear con la cruz,
fundar con sangre,
levantar la casa con ladrillos de crimen,
decretar la comunión obligatoria.

Algunos

capitalismo desarrollado y encuentran nuevos sujetos revolucionarios en la creciente clase estudiantil e intelectual. (62-63)

En este panorama, la izquierda, excluida de los círculos institucionales y populares, comienza a instalarse en la academia, formando a las nuevas generaciones en el marxismo y el pensamiento radical. Sin embargo, para González Torres las influencias más relevantes son, aparte del movimiento ferrocarrilero de finales de los 50,

la lucha de Rubén Jaramillo que fractura el idilio de la Revolución Mexicana y, en el exterior, el éxito de la revolución cubana”, que “renueva la esperanza en las posibilidades de triunfo de una revolución socialista en América Latina, permite observar desde otra perspectiva los regazos y la deuda social en México y propicia la concepción de un papel más activo del intelectual en la transformación revolucionaria. (67)

22 Para González Torres “el año de 1968 es definitivo en el itinerario público de Octavio Paz, ya que no solo representa su alejamiento del gobierno mexicano, sino que revela una desavenencia generacional, cultural e ideológica con las nuevas formas de concebir la función intelectual, que marcará su posterior trayectoria polémica” (59). Sobre los acontecimientos, cf. Martínez Verdugo (324-330).

se convirtieron en secretarios de los secretarios
del Secretario General del Infierno. (*Obras completas VII* 670)

La voz poética intelectual construida en la obra paciana entiende su compromiso con la sociedad a través de la acción, y esta se corresponde con la palabra poética que denuncia la injusticia, que revela la verdad y deja en herencia, como apunta Paul Ricoeur, una huella material o escrituraria de los hechos pasados como obligación moral para las siguientes generaciones (120):

Entre el hacer y el ver,
acción o contemplación,
escogí el acto de palabras:
hacerlas, habitarlas,
dar ojos al lenguaje.
La poesía no es la verdad:
es la resurrección de las presencias,
la historia,
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado. (*Obras completas VII* 672)

Estas palabras se disponen en paralelo con las piedras de la ciudad antigua oculta como secreto, orígenes que necesitan desvelarse. Así, la palabra se hace acto mediante la poética del instante: critica y condena los errores del pasado, de modo que se inculpa el sujeto como cómplice de la participación a través de un nosotros.

De esta manera, el recorrido poético de Paz, concretamente su ubicación nocturna, le permite hacer un repaso por los hechos que afectan a su propia persona y, a su vez, a México y al mundo en general, desde una mirada que intenta devolver un cierto equilibrio a un supuesto orden de justicia universal. La culpa que genera no hablar, no denunciar, mueve a la voz poética al activismo a través de la poesía, hacia un escenario “glocal” en el que hacer política —desde el compromiso cívico— mediante la literatura. No tenemos razones sólidas para determinar si los actos del mexicano fueron fruto de una profunda convicción social y ética o simplemente se trató de un gesto necesario para conservar su identidad como intelectual y escritor comprometido con las causas que necesitaban apoyo, pero sí debe tenerse en cuenta que renunció a su cómodo trabajo de diplomático en la India, por

lo que creemos que, al menos, el precio a pagar fue alto y su sacrificio, así como la voz de otros autores, fue clave para mover las conciencias y poner la vista en el México de entonces, atravesado por un trauma colectivo. La crítica paciana, apegada completamente a su poesía en toda su carrera, no podía dejar de denunciar los hechos que sucedían en su entorno y revelan un testimonio de la historia y la sociedad del momento. Esta expresión, como vemos en sus poemas, es idónea para realizarse en la noche como lugar de enunciación de la tradición literaria asentada desde el romanticismo, tendencia de la que Paz se muestra heredero a través del surrealismo y su culto al amor, a la noche o a la propia lírica.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *Política cultural de las emociones*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004.
- Bartra, Roger. “Los hijos de la Malinche. Octavio Paz”. *Anatomía del mexicano*. Ciudad de México, Debolsillo, 2013.
- Baudelaire, Charles. *El spleen de París*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Cuéllar, Donají. “Los nocturnos modernistas: esbozo de una tradición”. *Literatura mexicana*, vol. 13, núm. 2, 2002, págs. 65-90.
- Durán, Manuel. “La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz”. *Revista Iberoamericana*, vol. 37, núm. 74, 1971, págs. 97-116.
- Galinier, Jacques, et al. “Anthropology of the Night. Cross-Disciplinary Investigations”. *Current Anthropology*, vol. 51, núm. 6, 2010, págs. 819-847.
- González Torres, Armando. *Las guerras culturales de Octavio Paz*. Ciudad de México, Colibrí Editorial, 2002.
- Gwiazdzinski, Luc, Marco Maggioli, y William Straw. *Night studies regards croisés sur les nouveaux visages de la nuit*. Grenoble, Elya. 2020.
- Lewis, Michael. “Self-conscious emotions: Embarrassment, pride, shame, and guilt”. *Handbook of emotions*. Nueva York, The Guilford Press, 2000.
- Lewis Herman, Judith. *Trauma and recovery*. Nueva York, Basic Books, 1992.
- Martínez, José Luis, y Christopher Domínguez Michael. *La literatura mexicana del siglo xx*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Martínez Verdugo, Arnoldo. *Historia del comunismo en México*. Ciudad de México, Grijalbo, 1985.

- Medina, Rubén. *Autor, autoridad y autorización. Escritura y poética de Octavio Paz*. Ciudad de México, Colegio de México, 1999.
- Neruda, Pablo. *Los versos más populares de Pablo Neruda*. Santiago de Chile, Austral, 1954.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y obra*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- . *El laberinto de la soledad*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica de España, 1992.
- . *Obras completas VII. Obra poética (1935-1998)*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2004.
- Paz, Octavio, y Julián Ríos. *Solo a dos voces*. Barcelona, Lumen, 1991.
- Prado Biezma, Javier del, Juan Bravo Castillo y María Dolores Picazo. *Autobiografía y modernidad literaria*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.
- Praz, Mario. *The Romantic Agony*. Londres, Oxford University Press, 1951.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Santí, Enrico Mario. Prólogo y notas. *Libertad bajo palabra*. Octavio Paz. Madrid, Cátedra, 1990, págs. 7-70.
- Schrader, Ludwig. “Octavio Paz y el surrealismo francés (sobre ‘Noche en claro’)”. *Anales de Literatura Española*, núm. 7, 1991, págs. 165-182.
- Seabrook, Roberta. “Vrindaban”. *Aproximaciones a Octavio Paz*. México, Joaquín Mortiz, 1974.
- Sedeño-Guillén, Kevin. “Nocturnidad y posoccidentalidad en la literatura latinoamericana: del ‘Nocturno’ de José Asunción Silva a *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño”. *Cuadernos de Literatura del Caribe e Hispanoamérica*, núm. 28, 2018, págs. 1-26.
- Sheridan, Guillermo. “Calendario de un poema: ‘México: Olimpiada de 1968’”. *Zona Paz*. Zona Paz, s.f., s. pág. Web. 17 de marzo de 2025.
- . “De nuevo, la limpidez”. *Letras libres*. Letras libres, 29 octubre de 2014, s. pág. Web. 17 de marzo de 2025.
- Stanton, Anthony. “Octavio Paz y la guerra civil española”. *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, I. Bruselas, Peter Lang, 2012.
- . *El río reflexivo. Poesía y ensayo en Octavio Paz (1931-1958)*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

- Verani, Hugo Juan. *Octavio paz: el poema como caminata*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Young, Dolly Jesusita. “Mexican Literary Reactions to Tlatelolco 1968”. *Latin American Research Review*, vol. 20, núm. 2, 1985, págs. 71-85.
- Zambrano, María. *La confesión: género literario*. Madrid, Siruela, 2001.

Agradecimientos

Se agradece a los doctores Alfonso García Morales y Rosa García Gutiérrez su apoyo y acompañamiento para que esta investigación vea la luz.

Sobre el autor

Jaime Puig Guisado es profesor en el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas de la Universidad de Sevilla. Graduado en Filología Hispánica, ha cursado los másteres en Estudios Hispánicos Superiores, Formación del Profesorado y Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales y el doctorado en Estudios Filológicos sobre la poesía mexicana nocturna. Ha organizado eventos científicos como las Jornadas Internacionales “Juan Ramón Jiménez: Mi Rubén Darío” (Sevilla, 2015), el xxI Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas “Lugares del Hispanismo en un mundo globalizado” (Múnich, 2017) y el Congreso Internacional bianual de Diversidad Sexual y Género en la Educación, la Filología y las Artes (Sevilla, 2019 en adelante). Ha sido profesor visitante de universidades de Islandia, Italia y México y ha realizado estancias de investigación en Boston University, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Tecnológico de Monterrey.

Culpa, vergüenza y fragmentación: poéticas del yo en Pizarnik y Wilms Montt

María Isabel Calle Romero

Universitat Rovira i Virgili, Tarragona, España

mariaisabel.calle@urv.cat

Este artículo analiza la poesía de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt y explora cómo la culpa, la vergüenza y la fragmentación del yo influyen en sus obras y vidas. Ambas autoras enfrentaron normas sociales opresivas que provocaron una lucha interna y externa. La culpa surge como respuesta al rechazo social y a las imposiciones familiares, mientras que la vergüenza se manifiesta en la construcción de un yo fragmentado. A través de sus diarios y poemas, se expresan tensiones entre el deseo de redención, el sufrimiento existencial y la búsqueda del amor. El suicidio emerge como un tema recurrente, que simboliza un fin inevitable y una conexión con la muerte en su visión poética. Ambas escritoras transformaron el dolor en una energía creativa, al crear una poética oscura que fusiona lo íntimo y lo universal.

Palabras clave: culpa; vergüenza; poesía; literatura testimonial; fragmentación; muerte.

Cómo citar este artículo (MLA): Calle Romero, María Isabel. “Culpa, vergüenza y fragmentación: poéticas del yo en Pizarnik y Wilms Montt”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 61-95.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



Guilt, Shame, and Fragmentation: Poetics of the Self in Pizarnik and Wilms Montt

This article examines the poetry of Alejandra Pizarnik and Teresa Wilms Montt, and focuses on how guilt, shame, and fragmented identities shape their work and lives. Both authors resisted oppressive societal norms, grappling with internal and external struggles. Guilt arises from social rejection and familial impositions, while shame is evident in their fractured sense of self. Through their diaries and poems, they convey tensions between redemption, existential suffering, and a longing for love. Suicide becomes a recurring theme, which represents both an inevitable end and a link to death in their poetic vision. These authors transformed pain into creative energy, they crafted a dark poetic that intertwines the personal and the universal.

Keywords: guilt; shame; poetry; testimonial literature; fragmentation; death.

Culpa, vergonha e fragmentação: poéticas do eu em Pizarnik e Wilms Montt

O artigo analisa a poesia de Alejandra Pizarnik e Teresa Wilms Montt e explora como a culpa, a vergonha e a fragmentação do eu moldam suas obras e vidas. Ambas enfrentaram normas sociais opressoras e lidaram com conflitos internos e externos. A culpa surge do rejeitamento social e das imposições familiares, enquanto a vergonha manifesta-se na construção de um eu fragmentado. Em seus diários e poemas, expressam tensões entre o desejo de redenção, o sofrimento existencial e a busca pelo amor. O suicídio é um tema recorrente que simboliza tanto um fim inevitável quanto um vínculo com a morte em sua visão poética. Elas transformaram a dor em energia criativa ao criar uma poética sombria que funde o íntimo e o universal.

Palavras-chave: culpa; vergonha; poesia; literatura testemunhal; fragmentação; morte.

1. Introducción

LA OBRA DE LAS POETAS Alejandra Pizarnik (Argentina, 1936-1972) y Teresa Wilms Montt (Chile, 1893-1921) está definida por una profunda confrontación del yo, donde la fragmentación de la identidad, la culpa provocada por la confrontación social y la lucha interna que provoca la consecuente vergüenza se despliegan como temas recurrentes tanto en su obra autobiográfica como en sus poemas. A partir de un acercamiento a sus vidas, sus escritos y sus tragedias vitales, se revela cómo ambas autoras se contrapusieron a una sociedad que las arrinconaba mientras lidiaban con el dolor de no encajar, el sufrimiento familiar y la constante búsqueda de un sentido.

Pizarnik y Wilms Montt, en su contienda externa e interna contra lo impuesto por el entorno social, familiar y sentimental, construyeron una poética en la que la culpa se convierte en motor de sus inquietudes existenciales y la vergüenza se transforma en un reflejo que las duplica e impregna su poesía de una atmósfera macabra en la que la muerte las abraza.

Ambas escritoras vivieron inmersas en un proceso de alienación, de modo que se trasladó a sus vidas una interacción entre sujetos que desbordaba las fronteras entre lo externo y lo interno. A través de los diarios, encontramos un espejo en el que se reflejan sus emociones y pensamientos más desgarradores: la certeza de ser responsables de un dolor insalvable, la angustia de la falta de aprobación y la constante búsqueda del amor como posible vía de salvación. Sin embargo, este afán de redención con frecuencia se torna destructivo: la poesía y el lenguaje se convierten en un campo de batalla donde la culpa y la vergüenza devienen en una energía creativa, que, al mismo tiempo, las aproxima a la locura y a la muerte.

La muerte, en ese momento, se perfila no solo como un final inevitable, sino como un componente inquebrantable dentro de su visión poética, compañera intrínseca en un lugar de ensoñaciones donde la locura atraviesa el espejo hasta llegar al silencio total. El suicidio erupciona en las páginas de sus diarios y en las sombras de sus versos como una opción más para mitigar el sufrimiento, una vía alternativa que se inserta al mismo tiempo en su búsqueda estética.

Este estudio toma como referencia la totalidad de las obras poéticas de Alejandra Pizarnik, desde su primera obra publicada en 1955, *La tierra más ajena*, hasta la última, publicada meses antes de su muerte, *El infierno musical*

(1971). De la misma manera se han analizado los principales poemarios de Teresa Wilms Montt: *Inquietudes sentimentales* (1917), *En la quietud del mármol* (1918) y *Anuarí* (1918).

Debido a la importancia de la confluencia entre vida y obra para el estudio de la fragmentación del sujeto lírico a partir de la culpa social y la vergüenza individual que las dos poetas sufren a lo largo de sus cortas vidas, se han analizado los diarios de las dos poetas: *Diarios* (edición de Ana Becciu), de Alejandra Pizarnik, iniciados en septiembre de 1954 cuando apenas contaba con 18 años, hasta noviembre de 1971, meses antes de su muerte; y *Diarios íntimos* (edición de Julieta Marchant) de Teresa Wilms Montt, que se inician en su niñez (no se especifica una fecha concreta) y finalizan en 1921, en París, también poco antes de su suicidio.

Así pues, esta investigación propone un análisis de cómo la culpa y la vergüenza, vistas desde la relación de lo social con lo individual, se convierten en ejes fundamentales de las trayectorias personales y poéticas de ambas poetas. La interacción entre el afuera (el rechazo social, familiar y afectivo) y el adentro (el dolor existencial y la lucha con sus propios fragmentos y duplicidades) se revela como un proceso que las conduce, finalmente, a la construcción de una poética de la alteridad, la sombra y la muerte.

2. Apuntes biográficos: entre el desarraigo y la angustia existencial

Teresa Wilms Montt y Alejandra Pizarnik son dos poetas ubicadas en diferentes momentos literarios, espaciales y temporales del siglo xx, pero que comparten una insondable exploración de la angustia, el desarraigo y la alienación en sus obras. Ambas nacieron en el seno de familias que representaban estatus sociales elevados, pero que, al mismo tiempo, les impusieron fuertes expectativas y presiones que limitaron su libertad individual. Este entorno familiar, aunque rico culturalmente hablando, las situó en un lugar de desconexión y sufrimiento interno que, en parte, motivó su camino poético. A lo largo de sus vidas, las dos poetas se enfrentaron a la tensión entre el deseo de ser reconocidas como artistas y la sensación de no encajar en el mundo que las rodeaba. Estos sueltos apuntes sobre sus vidas y contextos literarios nos invitan a adentrarnos en dos historias

paralelas, donde el sufrimiento existencial y la literatura se entrelazan y las acompañan hacia su trágico destino.

El 8 de septiembre de 1893 nació Teresa Wilms Montt en Viña del Mar, Chile, en el seno de una familia de alta sociedad santiaguina. Su padre, Federico Guillermo Wilms, de ascendencia alemana, y su madre, Luz Victoria Montt, descendiente del presidente Manuel Montt, gozaban de una destacada posición social dentro de la burguesía aristócrata chilena, donde el peso de la iglesia católica determinaba los roles de comportamiento y permisividad de hombres y mujeres, sobre todo en las esferas más destacadas del país. Es por ello que, desde niña, Teresa fue educada en su hogar mediante la contratación de institutrices, lo que le permitió desarrollar un carácter autónomo, pero también aislado, en una familia que se veía a sí misma como parte de una élite cultural. Desde sus primeros años muestra una personalidad inquieta que se refleja en su pasión por la lectura y el aprendizaje de varios idiomas como francés, inglés, italiano y portugués. Creció rodeada de una importante cultura familiar, pero, al mismo tiempo, de una serie de expectativas sociales que la presionaron a adaptarse a un modelo conservador, lo que la llevó a una creciente sensación de desarraigamiento y a una rebeldía ya incipiente.

Alejandra Pizarnik, por otro lado, nació el 29 de abril de 1936 en Avellaneda, Buenos Aires, en el seno de una familia de emigrantes judíos que habían huido de Europa durante el ascenso del nazismo. Los padres —Elías Pozharnik y Rejzla Bromiker en Rovne (Rusia) y Elías Pizarnik y Rosa Bromiker en Avellaneda— instituían un nuevo régimen familiar en una comunidad judía capaz de soslayar los problemas culturales y fundirse con unas tradiciones y un idioma extraños pero acogedores. Al sentimiento de desarraigamiento de Alejandra se le sumará la complicada relación que siempre tuvo con su madre: “Buma”, como le llamaban en su casa, se sintió constantemente incomprendida y comparada con su hermana Myriam. Al igual que Wilms Montt, Pizarnik crece en un hogar en el que se tratan y se discuten diversos temas culturales e intelectuales, pero también se percibe una constante presión sobre ella para encajar en un molde que era incapaz de aceptar. Esta tensión familiar dejó una huella profunda en la obra de Pizarnik que se refleja en sus obsesiones con la identidad, la muerte y el vacío. Ya el título de su primera obra, publicada en 1955, deja constancia de la línea apátrida que recorrerá su quehacer poético: *La tierra más ajena*. Al principio de su carrera, Alejandra Pizarnik se impregnó de una temprana influencia

neorromántica y, más tarde, de los grupos vanguardistas a los que conoció directamente, aunque su postura nunca fue claramente surrealista ni tampoco estéticamente realista o socialmente comprometida (como sucedió con la corriente que se consolidará en los años 60 después del exilio de Perón); siempre se mantuvo al margen de las preocupaciones sociales y cotidianas, y buscó una voz pura y diferente del panorama literario contemporáneo.¹

En su más tierna juventud, a los 17 años, en 1910, Teresa Wilms Montt se casó con Gustavo Balmaceda Valdés, sobrino del presidente José Manuel Balmaceda, un matrimonio que fue rechazado por ambas familias. Durante este periodo, Teresa tuvo dos hijas, Elisa (Chita) y Sylvia Luz. Mientras residían en Santiago de Chile, Teresa consiguió introducirse en la hermética vida cultural de la ciudad, asistiendo al teatro, conciertos y óperas, pero también participando de tertulias literarias y culturales en las que el papel de la mujer nunca se relacionaba con su intelectualidad sino con su belleza. Este factor, la increíble belleza que todos los que la conocieron destacan por encima de sus otras virtudes, la llevará a ser invitada en muchas ocasiones a grandes eventos en los que demostrará sus increíbles conocimientos. La relación con su esposo, según afirma Ruth González-Vergara en la biografía de Wilms Montt, *Un canto de libertad*, fue cada vez más tensa debido a los celos y a diferencias irreconciliables (81). Entre 1912 y 1915 vivieron en Iquique, donde Wilms Montt también se involucró en los círculos literarios locales y comenzó a participar activamente en los movimientos feministas y anarquistas, lo que la llevó a asistir a conferencias de figuras como la activista española Belén de Sárraga en 1913. En este periodo, su activismo y su relación con movimientos progresistas la llevaron a una reflexión más profunda sobre su lugar en la sociedad.

Según Cristina Piña en su biografía sobre Pizarnik, Alejandra, al igual que Wilms Montt, inicia su relación con los círculos intelectuales argentinos

¹ Tanto Nélida Salvador como Alfredo Andrés y Horacio Salas en sus respectivas obras incluyen dentro de la llamada “Generación del 60” a una serie de poetas que no siguen los cánones sociales y realistas que predominan durante esos años, entre estos Pizarnik. Del mismo parecer es Cristina Piña en su obra *Poesía de fin de siglo*:

Erróneamente, se ha tendido a considerar la década del sesenta marcada de forma casi hegemónica por la poesía de tono coloquial y orientada hacia las preocupaciones sociales que continúa el ‘realismo humanista’ de los cincuenta [...] pero no puede olvidarse que, por un lado se desarrolla una línea de corte metafísico, cuyos representantes mayores en sus dos variantes son Alejandra Pizarnik y Roberto Juarroz. (Piña Poesía 48)

en esta misma etapa de su vida (58). A los 18 años, comenzó sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Durante este periodo, a pesar de su brillantez intelectual, su malestar existencial siempre será evidente y continuará el resto de su vida. Pizarnik se adentró en las lecturas de autores como Proust, Claudel y los surrealistas, y se acercó a círculos literarios que la ayudaron a desarrollar su propia voz poética. En esta época, desarrolló una amistad importante con el psicoanalista León Ostrov, quien se convirtió en una figura central de apoyo emocional, ayudándola a lidiar con la tartamudez y los trastornos psicológicos que afectaban profundamente su vida. Sin embargo, a pesar de estar rodeada de figuras literarias y de obtener cierto reconocimiento por su poesía, Pizarnik se sentía desconectada de la sociedad y del mundo que la rodeaba.

En 1915 se inicia el camino del fin en la vida de Teresa Wilms Montt. La relación matrimonial se complicó aún más si cabe cuando Wilms Montt inició un romance con Vicente Balmaceda Zañartu, primo de su esposo. Este amor fue descubierto, y como consecuencia, Teresa fue recluida en el Convento de la Preciosa Sangre, donde permaneció ocho meses. Allí, experimentó una depresión profunda y realizó su primer intento de suicidio. Con la ayuda del poeta Vicente Huidobro, logró escapar y se trasladó a Buenos Aires en 1916. En la capital argentina, Teresa se integró en la vida literaria bonaerense y publicó su primer libro, *Inquietudes sentimentales* (1917) bajo el nombre de Thérèse Wilms Montt. Influenciada por la corriente modernista que impregnaba la poesía en esos momentos, así como por el simbolismo y parnasianismo francés, pero siempre destacando por una individualidad poética relacionada con la pasión, el delirio y la espontaneidad (Oyarzún 107), Wilms Montt conquistará un reconocimiento inmediato en los círculos culturales argentinos. No obstante, su vida amorosa continuó siendo tormentosa y el suicidio de su amigo Horacio Ramos Mejía en su presencia dejó una marca indeleble en su vida posterior. A pesar de su éxito literario, sus relaciones afectivas y el distanciamiento forzado de sus hijas la sumieron en una depresión profunda. Tras viajar a Nueva York, donde sufrió las consecuencias de su apellido germano, se trasladó a Madrid e ingresó en la vida literaria de los cafés y tertulias de la generación del 98 como las de El Gato Negro o la botillería Pombo, donde trató gran amistad con Ramón María del Valle-Inclán o Gómez de la Serna, e incluso fue retratada por el pintor cordobés Julio Romero de Torres en 1920. Se establece más tarde en

París en 1920, un París en progreso, con nuevos edificios, automóviles, *art déco* y en el que la mujer había adquirido cierta independencia. En 1921, tras volver a establecer contacto con sus hijas en París y, después de unos meses, experimentar la separación definitiva de ellas, Teresa Wilms Montt se suicidó ingiriendo veronal a los 28 años, agotada por el sufrimiento emocional.

También a París viaja Alejandra Pizarnik en 1960, una ciudad que marcaría un antes y un después en su desarrollo como poeta. En la ciudad de la luz, compartió inquietudes con algunos de los escritores más influyentes de la época, como Octavio Paz, Julio Cortázar o André Pieyre de Mandiargues. En París, Pizarnik se sumergió en los círculos del surrealismo y comenzó a definir su estilo único, caracterizado por una mirada profundamente subjetiva y simbólica. La influencia de la poesía francesa, especialmente de autores como Paul Éluard y André Breton, fue evidente en los primeros trabajos escritos durante su estancia en París, lugar en el que desarrolló una relación especial con el poeta mexicano Octavio Paz, quien también la introdujo en nuevos mundos literarios y le consiguió diferentes encargos para poder subsistir. Después de varios años en esa ciudad, Alejandra regresó a Buenos Aires en 1964, donde vivió acompañada de un sentimiento de desarraigó aún más acentuado. La ciudad que una vez consideró su hogar se le hacía ajena otra vez, y sus sentimientos de alienación se profundizaron. Durante este periodo, Pizarnik experimentó los episodios de angustia existencial más agudos. En los últimos años, su salud mental se deterioró, y la búsqueda de consuelo en el amor y la aceptación nunca terminó de completarse. El 25 de septiembre de 1972, a los 36 años, Pizarnik se suicidó por sobredosis de Seconal, y acabó así con una trayectoria de dolor y de lucha constante contra sus propios demonios.

Ambas autoras compartieron una vida marcada por la búsqueda de una identidad propia en contextos familiares que las limitaban. La ansiedad existencial, la alienación y el dolor emocional fueron constantes en sus vidas, lo que las condujo a una carrera literaria que, aunque exitosa, estuvo teñida por la desesperación y la tragedia personal.

3. La culpa como herencia cultural: un puente entre lo individual y lo social

En medio del pasado yérguese mi cabeza loca, es un sol extinguido.

Wilms, *Diarios íntimos*

Los diarios y la poesía de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt conforman un diálogo con el lector y con los diferentes sujetos líricos en el cual las emociones extremas, el dolor existencial, la culpa, la vergüenza y la muerte surgen como fuerzas omnipresentes. Ambos géneros literarios funcionan como espacios catárticos en los que las dos escritoras canalizan su angustia interna, y que se convierten en una expresión literaria de una hondura excepcional. Las emociones no son solo un trasfondo en el que se desarrolla su obra, sino los cimientos mismos de toda su creación y los cedazos a través de los cuales conciben y establecen el universo poético.

Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt se mueven en un patrón emocional que excede el ámbito puramente personal y se sitúa en un marco de interconexión entre lo individual y lo social. Las emociones en sus textos no son meramente fenómenos internos que se proyectan hacia el exterior, sino fuerzas que vienen de fuera, que atraviesan el proceso escritural y moldean su subjetividad en un diálogo constante con el contexto social y familiar que viven en ese momento. Los diarios de Pizarnik y Wilms Montt van a ser testigos de un flujo constante de interconexión de mundos en los que las experiencias externas de juicio, marginación y dolor se integrarán en su yo poético y amplificarán el dolor sufrido. Según Sara Ahmed, cuando se trata de sentimientos y emociones, el “individuo no es ya el origen del sentimiento; el sentimiento mismo viene de fuera” (33). Esta fuerza penetra la mente del ser humano y se organiza dentro de cada uno para convertirse en una parte integral del propio ser. Citando a Durkheim, Ahmed afirma que “la emoción no es lo que proviene del cuerpo individual, sino lo que se mantiene unido o ligado al cuerpo social” (33).

Ahmed propone, pues, un nuevo modelo emocional en el que el proceso se dirige de afuera hacia adentro y no lo contrario, lo que se manifiesta en las obras de las dos autoras. Las emociones se entienden como un movimiento que se produce desde la sociedad hacia el individuo, lo que pone el foco en la psicología de las multitudes. Las dos poetas serán absorbidas por la

sociedad al sentir aquellos sentimientos como propios. De esta manera el yo y el nosotros toman forma al entrar en contacto con el otro (34).

Es en este momento en el que aparece el sentimiento de culpa. La culpa se refiere al castigo por la ofensa, por la violación de algún tipo de regla o ley interna, implica acción (Ahmed 167). Por lo tanto, implica una razón social en la influencia de la emoción individual. Esta culpa y la posterior vergüenza surgen de situaciones concretas a las que se enfrentan las dos escritoras en sus respectivas vidas y del eco que estas emociones provocan en su conciencia. El papel social de la mujer intelectual, la infancia y la escuela, la familia, la madre, el amor y la sociedad son los elementos que conforman este universo de culpabilidad que desembocará en la vergüenza y el consecuente suicidio de ambas escritoras.

A lo largo del presente estudio se abordarán detalladamente los diversos aspectos mencionados, con el objetivo de analizar y comprender el origen del sentimiento de vergüenza y su manifestación en la producción poética.

3.1 El peso de la feminidad y la intelectualidad en una sociedad patriarcal

La relación con el cuerpo y su propia identidad femenina resulta particularmente conflictiva en un contexto social donde la imagen de la mujer está ligada a los ideales tradicionales de belleza y comportamiento. En 1918, en el prólogo de *En la quietud del mármol*, Enrique Gómez Carrillo, periodista de *El Liberal*, reflexiona sobre la cruz que significa la belleza en una mujer intelectual escritora en la España de inicio de siglo “que si fuese hombre y tuviese barbas formaría parte de todas las Academias y llevaría todas las condecoraciones” (3).

A través de los diarios de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt, se evidencia un desgarrador sentimiento de alienación al no cumplir con los estándares de feminidad y belleza impuestos por la sociedad de mediados del siglo xx. La visión propia deformada por las exigencias sociales se convierte en metáforas del rechazo social y familiar, lo que implica una fragmentación psicológica y una internalización de la culpa.

Wilms Mont, a pesar de ser admirada y deseada constantemente por su belleza, anota en sus primeros diarios la visión que su madre tenía de esa niña huidiza y rebelde: “¿Por qué será esta manía que tienes de contemplar tu rostro de gata en los espejos? ¿No sabes que eres fea?” (*Diarios íntimos*

41). La culpa por los rasgos físicos intrínsecos al propio ser provocan ya desde la infancia y la adolescencia la mirada turbadora del espejo y crean una multiplicidad del yo propio y el yo ideal que la sociedad ha impuesto: “*La pauvre petite* tiene que adelgazar. Esto es urgente. Pero ¡dios mío! Cada vez me asquea más mirarme al espejo” (Pizarnik, *Diarios* 265).

Durante la infancia, las dos poetas hacen hincapié en su apariencia física. En el caso de Pizarnik, el complejo por su físico se trasluce en la toma de pastillas para poder lograr la delgadez que tanto ansiaba y que la norma y la familia imponían, pero relaciona también este deseo con la infancia, lugar al que volver, paraíso perdido:

Fantasías sobre la infancia que no tuve, sobre la madre que no tuve. Vergüenza de anotarlas. Ahora sé por qué estoy obsesionada por adelgazar: es una manera de hacerme más pequeña, más infantil. Porque mi cuerpo adulto me ofende. Por algo es que mis pechos son pequeños. Y no lo eran cuando tenía trece años. (Pizarnik, *Diarios* 266)

En numerosas ocasiones esta mirada triste de culpa física se trasluce en un sentimiento relacionado con la condición femenina: “Sí. La mujer tiene que caminar apurada indicando que su caminar tiene un fin. De lo contrario es una prostituta [...] o una loca o una extravagante” (Pizarnik, *Diarios* 140), impresión que está ligada al papel que la sociedad ha decidido otorgar a las mujeres:

Mi opinión sobre las mujeres es tristísima y muchas veces me avergüenzo de ser mujer... Sin ser malas lo aparentan, son débiles, orgullosas, profundamente estúpidas y vanas. ¡Son animales de costumbre!

Los hombres son malos de veras, viciosos, insensibles y egoístas. Son incapaces de un sentimiento delicado, que no sea para ellos mismos; pero son superiores... Cuando los veo elegantísimos, irreprochables, diviso a través de su indumentaria al mono, a la bestia carnívora, hambrienta y luxuriosa... (Wilms, *Diarios íntimos* 62)

El sentimiento de vergüenza, la autocritica y el malestar existencial emergen en los diarios como respuestas literarias y personales ante la opresión de género y las expectativas impuestas por una sociedad dominada por el poder

masculino: “Me siento pequeña porque me aplasta la vida y los hombres entre los que nací. Quiero infinitad porque me ahoga lo finito” (Wilms, *Diarios íntimos* 113). La obra de Pizarnik y Wilms, desde una perspectiva crítica y profundamente reflexiva, constituye no solo un testimonio de su tiempo, sino también un alegato que desafía los discursos normativos y revela las tensiones internas y externas inherentes al hecho de ser mujer en una realidad profundamente desigual.

3.2 La familia como prisión: culpa, rechazo y deseo de libertad

Las dos poetas se enfrentan a la culpa que los grilletes sociales y familiares les han impuesto, situándolas en un espacio marginal dentro de su contexto cultural. Tanto la figura de Wilms Montt como la de Pizarnik se ven constreñidas por un conjunto de normas impuestas por su entorno familiar y por la estructura patriarcal de su sociedad.

En los diarios, no escatiman en revelar la angustia de ser percibidas como las hijas desobedientes, con la carga emocional de culpabilidad que conlleva, reflejo del conflicto constante entre sus deseos internos y la imposibilidad de cumplir con los mandatos sociales y familiares. Durante la infancia se aprecia esta desconexión con la familia y el entorno escolar. La falta de libertad en los encorsetados estándares de la educación provoca que la desobediencia y la rebeldía marquen una línea indestructible entre el propio ser y la culpa social del otro en el yo: “Además, es tan absurdo exigir que obedezca; porque soy como el mar, el viento y el sol” (Wilms, *Diarios íntimos* 44); “Me separó como a la Gran Culpable, me cercenó del rebaño de alumnas idiotas y me exhibió como a un monstruo. ¿Y qué había hecho yo?” (Pizarnik, *Diarios* 501). Esta incomprensión causada por figuras que deberían transmitir amor y discernimiento, tan necesitados en esos momentos por las dos autoras, provocan el deseo de morir: “¡Quiero morir! Nadie me quiere” (Wilms, *Diarios íntimos* 45). Este deseo se manifiesta a una edad muy temprana, desde los inicios de escritura de los diarios:

¡Descansar! ¡Morir? Se imagina (Wilms) que está muerta, tumbada en una caja estrecha con las manos cruzadas en el pecho y el pelo despeinado. Un velo diáfano la cubren entera y ella mira cómo tiembla el velo bajo la mirada fría de sus párpados entreabiertos.

—¡Morir! —exclama. Pero ¿qué voz ha repetido ‘morir’ en un rincón oscuro de su habitación? Teresa tiene miedo....

¿Por qué esta idea de morir? ¿Será porque sufre o porque le gusta soñar? Soñar, sin parar, encerrada entre las paredes de mármol, lisas y limpias, de una tumba; soñar durante toda la eternidad. (Wilms, *Diarios íntimos* 53)

La lectura y la escritura se convierten durante esos primeros años en un refugio para las dos, pero en ambos entornos familiares se les restringirá la posibilidad de leer de manera habitual: “No quiero que leas—le grita su madre cuando le sorprende en sus escondites, haciéndole daño en los brazos y pinchándola para arrancarle el libro que hace pedazos” (Wilms, *Diarios íntimos* 50). Las madres de una y de otra insisten en que abandonen la lectura asidua de libros para realizar las diferentes tareas propias de las mujeres de la sociedad a la que pertenecen. Incluso cuando, más tarde, se introducen en círculos literarios, intelectuales o universitarios, y llegan a publicar algunos poemarios o participan de diferentes tertulias culturales, serán tachadas de libertinas y extravagantes: “Es el centro de atracción en tertulias y el Club de la Unión. [...] Teresa se siente a gusto. Es el momento de abrir las alas... Pero, comienzan los días de celos, incertidumbres y zozobras para ella” (González-Vergara 80).

La lectura y la escritura se convierten en uno de los pocos refugios en los que evadirse de la realidad: “Mi mano, ardiente, resbala en triste desmayo sobre los libros donde me refugio, para aturdirme y olvidar” (Wilms, *En la quietud del mármol* 36); en una isla a la que acudir cuando la tempestad acecha: “¡Oh mis amados libros! ¡Oh mi amada isleta semidespreciada!” (Pizarnik, *Diarios* 51).

Internándonos de una manera más explícita en los diarios propios de cada autora, podemos ver que, en Teresa Wilms Montt, la culpa se cierne, sobre todo, a partir de 1916, tras el adulterio abierto con el primo de su marido, Vicente Balmaceda, con el conocimiento de que su marido Gustavo seguiría maltratándola.² La sociedad chilena de inicios del siglo xx, enclaustrada en

2 Balmaceda deja de manifiesto su doble moral, la hipocresía, y el temor al qué dirán respecto de su mujer por “esa excesiva vivacidad de modales, que todos celebran”, pero que censuran a sus espaldas. [...] Sus faltas continuas al hogar (de Gustavo Balmaceda), llegadas de madrugada en estado de ebriedad, gritos, amenazas y hasta golpes, bien pronto traspasaron las fronteras de las paredes del hogar (González-Vergara 80-81).

la pulcritud y la lealtad matrimonial, censuró el talante liberal y sexual de Wilms Montt, tanto es así que la familia decidió encerrarla en el Convento de la Preciosa Sangre en Santiago de Chile durante varios meses hasta que el fervor amoroso por Vicente (su “Jean” en los diarios) desapareciera, y ella volviera a la vida conyugal junto a su marido y sus dos hijas, Elisa y Sylvia.

En ese cautiverio se desarrolla el sentimiento de culpa, “Estoy extenuada, espero como el ahorcado el momento de que se me ponga la soga al cuello” (Wilms, *Diarios íntimos* 68), y más tarde el de vergüenza, puesto que mientras está en su prisión junto a otras mujeres arrinconadas por la misma sociedad que la expulsó a ella, se carteá con su amante y corre a verlo tras los barrotes de las rejas que nublan su mundo. El dolor y el resentimiento es tal que la culpa no es solamente propia, sino que también alcanza a sentir culpa por la vida que le está proporcionando a su Jean; siente que es una verdadera carga para él, e incluso llega a renunciar a la felicidad propia en pro de la de su amante:

Sufro, sufro, no quiero profundizar mi pensamiento, tengo miedo de ver la realidad desnuda. Por amor a él, por no serle una carga pesada, por no perder nunca su cariño, sería capaz del mayor de los sacrificios. [...] Yo debo pedirle aunque me desgarre el alma que me olvide. No tengo derecho a enturbiar su vida; es muy joven, puede encontrar la felicidad con una esposa pura y honrada; no puedo exigirle la responsabilidad de arruinarse moralmente con una mujer divorciada, que sería más tarde para él su mayor vergüenza. (Wilms, *Diarios íntimos* 69)

Como sugiere Freud en *El malestar en la cultura*, una de las técnicas utilizadas para la búsqueda de la dicha y la anulación del sufrimiento será el amor, esa búsqueda de una “vida que hace del amor el centro de todas las cosas, que deriva toda satisfacción del amar y ser amado. Semejante actitud psíquica nos es familiar a todos; una de las formas en que el amor se manifiesta — el amor sexual — nos proporciona la experiencia placentera más poderosa y subyugante, estableciendo así el prototipo de nuestras aspiraciones de felicidad” (82). El amor puede ser crucial para la búsqueda de la felicidad, pero también lleva al sujeto a ser vulnerable, a exponerse y a depender de otra persona. El amor se vuelve así una forma de la dependencia de algo que es “no yo”, y está estrechamente ligado con la ansiedad de la formación de límites, en la cual lo que es “no yo”

también es parte de mí. Así lo percibe Alejandra Pizarnik, cuando el amor a sus padres ya no está latente y lo busca en otras personas:

¿Quiero a mi madre? No sé, antes de la muerte de papá la quería más o me fascinaba de algún modo. Creo que no quiero a nadie, pues estoy enferma (enferma porque nadie me quiso ni me quiere). Luego, el recuerdo de M. L., insoportable pues me hubiera podido haber salvado. (Pizarnik, *Diarios* 655)

Tras varios episodios de vaivenes emocionales entre la culpa y la fuerza que el amor le da, Wilms Montt decide renunciar al amor que siente: “Renunciar a Jean me costará la vida; lo siento porque él está adherido a mí como mi propio corazón, ¡pero quiero que él no sufra una desilusión de la mujer que ha querido y ha imaginado superior!” (Wilms, *Diarios íntimos* 70), amor que tal vez le hubiera proporcionado esa dicha que tanto ansía a través del divorcio de su marido. La vergüenza que siente la familia a causa de su actitud provoca que la culpa impregne el amor que siente hacia Vicente Balmaceda y acabe renunciado a él. Teresa Wilms Montt decide disculparse ante sus padres para poder regresar al hogar junto a sus hijas, como se puede observar en esta carta dirigida a su madre y fechada en 25 de marzo de 1916: “si Uds. reconocen la abnegación que tendré para mis hijas y el sacrificio que haré de mi juventud, les ruego que retiren de mi cabeza la maldición que me echaron un día, y que causó mi desgracia” (*Diarios íntimos* 129). Pero la vergüenza se ha transferido a toda la familia a causa de la actitud indecorosa adoptada por su hija: “Me dijeron que en casa mis padres me maldecían y que había muerto para ellos, que no podía contar con nadie en el mundo, porque era la más corrompida de las mujierzuelas” (*Diarios íntimos* 69). La familia se siente totalmente avergonzada de la posición adoptada por una de sus hijas: “He sabido por el tío Eduardo que mis hermanas tienen miedo de nombrarme. [...] Son muchachas apocadas, criadas en un ambiente de falsa virtud y de ninguna caridad para el prójimo. Carecen de voluntad y son víctimas del ‘qué dirán’” (*Diarios íntimos* 108), y esto provoca el rechazo total sin ocasión de obtener el perdón.

Vicente Huidobro consigue liberarla de su cautiverio conventual haciéndose pasar por su tío y se trasladan a Buenos Aires. Allí la muerte del joven Horacio Ramos Mejía, el “Anuari” de sus versos, redobla el sentimiento trágico de la existencia: el exilio emocional y la falta de una patria en la que edificar su propia existencia derivan en la búsqueda de la muerte como única salida.

Deambulará, tras algunos viajes a Nueva York y Londres, por las calles de Madrid y de París.

El sentimiento de culpa por no cumplir con el ideal de madre dedicada a su familia es uno de los que más resuena a lo largo de las páginas de sus diarios. Este dolor por no estar a la altura de las expectativas sociales no se disipa: se transforma en una autoconciencia desgarradora, en la cual el sujeto termina sintiéndose rechazado incluso por sí mismo:

—Sí, amor, sí, cante a su mamá tonta, a su mamá mala que no sabe apreciar el tesoro de su hijita—

[...] Para siempre perdida esa dicha que es la única verdadera. Qué honda pena. Si me voy después de mi divorcio, no puedo quedarme cerca de mis chicas sin verlas. La ley no me las da y no me permite ningún derecho sobre ellas. Verlas como visita y nada más. ¡Qué horror!

Sí, huiré lejos, lejos donde no puedan alcanzarme los recuerdos y el remordimiento severo que se yergue como juez en mi alma. (*Diarios íntimos* 74)

La narrativa fragmentada y confesional de su obra refleja esta dinámica: un yo roto que no solo se enfrenta al juicio externo, sino también a un juicio interno que magnifica su sufrimiento. Escribe desde una posición de desarraigamiento emocional, exiliada, separada de sus hijas: “Y en la ausente patria... mis hijas... mis ángeles: ¿qué será de ellas?” (*Diarios íntimos* 151); y en conflicto con las normas de la sociedad chilena de su época, utilizará sus diarios como lugar de resguardo para verter su soledad y su angustia. La intensidad exaltada que reflejan sus escritos no se limita al dolor, sino que también incluye arrebatos de amor hacia Elisa y Sylvia, sus dos hijas, y una búsqueda constante de sentido en medio de un vehemente caos:

El retrato de mis hijas me produce una sensación indescriptible; me imagino que es lo único que me queda de ellas; y que ellas ya no están en esta vida. [...] ¡Mis hijas! Mis hijas quiero yo.

¿Es posible que las haya perdido para siempre? El horror de esa verdad, ‘perdidas para siempre’, se me clava en el alma; y la muerte sola me da sentimientos de alivio. ¡Mis hijas adoradas! Qué desoladoramente árida será mi vida. (*Diarios íntimos* 126)

Tras muchos intentos para ver a sus hijas en París, consigue reunirse con ellas encubierta por la cuidadora que las acompaña. Al final, tras varios encuentros, su suegro le concede la visita en París a sus dos hijas. Allí retoma la ilusión de verlas, aunque apenas la reconocen. A pesar de estos meses de alegría, al comunicarle que deben regresar de nuevo a Chile, las sombras y la muerte se vuelven a cernir sobre su vida, tanto es así que la última entrada de sus diarios, antes del suicidio en 1921, va dedicada a sus dos hijas:

Quiero reposar en la tierra solamente envuelta en una sábana o si es posible en un pedazo de tierra de la fosa común...

Dejo a mis hijas Elisa y Sylvia todas mis buenas intenciones; es lo único que poseo y mi único tesoro.

[...]

Sufrí y es el único bagaje que admite la barca que lleva al olvido. (*Diarios íntimos* 192)

La escritura testimonial de Alejandra Pizarnik se mueve en el mismo espacio que la de Wilms Montt. Ya en 1955, con 19 años, se agudiza su deserción social: “Ninguna dificultad se compara a la de explicar pacientemente a una persona mediocre la raíz de nuestro desencasillamiento. De nuestro disconformismo. De nuestra INMORALIDAD” (Pizarnik, *Diarios* 30). Incluso en los años de universidad en Buenos Aires, tras dejar el lecho familiar, intenta poner orden a su vida y encajar en lo que la sociedad tiene como precepto: “Culpa e intentos de hacer lo que todos. Aún ahora trato, a veces, de incorporarme a la —digamos— sociedad, mediante un cambio externo (matrimonio, finalización de la ‘carrera’ universitaria)” (*Diarios* 514).

La familia, “No puedo mirar los ojos de mis padres. Culpa y vergüenza” (*Diarios* 580) y, sobre todo, la figura de la madre se tornan en obsesión dentro de los diarios de Pizarnik. A lo largo de toda su vida aparece esta como referente en su búsqueda del origen de ese sentimiento de desarraigado y vergüenza por existir que la acompaña de manera insondable: “Mi única culpa consiste en no poder recordar dónde puse mi cordón umbilical, aquella noche que naci” (*Diarios* 155).

La desconexión del ambiente familiar, con una hermana totalmente contrapuesta a ella y unos padres que no comprendían su apatía de vivir, se muestra a lo largo de los primeros años de vida bonaerense antes del viaje a París:

Entre otras cosas, mis padres son culpables de mi sensación de abandono. No sólo me abandonaron en mi niñez sino que ahora manifiestan disgusto cuando estoy sola, sin amigas, sin nadie con quien hablar y comunicarme. Sus ojos expresan acusación y temor. Particularmente los días de fiesta y los fines de semana. (*Diarios* 278)

Tras algunos años de lucha interna y externa por encajar en una sociedad y una familia que no corresponde a sus delirios literarios y pasionales, decide realizar su viaje soñado a París. Allí entra en contacto con los círculos literarios hispanoamericanos y franceses que rodean el final de un vanguardismo ya poco latente. Es en aquel lugar donde parece encontrar un poco de esa paz que va buscando desde su infancia. Pero la muerte de su padre y la posible enfermedad de su madre hacen que vuelva de nuevo a Buenos Aires. Su madre adopta una actitud desinteresada con su enfermedad para provocar la culpa por su ausencia, como lo señala en una carta a Ivonne Bordelois del 5 de agosto de 1963: “parece que tendré que ir nomás pues mi pobre madre anda en nostalgias; me dice además, que la han operado, me lo dice sin darle importancia” (Bordelois 229).

Con este regreso a su ciudad natal, retorna la culpa y la vergüenza que supone para su propia familia de una forma más extrema. Este delirio existencial se transforma, al igual que en Teresa Wilms Montt, en una culpa de vivir, “Seguramente porque me siento culpable de no estar en el mundo” (Pizarnik, *Diarios* 182), en un deseo intrínseco del alma de no seguir con su camino. Pizarnik otorgará en sus diarios la culpa a su madre de todo lo que le ha acontecido en la vida: “tu rostro bastaba para enloquecer a la pequeña huérfana que fui —que soy, que seré— por tu culpa”, convirtiéndose en ese otro que pasa a ser el nosotros: “Me hablas y te vas. Me hablas y te quedas en mí” (*Diarios* 408).

La culpa provocará en ambas poetas un sentimiento de alienación respecto al mundo y a la vida. No existe patria que las acoja, y el sentimiento de extrañeza y de no pertenencia las acompañará hasta el final de sus días: “Errante y siempre errante mi espíritu que ha vagado tanto. ¡Soy el genio de la Nada!” (Wilms, *Diarios íntimos* 188).

La culpabilidad en Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt, por lo tanto, va mucho más allá de la reflexión sobre un pecado en sí mismo:

se convierte en el núcleo de un proceso de exclusión dentro del contexto familiar y social. La fragilidad de la identidad, atrapada entre los deberes impuestos por la familia y los límites de una sociedad anacrónica, las lleva a vivir bajo el peso de una culpa que se nutre de la constante desubicación en la que se encuentran: “De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen” (Pizarnik, *Diarios* 48). Los diarios de Alejandra Pizarnik están repletos de confesiones acerca de la insatisfacción personal, las inseguridades físicas, y la lucha por encontrar un sentido a la vida en la escritura mediante reflexiones autorreferenciales en las que es palpable la imposibilidad de reconciliarse consigo misma y con su entorno:

Nada. Alejandra, ¡nada! Sigue juiciosa y reprimida como hasta ahora. Sigue diciendo que tu vida no vale nada y temiendo fumar en la calle. Sigue berreando contra la humanidad mientras te asusta esta pobre silla. Sigue entreteniendo una calavera negra cuando tu rostro enfrenta al espejo mientras el corazón late pensando en el dibujo correcto de tus labios. ¡Sigamos caminando, Alejandra, sigamos caminando! Caminaremos hasta la odiada y temida Muerte en la que cesará la odiada y temida Vida. Gime por tus lágrimas mientras te sientes culpable de tu risa. (*Diarios* 109-110)

Es por ello por lo que los diarios y su escritura supondrán, en ambos casos, una concepción ontológica de la literatura. En ocasiones, acabarán siendo una especie de alivio escritural, de salvación a través de la palabra. Para ambas, estas creaciones de cariz testimonial suponen un espejo doloroso de la propia subjetividad, un espacio donde deben afrontar, página a página, sus frustraciones más esenciales: “¡Yo no tengo camino, mis pies están heridos de vagar, no conozco la verdad y he sufrido, nadie me ama y vivo! [...] dejo en las páginas que escribo a diario sangre de mi vida” (Wilms, *Diarios íntimos* 191). La escritura de esos cuadernos podría suponer la única salida a ese vagar errante de culpa: “Escribir y escribir. Siento un placer casi morboso al escribir estas sensaciones. Por nada del mundo quisiera estar en otra parte ni en otro ser” (Pizarnik, *Diarios* 40).

4. La vergüenza como testigo: fragmentos de un yo en conflicto

Y sobre todo una gran vergüenza, no sólo de ser yo, sino, simplemente, de ser.
Vergüenza de vivir o de morir. También estaré avergonzada cuando me muera.

Seré una gran muerta inhibida.

Pizarnik, *Diarios 187*

Las ideas de Sartre y las teorías de Sara Ahmed sobre la vergüenza resuenan poderosamente en los textos de ambas autoras. En concreto, la idea de que la vergüenza requiere de un testigo se refleja en la escritura de Pizarnik y Wilms Montt. Ambas autoras operan bajo la mirada de un otro interiorizado que actúa como juez constante de sus acciones y emociones.

Sostiene Sartre que la vergüenza no solo representa una emoción introspectiva o individual, sino que está intrínsecamente conectada con la presencia del otro. Es decir, cuando experimentamos vergüenza, no solo estamos conscientes de nuestra propia existencia, sino que, en ese momento, nos vemos a través de los ojos del otro. La vergüenza nos revela algo sobre nuestro ser que no habíamos notado anteriormente: la forma en que nuestro ser es percibido por los otros. Aunque la vergüenza no es en sí reflexiva, sí surge cuando nos damos cuenta de que el otro nos observa. Es el otro el que actúa como un mediador entre nuestro ser interno y nuestra conciencia externa. En ese sentido, la vergüenza solo existe porque nos percibimos a nosotros mismos como un objeto desde el punto de vista de otro ser humano:

Tengo vergüenza de lo que soy. La vergüenza realiza entonces una relación íntima de mí conmigo mismo: he descubierto por la vergüenza un aspecto de mi ser. [...] Es verdad que mi vergüenza no es reflexiva, ya que la presencia de otro ante mi conciencia, aun en la forma de catalizador, es incompatible con la actitud reflexiva: en el campo de mi reflexión no puedo encontrar nunca nada más que mi conciencia. Pero el otro es el mediador indispensable entre yo y yo mismo: tengo vergüenza de mí, pero tal como aparezco ante el otro". (Sartre 2-3)

Afirma Ahmed que "en la vergüenza, siento que yo soy mala, y, por tanto, para expulsar lo desagradable tengo que expulsarme a mí misma de mí misma (experiencias prolongadas de vergüenza, y no es sorprendente,

pueden llevar a los sujetos a acercarse peligrosamente al suicidio)" (165).³ Este proceso de expulsión puede generar una profunda fragmentación, donde el yo lírico se descompone al experimentar la desconexión con su propio ser.

El desdoblamiento encuentra su expresión en las variantes sintagmáticas que Doležel describe como *les doubles simultanés*: "Los dobles simultáneos comparten el mismo espacio y el mismo tiempo y, por esta razón, son capaces de interactuar física y verbalmente" (470). En este modelo, las poetas permiten que sus múltiples sujetos líricos coexistan a través de diálogos entre sus partes fragmentadas. En la lírica este doble que establece la teoría narrativa de Doležel se aplica de forma ampliada, puesto que el género lírico es proclive a la utilización de varios sujetos poéticos sin la rigidez que supone para el argumento narrativo este hecho. Es por ello por lo que la duplicitud de la narración se transforma en fragmentación o en dobles múltiples en la poesía.

En Wilms Montt, esta dualidad que proponen las teorías de Sartre o Ahmed se expresa como una confrontación interior desgarradora, una voz que emerge del abismo de su propio ser: "Grito y me asusta el eco de mi voz; es un eco que viene del fondo de mí misma; un eco torturado espasmódico: el eco dolorido de un ser que nunca ha logrado saciar la sed de amor que lo devora" (*Inquietudes sentimentales* 84). Este enfrentamiento consigo misma persiste, como muestra su intento fallido de escapar de su interioridad: "Nada. Cansada de correr por los espacios y de penetrar en los subterráneos del mundo, en un afán de olvidarme de mí misma, termino en mi propio corazón" (*Inquietudes sentimentales* 85). Por su parte, Pizarnik plasma una relación conflictiva entre su yo fragmentado y su entorno al mostrarse al borde de la aniquilación simbólica que resulta, al mismo tiempo, en un movimiento ascendente hacia la luz y la vida:

Aun cuando el amado
brille en mi sangre
como una estrella colérica,
me levanto de mi cadáver
y cuidando de no hollar mi sonrisa muerta
voy al encuentro del sol. (*Los trabajos y las noches* 31)

³ Tanto Alejandra Pizarnik como Wilms Montt toman como salida el suicidio. No será, sin embargo, un acto final tras un hecho concreto, sino que habrá diversos intentos a lo largo de su vida, ya desde los primeros años de juventud.

Estas imágenes reflejan cómo la duplicidad sintagmática actúa en ambas autoras como un espejo, un diálogo constante entre el yo poético y su doble, y revela una pugna por habitar simultáneamente en el vacío existencial y en el espacio de la creación literaria.

La duplicidad de los sujetos en los diarios de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt muestra una tensión interna profunda, donde ambos autorretratos oscilan entre la definición propia y la alienación. En el caso de Pizarnik, su escritura manifiesta un yo fragmentado y contradictorio, desgarrado por la desesperación existencial que es confesada a su otro: “¡Alejandra! ¡Piedad por tu espíritu! ¡Alejandra! ¿Qué será de ti, sola en esta muerte espasmódica?” (*Diarios* 47),⁴ lo que sugiere una muerte simbólica en vida. Sin embargo, en otra entrada reconoce que “[n]ada queda. Hay una sensación de aridez vergonzosa. Así va la vida, Alejandra. Tengo infinitos deseos de suicidarme. Sonrío. ¡Mentira! Más que morir, quiero irme” (*Diarios* 77), pasaje que remarca su ambivalencia hacia la muerte como escape al dolor.

Por otro lado, en los diarios de Teresa Wilms Montt, la duplicidad también cobra protagonismo y es presentada como una dialéctica entre la infancia y la edad adulta, la vida y la muerte. Al identificarse como “Tejita” —un diminutivo creado por ella misma, “La Thérèse será Tejita hasta que se muera” (*Diarios íntimos* 76)—, Wilms Montt regresa a una versión infantilizada de sí misma, con lo que establece una continuidad entre un pasado idealizado y un presente vulnerable. Asimismo, en el inicio de los diarios de 1918, señala: “En sus páginas se esponja la ancha flor de la muerte diluyéndose en savia ultraterrena... Soy yo... Teresa de la †” (*Diarios íntimos*

4 Doležel distingue tres formas de construcción del doble en la literatura, exemplificadas con obras narrativas. La primera implica la fusión de dos individuos originalmente separados, como en *William Wilson* de Edgar Allan Poe. La segunda se refiere a la escisión de un ser originalmente unitario, como en *La nariz* de Nikolái Gogol. Por último, el doble puede surgir mediante la metamorfosis, como ocurre en *La metamorfosis* de Franz Kafka. Estas categorías ofrecen una base inicial para analizar la duplicidad en distintas expresiones literarias (Doležel 469-470). Bargalló, siguiendo las teorías de Doležel, alude a que este enfrentamiento entre las dualidades suele conducir a un desenlace trágico: termina a menudo en un homicidio que es, a la vez, un suicidio (16). Por otro lado, Vilella señala que el doble es intuitivo y es reconocido porque se sitúa en una propuesta fundamental sobre el hombre que da fe de su complejidad:

La literatura del doble, siguiendo a Blumenberg, más que responder a una pregunta que tenga que ver con la dualidad humana, hace impregnable la cuestión del enigma de la complejidad. No hay pregunta, ¡pero cuántas cosas no se nos dicen en ella! Se suele dudar sobre la estabilidad del individuo, y la propia experiencia nos demuestra que no somos de una sola manera, sino múltiples. (179).

165), utilizando imágenes de transformación para describirse a sí misma como un ente mutable, que trasciende las fronteras de lo material hacia lo espiritual.⁵ Los diarios reflejan una multiplicidad del yo que se manifiesta en tres etapas distintas de la vida de la autora. Por un lado, está Thérèse, figura literaria influenciada por las lecturas francesas que marcaron su infancia como Baudelaire, Verlaine, Chateaubriand, Víctor Hugo, Flaubert o Balzac (González-Vergara 85), que bien podría ser la *Thérèse Raquin* de Zola; Tejita, apodo que evoca su niñez y representa una etapa inocente y pura a la que anhela regresar constantemente, este nombre es el que confiesa a su “Jean”; y finalmente, aparece Teresa de la †, una figura enclaustrada, portadora de una cruz a lo largo de su vida, cargada de culpa y vergüenza, que simboliza la lucha interna y el aislamiento emocional.⁶

Ambas autoras exploran una construcción del yo en constante disolución y reconstitución. Mientras Pizarnik articula la lucha entre la desesperanza y la posibilidad de supervivencia, Wilms Montt se enmarca en un dualismo que conecta el mundo tangible con lo trascendental. La duplicidad que aflora en sus diarios se sitúa en ocasiones lejos del mundo terrenal que provoca la culpa y la consecuente vergüenza: “¿Vergüenza de mí? ¿Y por qué? no hago nada malo, pero no huyo del mal. Le miro venir fijamente y, cuando está cerca, me burlo de él enviándole una risa desde las estrellas” (Wilms, *Diarios íntimos* 169). La vergüenza se construye desde una lucha interna entre la autopercepción y el juicio externo, en una relación de tensión constante que se traslada de una forma indirecta pero poderosa a sus versos: “Hay dos seres en mí, eso yo lo sé... Para vivir en este mundo conviene mostrar solo el que me conocen” (*Diarios* 63).

La vergüenza surge, pues, como el reconocimiento doloroso de la distancia entre los ideales personales y la cruda realidad, una lucha constante por ajustarse

5 En su etapa en Santiago de Chile, antes de la prisión conventual, escribe también varios artículos para la prensa de Iquique bajo el pseudónimo de “Tebal”, que corresponde a los inicios de su nombre y el apellido de su marido (González-Vergara 94).

6 También en los diarios de Alejandra Pizarnik se observa esta multiplicidad de nombres que se reflejará más tarde en su poética:

Buma para la madre y el padre [...].

Flora en la Escuela Normal Mixta de Avellaneda [...].

Blímele para los maestros de la Zalman Reizien Schule [...].

Alejandra al llegar la adolescencia, como contraseña para asumir la propia vocación [...].

Sasha al final, como el nombre más secreto [...].

Buma, Flora, Blímele, Alejandra, Sasha: cinco nombres para un idéntico destino puntual. (Piña, *Alejandra Pizarnik* 27)

a la imagen de lo que deberían ser y lo que son, un vaciamiento de su ser en constante disonancia. Este conflicto se intensifica mediante el recurso de los pronombres, los cuales adquieren un papel simbólico dentro de sus poemas: el yo se disocia, se fragmenta en diversos significados, en una doblez que no tiene una resolución clara, ya que las autoras se enfrentan a una multiplicidad de voces y perspectivas internas: “Curioso ahora encontrarme, saludarme, decirme cómo estás tú, Alejandra, mirarme sonriendo, tal vez un poco orgullosa de mí, como si yo fuese mi hija —¿y por qué no he de ser mi hija si mi infancia y mi adultez están escindidas?—” (Pizarnik, *Diarios* 206).

4.1 Fragmentación y duplicidad: la poética del desdoblamiento

Este otro idealizado no solo representa las normas sociales a las que no pueden ni desean ajustarse, sino también una voz crítica que define su autoimagen. La vergüenza es un acto en el que el sujeto se da la espalda a sí mismo, y este es precisamente el núcleo de la experiencia emocional en la obra poética de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt, un rechazo del yo que se percibe siempre como insuficiente frente al yo ideal. La vergüenza, por lo tanto, requiere un testigo: “si un sujeto siente vergüenza cuando está solo, lo que adopta el sujeto con relación a sí mismo es la mirada imaginada del otro” (Ahmed 168). Es en este contexto en el que se produce la duplicación y la fragmentación de sujetos líricos.

La vergüenza se convierte en sus poemarios en un delirio metapoético: el yo lírico se expone, pero siempre desde una distancia, en un juego de esconder y revelar. Los sentimientos de culpa que emergen de su incapacidad de encontrar sentido a su dolor son transmutados en una vergüenza poética en la que el mismo acto de escritura queda bajo escrutinio.⁷ Esta vergüenza en la obra poética de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt está marcada por la duplicación y la fragmentación subjetiva. Mientras en los diarios la vergüenza aparece como una emoción interna y personal que las enfrenta a sí mismas, en la poesía se convierte en una metáfora que transita entre lo abstracto y lo físico, en un espacio en donde las escritoras luchan por plasmar lo que sienten y la forma en que se perciben a través de los ojos ajenos.

7 La visión del otro es la visión que he adoptado en relación conmigo misma; me veo a mí misma como si yo fuera este otro. Mi fracaso frente a este otro es, por tanto, y de manera profunda, un fracaso de mí misma ante mí misma. Con la vergüenza, expongo ante mí misma que soy un fracaso a través de la mirada de un otro ideal (Ahmed 168).

A lo largo de su obra poética, la vergüenza no se reduce a una simple sensación de incomodidad personal, sino que está entrelazada con una serie de complejas identidades fragmentadas que oscilan entre lo ideal y lo real. En sus poemas, tanto Pizarnik como Wilms Montt juegan con las sombras de sí mismas e intentan hallar una reconciliación entre los diferentes “yoés” que existen dentro de ellas, los cuales aparecen en constante contradicción. La vergüenza es, así, un proceso de confrontación con la identidad construida y reconstruida a través de las voces poéticas de las autoras, quienes, en su búsqueda de un sentido trascendental, se encuentran inevitablemente con la limitación de la existencia humana, de sus cuerpos y de su conciencia.

La vergüenza, como fuerza visceral que atraviesa y desgarra el yo, se entrelaza con la fragmentación, la duplicidad, la muerte y la búsqueda de un lugar imposible donde existir. En ese espacio quebrado, las metáforas se cargan de oscuridad y despojo, y la metonimia traza una topografía del alma rota: espejos que no reflejan, muñecas vacías, cuerpos vacilantes. Propone Ahmed una lectura minuciosa de los textos literarios en función de estas emociones de culpabilidad y vergüenza, y hace énfasis en diferentes figuras retóricas que son cruciales para la emocionalidad de los textos (39). Así está conformada la obra poética de las dos autoras.

4.2 El espejo como metáfora de la duplicidad poética

En Pizarnik, el espejo se erige como un objeto que genera un desdoblamiento ineludible del sujeto poético. A través del espejo, se enfrenta tanto a su desolación como a la posibilidad de trascender: “un espejo para la pequeña muerta / un espejo de cenizas” (*Árbol de Diana* 32). Este doble reflejo —la realidad de la muerte y el espejismo del deseo— articula una identidad dividida que, aunque atormentada, encuentra en la duplicidad la génesis de su poesía: “Ella es su espejo incendiado” (*Árbol de Diana* 27). La dualidad intrínseca del espejo se hace patente en poemas como “Caminos del espejo” en *El infierno musical*, donde el sujeto lírico transita entre la identidad y la otredad: “Mi caída sin fin a mi caída sin fin en donde nadie me aguardó pues al mirar quién me aguardaba no vi otra cosa que a mí misma” (41).

El espejo en Pizarnik, lejos de ser un objeto pasivo, se convierte en un espacio simbólico donde convergen voces heterogéneas y fragmentos del yo, que configuran un microcosmos poético lleno de resonancias múltiples: “No

puedo hablar con mi voz sino con mis voces” (*El infierno musical* 13). A través de estos reflejos, el sujeto lírico reconoce que su existencia está marcada por la fragmentación y que su poesía surge precisamente de esta condición ambigua e inestable.

De manera similar, Teresa Wilms Montt aborda el espejo como un símbolo de autoconocimiento desgarrador. Para Wilms Montt, el reflejo no solo representa su imagen, sino también su fragilidad y agotamiento emocional: “¡Espejo!, ¿Por qué me reflejas joven? [...] Ves cómo mi alma atormentada solo aspira a dormir soñando” (*Inquietudes sentimentales* 19-20). La poeta encuentra en el espejo no solo su “hermano gemelo”, sino también el testigo irónico y despiadado de su vida, que la carga de “una larga agonía, con el raro cortejo de risas carnavalescas” (*Inquietudes sentimentales* 20).

La interacción entre Wilms Montt y el espejo muestra una dualidad entre el presente tangible y el pasado que permanece en su memoria. En uno de los pasajes más íntimos de sus diarios, señala: “Se ahogó mi risa en el espejo [...] el cadáver de mi risa es una esmeralda blanca que al deshacerse vuelve en la superficie argollas y cruces brillantes” (*Anuarí* 103). Este acto de mirarse revela una conciencia profunda de la imposibilidad de alcanzar una identidad fija, un yo único.

Ambas autoras entienden el espejo como el catalizador de una fragmentación inexorable del sujeto lírico. En Pizarnik, los reflejos no solo multiplican su identidad, sino que la disuelven en una danza de voces heterogéneas: “Son mis voces cantando / para que no canten ellos” (*Los trabajos y las noches* 4). Estas voces, divididas entre el yo, el tú y el otro,⁸ alcanzan su máxima expresión en la representación de una Alejandra múltiple, marcada por el caos y la autocomprepción: “alejandra alejandra / debajo estoy yo / alejandra” (*La última inocencia* 22).

La poeta plasma el desdoblamiento como una caída infinita: “Yo me levanté de mi cadáver, yo fui en busca de quien soy” (*Extracción de la piedra de locura* 41), un viaje perpetuo hacia la otredad que define su identidad lírica.

Por su parte, Teresa Wilms Montt entiende la fragmentación como un proceso ineludible de su existencia, un reflejo de su tormento interno. El espejo es una

8 La otredad y el espejo conforman el núcleo substancial de la poesía pizarnikiana:

En la producción de Alejandra Pizarnik, la dinámica especular propicia un desarrollo de lo mismo a lo otro; es decir, un tránsito desde la escisión hasta la disociación.

Si lo primero implica una fisura psíquica, lo segundo exige una desfamiliarización con respecto a la propia imagen. En definitiva, el desdoblamiento deja paso a la otredad. (Bagué 5)

ventana hacia una dimensión poética en la que la risa y el llanto se funden en una misma figura: “Se han esfumado en los espejos todas las almas que vivieron de amor” (*En la quietud del mármol* 105). Wilms Montt recurre a imágenes cargadas de melancolía para plasmar su identidad, a través de la composición de un yo lírico que deambula entre la muerte, el sueño y la memoria:

En la oscuridad de mi pensamiento veo surgir tu imagen envuelta en el misterio de la muerte, con la pavorosa aureola de un más allá desconocido. Te llamo, toda el alma reconcentrada en ti; te llamo y me parece que se rasgan las sombras a tu paso alado, como el de ave herida en pleno vuelo.
(*En la quietud del mármol* 19)

Tanto en Pizarnik como en Wilms Montt, la fragmentación y la duplicidad no son únicamente temas recurrentes en sus obras, sino condiciones esenciales de su poética. El reflejo del espejo actúa como un medio a través del cual ambas poetas articulan sus diferentes identidades. En los poemas de Pizarnik, esta multiplicidad es evidente en versos como: “Miedo de ser dos / camino del espejo” (*Árbol de Diana* 24), que señala el temor inherente a la pérdida de unidad en la búsqueda del yo.

En Wilms Montt, la poesía se convierte en el vehículo para expresar su condición de dualidad constante, y el espejo en el testimonio silencioso de su tormento: “Una noche en la oscuridad me senté frente al espejo. Pesaba sobre mis espaldas la mirada de todas las cosas, la mirada extática del tiempo” (*Anuarí* 41).

Al final, tanto para Pizarnik como para Wilms Montt, el reflejo del espejo no representa únicamente un desdoblamiento, sino un espacio simbólico donde las máscaras de su subjetividad convergen, dialogan y finalmente constituyen el núcleo de su poesía. Este reconocimiento del yo como un conjunto de voces, de fragmentos, transforma su escritura en un campo fértil donde la palabra deviene una metáfora cargada de significados contradictorios y enriquecedores.

El espejo conforma la transcendencia y la universalización de la muerte. Los fragmentos consecuentes del combate contra la tierra devastadora y absorbente se diluyen en un divagar descalabrado: “Y yo sola con mis voces, y tú tanto estás del otro lado que te confundo conmigo” (Pizarnik, *El infierno musical* 41), divagar que toma forma al otro lado del espejo, aquel

que transparenta la universalidad de la muerte, según el concepto de Vicente Cervera en *La poesía del logos*:

El espejo perpetúa una dialéctica desde su misma conformación material: es cristal bruñido y azogado y, como tal, 'mimetiza'. Pero también en su base está el cristal con su doble naturaleza: refleja por un lado, pero, por otro, transparenta, y al transparentar se libera de su dimensión individualizada y nos permite contemplarnos y contemplar al tiempo aquello que nos trasciende y nos universaliza. (90)

El espejo, el reflejo y el desdoblamiento brotan en los poemas de Wilms y Pizarnik para revelar el auténtico escenario del universo que permanece en la otra orilla pero que cada día está más cerca: "En la luz del crepúsculo el cristal de la ventana me devuelve el reflejo de mi cara. / Remango la boca en una sonrisa y veo la calavera a través de la carne transparentada" (Wilms, *Anuarí* 28).

4.3 Sombras perpetuas: la noche y la muerte como horizontes poéticos

La vergüenza de vivir y no pertenecer a una existencia con la que en ningún momento se han identificado induce a un deseo de muerte que desdoblará la substancia poética en una paradoja continua, en un elemento de ensueño que se debate entre tres mundos, entre la que fue, la que es y la que será o la que desea ser. Son las voces de la muerte:

Me levanté del lecho como se levanta un muerto de la tumba, empujada por una fuerza superior. Turbada de misterio, sin saber qué era de mí y dónde estaba; quise huir, y en mi ansiedad loca tropicé en la oscuridad con un cuerpo que al caer dio un golpe seco. (Wilms, *En la quietud del mármol* 44)

La guadaña espera al otro lado del espejo, inerte, expectante, como parte de una realidad que al final se torna en la más anhelada: "He tenido muchos amores —dije— pero el más hermoso fue mi amor por los espejos" (Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 27).

La pretensión de alcanzar el camino de la noche, de la sombra y de la muerte se convierte en el fino hilo que anuda todos los pedazos de esta fragmentación

de la vergüenza.⁹ Tanto la noche como la muerte se manifiestan como elementos universales en las dos autoras y, en numerosas ocasiones, se presentan como única salida a la soledad: “Mis días están contados. / En la soledad de mis pensamientos, oigo cavar una fosa” (Wilms, *Anuarí* 37), como salida también al desamparo de las almas poéticas sin rumbo. La noche presenta una serie de significados que nos llevan a aventurar que las autoras no solo escriben en y desde la noche, sino que escriben la noche misma. La noche es espacio y privación: “Los ausentes soplan y la noche es densa. La noche tienen el color de los párpados del muerto. / Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche” (Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 13).

Este deambular por la nada va acompañado siempre de la oscuridad, una sombra que invita al sueño, un sueño que transporta al verso y de nuevo a la muerte: “Sí, Anuarí, tengo sueño, mucho sueño; ese mismo letárgico sopor que turbó tu alma antes de cerrar los adorados ojos para siempre” (Wilms, *En la quietud del mármol* 23).

Esta nueva dimensión se rodea de cementerios, campos de autómatas y muñecas: “Pierrot, inconscientemente, ha llegado al campo; sus pies fatigados no pueden seguirlo y cae como un vestido sin cuerpo, a la orilla de un charco donde ríe la luna” (Wilms, *Inquietudes sentimentales* 64), y se llena también de serpientes, reptiles, sapos, tigres, lobos, cuervos y chacales. El lenguaje macabro acompaña este último espacio poético-vital fúnebre. La sustancia lírica se ha desintegrado en fragmentos independientes que actúan con terror y consternación:

Ululan los vientos batiendo puertas y ventanas, derribando árboles, ondeando ríos. Chacales y panteras vagan los ojos ciegos de arena, los lomos erizados. Ruidos sordos de volcanes que estallan, de mares que se hinchan, únense al ulular del ciclón. En los cementerios se oye el escalofrío de los muertos, el entrechocar hueco de los dientes en la calavera vacía. Frío como puñalada en la roca, parte a los lejos un grito humano. ¡Socorro! (Wilms, *Anuarí* 19)
Ha hecho de sus dedos mágicas flautas. Como no tiene carne, los sonidos suben todo a lo largo de sus brazos huecos.

[...]

9 “La muerte, contemplada como única posibilidad para llegar hasta el fondo, donde sólo es dable poder decir la poesía verdadera” (Rodríguez 194).

Nada detiene la serenata catastrófica.

Los pobres asilados sin músculos y sin entrañas bailan ridículos con cadencias de trapo al viento hasta aflojarse las caderas paletudas.

Y ella tomada de locura sopla, sopla en los dedos, sin darse cuenta de que su esqueleto se ha puesto rojo candente como las brasas.

Ella es Emperatriz. (*Anuarí* 51-52)

Las escenas se pueblan de piezas y mecanismos antipoéticos conformando un nuevo universo recluido y propio: no existe otro lugar más allá que el de lo resquebrajado, fracturado, tronchado y hendido, un sueño repleto de ruinas en el que poder sobrevivir. El alma poética se refugia en un cosmos circunstancial en el que nadie debe ni quiere vivir. Afirma Cristina Piña que, en sus últimas obras, Alejandra Pizarnik ya no puede

autodenominarse más endechadora, ángel harapiento, aprisionada, ni usar las palabras o la música del mundo cultural porque es 'la niña monstruo' la que está 'con pavura' y, si se nombra 'la escrita' es la escrita por la risa y el disfraz de Hilda la Polígrafa, que no 'canta' sino que ríe y hace ruidos obscenos. (Piña, *Alejandra Pizarnik* 63)

El delirio provocado por el desamparo y la soledad ha conformado una nocturnidad plagada de horrores en los que, ya, ahora, el sujeto lírico ha decidido permanecer de forma irremediable:

Restos. Para nosotros quedan los huesos de los animales y de los hombres. Donde una vez un muchacho y una chica hacían el amor, hay cenizas y manchas de sangre y pedacitos de uñas y rizos púbicos y una vela doblegada que usaron con fines oscuros y manchas de esperma sobre el lodo y cabezas de gallo y una casa derruida dibujada en la arena y trozos de papeles perfumados que fueron cartas de amor y la rota bola de vidrio de una vidente y lilas marchitas y cabezas cortadas sobre almohadas como almas impotentes entre los asfódelos y tablas resquebrajadas y zapatos viejos y vestidos en el fango y gatos enfermos y ojos incrustados en una mano que se desliza hacia el silencio y manos con sortijas y espuma negra que salpica a un espejo que nada refleja. (Pizarnik, *El infierno musical* 48)

Tal vez el lenguaje,¹⁰ la literatura o el amor hubieran podido devenir en aquel sol que hubiera rescatado del fin a Alejandra Pizarnik y a Teresa Wilms Montt, pero no fue así. Errar por la región de la muerte provoca el desasosiego y la ansiedad de una existencia atormentada:

Manos crispadas me confinan al exilio.
 Ayúdame a no pedir ayuda.
 Me quieren anochecer, me van a morir.
 Ayúdame a no pedir ayuda. (Pizarnik, *Extracción de la piedra de locura* 20)

La orfandad, el sufrimiento, la incomunicación, el retraimiento y la nada sartriana se convierten en el sentimiento último. El silencio será ahora la génesis de la poesía, conformará un nuevo cosmos en el que el espíritu poético pueda, por fin, vagar: “Sombra, silencio, nada existe para saciar la inquietud de mi lámpara vital. / En sueños, vive en su mundo mi espíritu, invocando a la muerte hermana, vagabunda y eterna” (Wilms, *Anuarí* 28).¹¹

La muerte deviene así en la máxima universalización de la vergüenza, de lo otro,¹² y el único umbral donde estas identidades fracturadas hallan su morada. Como en un baile perpetuo entre la realidad y el deseo, las autoras habitan una esfera de lucha entre mundos —el de lo que fueron, lo que son, y lo que nunca podrán alcanzar—, al establecer un lenguaje¹³ propio

¹⁰ Pizarnik repasa una y otra vez la posibilidad de hacer poesía, de encontrar la palabra poética perfecta, de poder decirla y, al hacerlo, obliterar la sindéresis en favor de una capacidad expresiva genuina. Esta indagación está, a su vez, estrechamente vinculada a una búsqueda ontológica (Depetris, “Reflexiones” 35).

¹¹ Juan Ramón Jiménez desarrolla la idea de una mística del dolor y de la muerte totalmente inusual en la poesía anterior:

Tú das una cosa que no es la usual, pero que puede serlo desde que tú la tocas.
 Tus caminos son otros, otros que no son unos, uno, en el momento mismo en que tú pones en ellos tu pie, tu planta, mística tú diferente en todas las místicas y los místicos, mística del amor y el dolor impensados. (212-213)

¹² Dijimos que en la muerte, todo señala lo Otro porque la muerte es lo Otro. Y sostuvimos también que, a partir de 1968, Pizarnik trabaja su poesía en dirección hacia la alteridad y la diferencia de lo Otro. Para ello trastoca el orden estable de lo Mismo a través de un ejercicio de desposesión poética y ontológica dirigido por lo Otro. La dirección de esta búsqueda está continuamente regulada por el deseo de ir más allá, más allá incluso de su realización efectiva. Esta dinámica del ejercicio poético está íntimamente ligada en su rutina al trabajo de trascendencia mística, pero no hacia la instancia unitiva de lo divino, sino hacia la resta constitutiva de la muerte (Depetris, *Aporética* 164).

¹³ El lenguaje y la palabra aquí ya no son capaces de salvar al sujeto lírico:

hecho de silencios, sombras y la angustia de un rostro que jamás se unifica. A través de este entramado de metáforas y desdoblamientos, la vergüenza configura una poética de la fragmentación: un terreno sombrío donde lo roto se vuelve el único testimonio de existencia.

5. Conclusiones

La poesía y los diarios de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt son testimonios de la compleja relación entre la identidad, la culpa y la vergüenza, enmarcadas dentro de sociedades opresivas. Ambas autoras transforman su lucha interna y las imposiciones sociales en una creación poética profundamente simbólica y visceral.

A través de la exploración del desdoblamiento del yo y la fragmentación de la identidad, las escritoras construyen una poética donde la muerte, la alienación y el sufrimiento existencial se convierten en temas centrales. La vergüenza, a través de la mirada del otro, y la culpa por no cumplir las expectativas familiares y sociales generan una constante confrontación interna reflejada en sus obras.

En sus textos, tanto la culpa como la vergüenza evolucionan de emociones destructivas a motores de una poética creativa que se articula a través del dolor de la no pertenencia y se construye a partir de metáforas y metonimias sobre la muerte, las sombras, las voces y los espejos. De esta forma, la escritura, aunque en ocasiones sea insuficiente para apaciguar sus tormentos, se erige como un campo de resistencia, análisis y transformación existencial.

Resulta perentorio reconocer que los sujetos líricos de Alejandra Pizarnik y Teresa Wilms Montt no deben ser tratados como meras ficciones alejadas de lo real, sino como construcciones profundamente imbricadas con los contextos sociales y familiares vividos. En este sentido, la subjetividad que emerge en sus obras no es únicamente una representación del sufrimiento interno, sino también una proyección de las tensiones y conflictos sociales a los que se enfrentan. La culpa no solo es el resultado de una emoción individual, sino una respuesta a las normas y expectativas impuestas por sus entornos. Así, estas poetas

si bien ese juego trascendente que se da en la poesía es el único que vale, a raíz de la promesa de salvación que entraña, también intuye que, ontológicamente, algo falla en el lenguaje —o en ella misma como poeta— por el camino de extrema alienación y sufrimiento subjetivo al que conduce. (Piña, *Límites* 74)

configuran sus identidades a partir de una interacción constante entre lo que la sociedad les impone y lo que ellas mismas sienten como parte intrínseca de su ser. Esta tensión resulta esencial para entender cómo la subjetividad lírica se convierte en un espacio de resistencia y de reafirmación, donde el dolor no solo es reflejado, sino también desafiado.

La vergüenza, por su parte, lejos de ser una mera experiencia de fracaso o alienación, se configura como una forma de resistencia. En la poesía de Pizarnik y Wilms Montt, la vergüenza se presenta como un reflejo de la incomodidad con los roles sociales impuestos, pero también como una afirmación de la lucha interna del yo frente a estas imposiciones. En este proceso, la creación poética se convierte en un acto de insubordinación, un espacio de proyección donde el sujeto lírico no solo se expone a la mirada del otro, sino que la transforma. Gracias al proceso escritural, ambas autoras subvierten las expectativas sobre su lugar en la sociedad, al hacer de la poesía un campo en el que la subjetividad se convierte en una forma de resistencia y reafirmación personal. Así, la poesía de Pizarnik y Wilms Montt no solo manifiesta una fragmentación del yo, sino que también actúa como un medio para reconstruirlo y reafirmarlo en un mundo que constantemente les niega un lugar.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Andrés, Alfredo. *El 60*. Buenos Aires, Editores Dos, 1969.
- Bagué, Luis. “Alejandra Pizarnik: una identidad entre dos orillas”. *Revista Letral*, núm. 8, 2012, págs. 1-16.
- Bargalló, Juan. *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla, Alfar, 1994.
- Bordelois, Ivonne. *Correspondencia Pizarnik*. Buenos Aires, Seix Barral, 1998.
- Cervera Salinas, Vicente. *La poesía del logos*. Murcia, Comisión de Murcia, 1992.
- Depetris, Carolina. *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2004.
- . “Reflexiones sobre el hacer poético: Conflicto ontológico en Alejandra Pizarnik”. *Mester*, vol. 30, núm. 1, 2001, págs. 35-51.
- Doležel, Lubomír. “Le triangle du double”. *Poétique*, núm. 64, 1985, págs. 463-470.
- Freud, Sigmund. *Obras completas*. Vol. 31. Buenos Aires, Amorrortu Edidores, 1992.

- González-Vergara, Ruth. *Un canto de libertad*. Santiago de Chile, Debolsillo, 2021.
- Jiménez, Juan Ramón. “A Teresa Wilms Montt. Detrás de las bambalinas de su espacio actual”. *La corriente infinita (Crítica y Evocación)*. Madrid, Aguilar, 1961.
- Oyarzún, Luis. “Lo que no se dijo. Teresa Wilms”. *Temas de la cultura chilena*. Valdivia, Editorial Universitaria, 1967.
- Piña, Cristina. *Poesía Argentina de Fin de Siglo*. Buenos Aires, Vinciguerra, 1996.
- . *Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 1999.
- . *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 2012.
- Pizarnik, Alejandra. *La tierra más ajena*. Buenos Aires, Botella al Mar, 1955.
- . *La última inocencia*. Buenos Aires, Poesía Buenos Aires, 1956.
- . *Árbol de Diana*. Buenos Aires, Sur, 1962.
- . *Extracción de la piedra de la locura*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1968.
- . *El infierno musical*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1971.
- . *Los trabajos y las noches*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
- . *Diarios*. Barcelona, Lumen, 2013.
- Rodríguez Francia, Ana María. *La disolución en la obra de Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Salas, Horacio. *Generación poética del 60*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1975.
- Salvador, Nélida. *La nueva poesía argentina*. Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1969.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires, Ibero-American, 1954.
- Vilella, Eduard. *Doble contra senzill. La incògnita del jo i l'enigma de l'altre en la literatura*. Lleida, Pagès editors, 2007.
- Wilms Montt, Teresa. *Inquietudes sentimentales*. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1917.
- . *Anuarí*. Madrid, Imprenta Martínez Velasco, 1918.
- . *En la quietud del mármol*. Madrid, Casa Blanco, 1918.
- . *Diarios íntimos*. Logroño, Pepitas de calabaza, 2022.

Sobre la autora

Profesora de la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona, España) desde 2003, especializada en poesía hispanoamericana. Doctora con una tesis sobre Alejandra Pizarnik, parte de la cual fue publicada por Publicacions URV. Ha ocupado cargos en la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos (AEELH), como secretaria (2009-2011) y directora de comunicación (desde 2023).

Ha participado en la organización de congresos internacionales y seminarios sobre literatura, destacando aquellos relacionados con la poesía hispanoamericana del siglo xx y los escritores del boom. Sus publicaciones incluyen artículos sobre Federico García Lorca, Teresa Wilms Montt, Vicente Huidobro y la simbología en la poesía de Alejandra Pizarnik. También ha colaborado en proyectos de innovación docente y literatura con perspectiva de género (Women's Legacy, Our Cultural Heritage for Equity, proyecto europeo Erasmus+), siendo miembro del grupo de investigación GRLMC en el área de literatura. Reconocida con los premios Jaume Vicens Vives a la Excelencia en la Docencia Universitaria otorgado por la Generalitat de Catalunya y a la Calidad Docente otorgado por el Consell Social de la Universitat Rovira i Virgili (2011).

Lazos (poco) familiares en tres cuentos de Clarice Lispector

Julián Meza Romero

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jmezar@unal.edu.co

Carolina Gómez Pulido

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

cgomezpu@unal.edu.co

A partir de los cuentos “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “Amor” y “Feliz cumpleaños”, publicados por Clarice Lispector en su libro *Lazos de familia* (1960), los autores de este artículo exploran la dimensión social e íntima de la culpa y la vergüenza. En estos cuentos, la vergüenza y el miedo crean una distancia entre los personajes y su entorno familiar. Este distanciamiento con respecto a la idea del hogar, que debería ser un espacio seguro y acogedor pero que de repente se convierte en algo extraño y ajeno –poco familiar–, hace sentir a los personajes una culpa revestida de emociones confusas y contradictorias. Ambos sentimientos son analizados, por un lado, en su aspecto temático, pues aparecen en los cuentos tanto de forma explícita como sugerida y, por otro lado, como elementos que configuran la estructura de los cuentos y permiten dilucidar algunos de los rasgos de la cuentística de la autora.

Palabras clave: Clarice Lispector; culpa y vergüenza; cuento latinoamericano.

Cómo citar este artículo (MLA): Meza Romero, Julián y Carolina Gómez Pulido. “Lazos (poco) familiares en tres cuentos de Clarice Lispector”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 97-126.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



(Un)familiar Ties in Three Short Stories of Clarice Lispector

Based on the stories “Daydreams of a Drunk Woman”, “Love”, and “Happy Birthday”, published by Clarice Lispector in her book *Family Ties* (1960), in this article the authors explore the social and intimate dimension of guilt and shame. In these stories, shame and fear create a distance between the characters and their family environment. This distance from the idea of home, which should be a safe and welcoming space but suddenly becomes something strange —unfamiliar—, makes the characters feel guilt coated with confusing and contradictory emotions. Both feelings are analyzed, on the one hand, in their thematic aspect, they appear in the stories both explicitly and suggested and, on the other hand, as elements that configure the structure of the stories and allow us to elucidate some of the features of the author’s short stories.

Keywords: Clarice Lispector; guilt and shame; latin american short stories.

Laços (pouco) familiares em três contos de Clarice Lispector

Com base nos contos “Devaneio e embriaguez duma rapariga”, “Amor” e “Feliz aniversário”, publicados por Clarice Lispector em seu livro *Laços de família* (1960), os autores deste artigo exploram as dimensões social e íntima da culpa e da vergonha. Nestas histórias, a vergonha e o medo criam uma distância entre os personagens e seu ambiente familiar. Este distanciamento da ideia de lar, que deveria ser um espaço seguro e acolhedor, mas, de repente, se torna algo estranho —pouco familiar—, faz com que os personagens sintam culpa revestida de emoções confusas e contraditórias. Ambos os sentimentos são analisados, por um lado, em seu aspecto temático, pois aparecem nas histórias tanto de forma explícita quanto sugerida e, por outro lado, como elementos que configuram a estrutura das histórias e permitem elucidar algumas das características da narrativa da autora.

Palavras-chave: Clarice Lispector, culpa e vergonha; conto latino-americano.

APESAR DE LOS PROBLEMAS, FAMILIA es familia y cariño es cariño. En esta afirmación, la familia se comprende como un lugar seguro o, por lo menos, como un lugar inofensivo y poco amenazante. Pero, ¿qué pasa cuando descubrimos que la familia, esa estructura que ordena el mundo inmediato, deja de ser un espacio amable para convertirse en una fuente de incertidumbre y desasosiego? ¿En qué medida nuestras relaciones familiares son experiencias que, en vez de aliviar, acentúan nuestras carencias? ¿Qué implica que la familia prometa ser un lugar estable pero que lo sea solo en apariencia? ¿Y qué sucede cuando se revela el carácter frágil de los vínculos familiares o cuando estos simplemente se rompen?

Estas inquietudes son la materia que compone *Lazos de familia*, el primer libro de cuentos de la escritora ucraniana-brasileña Clarice Lispector, publicado en 1960. En este texto queremos explicar de qué manera Clarice explora las realidades complejas y los estados de ánimo contradictorios asociados a la vida familiar en tres cuentos: “Devaneo y embriaguez de una muchacha”, “Feliz cumpleaños” y “Amor”. Desde nuestro punto de vista, estos tres cuentos describen situaciones cotidianas que desestabilizan el artificio de la familia y, en esta revelación de las costuras familiares, la culpa y la vergüenza son sentimientos determinantes. Por lo tanto, nos interesa señalar cuál es el papel, estructural y temático, de la culpa y la vergüenza en esos cuentos.

Hemos encontrado que algunos estudios sobre estos cuentos parten de presupuestos del existencialismo filosófico, la teoría feminista y la teoría psicoanalítica. Este tipo de lecturas corren el riesgo de impostar ideas sobre los cuentos y hacer algunas conclusiones apresuradas y preconfiguradas sobre la lectura, como ocurre en los casos de *Emancipación y resistencia: lectura del cuento “Lazos de familia” de Clarice Lispector* de Katherine Pérez, “Intimidades transgresoras: una lectura política de *Lazos de Familia* de Clarice Lispector” de Valerie Osorio-Restrepo, “La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado” de Raquel Pina y “O amor (e a mulher): uma conversa (im)possível entre Clarice Lispector e Sartre” de Valeska Zanello.¹ Nos interesa advertir este peligro porque, aunque las preguntas

¹ Nos parece fundamental señalar que las autoras mencionadas abordan la obra a partir de presupuestos sociológicos e instrumentalizan la obra de Clarice con el fin de convertirla en la prueba de una teoría feminista o existencialista que reflexiona sobre el poder, la resistencia, la identidad y la emancipación. Esto tiene una consecuencia importante: su análisis resulta reduccionista en la medida en que no da cuenta del valor estético de la obra y, además, limita la valoración de los problemas humanos y existenciales propuestos en los cuentos de Lispector

existenciales de los personajes, la condición femenina en la experiencia de la culpa y la vergüenza y algunos postulados psicoanalíticos como la crisis de la subjetividad, “lo familiar” y “lo siniestro” son asuntos problemáticos que ocupan un lugar privilegiado en los cuentos, nuestro análisis no busca encajarlos en presupuestos teóricos previamente concebidos sino mostrar la complejidad humana que se representa en los personajes que experimentan la culpa y la vergüenza en los entornos familiares. Además, tampoco valoramos su obra con calificativos como pesimista, idealista o reivindicadora porque sostenemos que cualquier apreciación de este estilo está revestida de juicios morales y conjeturas sobre las intenciones de Clarice al hacer estos cuentos que no consideramos pertinentes para un análisis literario.

También encontramos que, aunque algunos autores han mencionado la culpa en *Lazos de familia*, ninguno lo ha hecho mostrando el vínculo de esta con la vergüenza ni han privilegiado este enfoque para analizar los problemas específicos que están presentes en este libro de cuentos.² Sin embargo, sí encontramos análisis sobre otros sentimientos y emociones, pues varios estudios reconocen, como nosotros, el lugar central que tiene la interioridad de los personajes en los cuentos de Clarice. Con algunas de estas lecturas dialogaremos a continuación.

“Devaneo y embriaguez de una muchacha” o lo que esconde la tristeza

El primer cuento que vamos a analizar es “Devaneo y embriaguez de una muchacha”. Este cuento, que abre *Lazos de familia*, transcurre en la casa de una mujer (*rapariga*) cuyo nombre nunca se nos revela. La trama no es robusta en

a una serie de problemas específicos. Consideramos que el problema se encuentra en la forma en que se abordan los cuentos y no precisamente en los presupuestos teóricos de las autoras. Por ejemplo, “Clarice Lispector: Articulating Woman’s Experience” y “A Feminist Discourse Analysis of Clarice Lispector’s ‘Daydreams of a Drunken Housewife’” de Naomi Lindstrom son artículos que están orientados por algunas reflexiones críticas de teoría feminista pero sí logran señalar rasgos fundamentales de los cuentos de Clarice.

² Por ejemplo, en “‘Lar no estranho’ ou ‘estranho lar’: uma leitura de *Os Laços de família e Amor* de Clarice Lispector”, Magalhães da Silva reconoce la aparición del sentimiento de culpa como una de las formas en las que puede aparecer la “tensión conflictiva” de los cuentos (225). En “Existence in ‘Laços de Familia’”, Rita Herman también menciona que los personajes de los cuentos de *Lazos de familia* están atrapados en la culpa (70). Sin embargo, ninguno de los dos textos se enfoca realmente en el papel de la culpa ni desarrolla sus implicaciones en la narrativa de Clarice.

acción: como el título mismo lo sugiere, el foco está puesto en los pensamientos desordenados y difusos de una mujer. La voz narrativa accede constantemente a su conciencia y da cuenta de su estado anímico y de sus emociones. El cuento comienza con la mujer en su habitación: está mirándose al espejo, se peina y escucha. Se encuentra en la casa familiar, en la que vive con su marido e hijos, pero en ese momento está completamente sola. Afuera, un vendedor de diarios grita: “Extra, extra, ¡*La noche!*” y, tras el grito, para la mujer “algo se erizó, presagiado” (101). A partir de ese momento comienza su devaneo.

Tal devaneo es una experiencia cambiante y vertiginosa. Primero se pone colérica y, como es de día y siente calor, entonces se acuesta a abanicarse. Allí fantasea —se imagina una conversación— y escucha lo que ocurre a su alrededor. Su estado expectante es descrito por la voz narrativa de la siguiente manera: “esperaba el próximo pensamiento con los ojos abiertos” (102). Y así sucede hasta que se queda dormida. Luego despierta porque su esposo ha llegado y notamos que su estado de alteración y confusión continúa: se siente “túrbida y leve” (102). Cuando amanece, su esposo intenta darle un beso y ella lo detiene enojada; entonces él le dice que está enferma, ella acepta esto como explicación a su estado y pasa el resto del día en la cama. Nos enteramos de que “su cólera era tenue, ardiente” (102) —como si tuviera fiebre, como si delirara levemente— y de que pasa el día “pensando, pensando. ¿En qué? Pues, ni ella lo sabía. Así se dejó estar” (103). Después de eso se levanta, “pero en las debilidades de ese primer instante parecía loca y frágil en la habitación que giraba” (103). Ante la pérdida de la estabilidad, nuevamente solo le queda su imaginación: “Esa noche fantaseó, fantaseó hasta quedarse dormida” (103). Posteriormente, sabemos que “se despertó con el día atrasado” (103) porque tenía varias tareas pendientes y sus hijos volverían a casa esa tarde.

Hicimos un recorrido por determinados momentos de su devaneo porque esto nos permite tener una idea más clara sobre la mezcla de sensaciones que experimenta en este estado y sobre el rol primordial que ocupa la introspección dentro del cuento. En esta primera parte del cuento, como lo señala Naomi Lindstrom,

la *rapariga* considera que uno de los logros de su vida es su habilidad como conversadora, una maestra del discurso sociable. Se la oye ensayar, frente a un espejo, réplicas coquetas. Más tarde, en una ocasión social, se vanagloria en secreto de su destreza [...]. Su obsesión narcisista con este talento es un

tema recurrente en el texto. Se define a sí misma como una mujer que tiene voz y sabe utilizarla con soltura y eficacia. Pero esta insistencia es una de las ironías del texto. El lector no puede estar de acuerdo con la autoevaluación de la *rapariga*. Desde el principio, los hábitos de habla y pensamiento de la mujer delatan graves insuficiencias.³ (“A Feminist” 9-10)

La imagen sobre sí misma que presenta la mujer no concuerda con un momento fundamental de sus divagaciones: cuando aparece, de repente, el recuerdo de la noche del sábado. Para narrar la aparición de ese episodio, la voz narrativa se vuelca sobre el momento en cuestión, pero no se separa nunca de lo que siente y piensa la mujer en el instante mismo en el que recuerda las cosas. El recuerdo consiste en aquello que vivió esa noche en la que habían sido invitados con su esposo a la taberna de la Plaza Tiradentes por su compañero de negocios y ella se había emborrachado.

Su ebriedad tiene unas características específicas: por ejemplo, dice la voz narrativa, cuando estaba ebria “todas las cosas que por su propia naturaleza están separadas entre sí [...] se unían extrañamente por su propia naturaleza” (103). Según esto, el estado de ebriedad le da a la mujer la sensación de que todo está completo y conectado en una armonía excepcional. Además, la ebriedad trae consigo una sensación de seguridad:

El sábado por la noche, el alma diaria perdida, y qué bueno era perderla, y como un recuerdo de los demás días, sólo sus manos pequeñas, tan maltratadas, y ella ahora con los codos sobre el mantel de cuadros blancos y rojos de la mesa, como sobre una mesa de juego, profundamente arrojada a una vida baja y revolucionante. ¿Y esa carcajada? Esa carcajada que le brotaba misteriosamente de una garganta llena y blanca, como respuesta al refinamiento del hombre de negocios, una carcajada salida de las profundidades de esa somnolencia y de las profundidades de esa seguridad de quien tiene un cuerpo. (104)

Resulta interesante que la noche del sábado haya sido especial porque había perdido su “alma diaria”. En su día a día solo existen el trabajo y las tareas del hogar que le maltratan las manos, pero esa noche se había podido reír de los demás, su vida se había sentido como un juego, como una vida “baja

³ Esta y todas las traducciones del inglés son nuestras.

y revolucionante". De hecho, conviene mencionar que la risa le sale de lo más profundo y se sustenta en la seguridad que le da sentirse una con su cuerpo.

Además, como está ebria no siente, por el momento, ninguna clase de vergüenza, no debe mantener ninguna apariencia ni debe ser cautelosa con su comportamiento. Su desenvoltura se refuerza con el hecho de que ella no había salido sola y sabía que tenía a su marido a un lado "protegiéndola". De hecho, la voz narrativa asevera que, "si quisiese, podría darse el lujo de ponerse aún más sensible, podría ir más allá: porque estaba protegida por una situación, protegida como todos los que alcanzaron una cierta posición en la vida" (104). Su borrachera no pone en peligro su orgullo ni su lugar; antes bien, su condición de esposa y su lugar en la sociedad la protegen esa noche. Esto permite que se comporte con libertad e, incluso, observe y juzgue con descaro a los demás. Entonces critica a otras muchachas y dice de alguna, por ejemplo, que no era sino una "verdulera haciéndose pasar por una gran dama" (105). Sin embargo, enseguida teme que la forma en que ella observa a los otros sea la misma en que es observada, y la voz narrativa afirma lo siguiente: "Oh, qué humillada se sentía por haber ido a la taberna sin sombrero, ahora le parecía que llevaba la cabeza desnuda" (105). Siente, por primera vez en medio de su ebriedad, un atisbo de vergüenza producto de esa humillación.

Cuando se desvanece su recuerdo de la noche del sábado emergen los reproches: "te atiborras y yo tengo que pagar el pato" (106). Cree que lo que ha sentido esos días —cólera, tedio— es una consecuencia de lo que vivió el sábado en la noche y esto la tristeza mucho. A propósito, la mujer dice:

Qué molestia. En fin, ay de mí, sea lo que Dios quiera. Qué se le va a hacer.
Ay, qué cosa siento, no sé ni cómo explicarla. En fin, sea lo que Dios quiera.
¡Y pensar que se había divertido tanto aquella noche! (106)

Pero esto que se dice a sí misma, ese no saber cómo explicar lo que siente, justamente anticipa la explicación: "se encogió de hombros con un mohín malhumorado, irritada, no me vengas a fastidiar con caricias; desilusionada, resignada, atiborrada, casada, contenta, la vaga náusea" (106). En este momento, en el que para Lindstrom el conflicto culmina, la mujer, finalmente,

produce un autorretrato que el lector reconoce como exacto [...]. Después de este momento de verdad, la mujer es capaz de resolver su crisis. Admite que su vida doméstica es absurda y hace de ese absurdo, paradójicamente, su principal virtud. Una vez que se ha confrontado con la verdad, su existencia rutinaria puede ser una fuente de consuelo. (“A Feminist” 13)

Es aquí cuando, por la contradicción de su estado, sus sentidos se confunden: “Una de dos: o estaba sorda u oía de más” (Lispector 106), pero rápidamente decide alejarse de la sensación: “Reaccionó ante esa nueva disyuntiva con una sensación maliciosa e incómoda, con un suspiro de saciedad resignada. Al diablo, dijo suave, aniquilada” (106).

Aquí es más evidente que la razón de su devaneo es que no logra conciliar lo que siente y lo que piensa, es decir, está en medio de un malestar que se rehúsa a nombrar. Solo después del momento de parcial reconocimiento y de que ella se rinde, “aniquilada”, es que logra nombrar como vergonzoso un episodio del sábado en la noche: “Cuando el amigo del marido la vio, tan guapa y tan gorda, la respetó de inmediato. Y cuando ella se avergonzaba, no sabía dónde poner los ojos. Ay, qué tristeza” (107). Con el recuerdo del momento en que el compañero de su esposo se le insinúa, reconoce finalmente la vergüenza y también la tristeza que siente. Sin embargo, la culpa que siente por esa noche de excesos se mantiene en todo el cuento como la fuente silenciosa de su malestar y de su devaneo.

Al final, solo le queda la resignación. La forma en que se resuelve el cuento es analizada por Dennis Seniff, quien estudia el lugar de la inseguridad de los personajes en los cuentos de *Lazos de familia*. Ella dice que los episodios de la cena que avergüenzan a la mujer

llevan a la *rapariga* de vuelta a la aceptación de un *status quo* doméstico no muy distinto del que anhelaba abandonar. Ella se da cuenta de que algunos aspectos de su vida doméstica son, de hecho, buenos porque son casi nauseabundos: el ya mencionado ruido del ascensor; su familia. Cosas que vician sus dudas y reafirman su existencia como óptima. Ella ha vuelto a un estado de equilibrio psicológico; acepta su tranquilidad doméstica. Mañana volverá a limpiar la casa. (163)

La autora propone que la protagonista regresa a un estado de equilibrio, o que, al menos, regresará, pues ella sabe que sus hijos volverán, la casa estará de nuevo en orden y ella volverá a sus labores habituales. Dice, además, que es la inseguridad (*self-doubt*) lo que juega el papel de preservación, lo que conduce a la mujer a retornar a lo mismo (163), es decir, toda esta vorágine de sentimientos no la ha transformado, aparentemente, y su vida volverá a recuperar su alma diaria. Esto tiene sentido en tanto sus inseguridades y su vergüenza están acompañadas de un episodio que carece del reconocimiento profundo de las emociones y lo que las suscita. Para recuperar el equilibrio ella se resigna a la culpa, sin reconocerla del todo, pues está oculta bajo lo que ella solo entiende como tristeza, y en esa resignación incluso se burla de sí misma con un sutil reproche: “perra, dijo riendo” (107).

En este cuento, la mujer experimenta durante la cena una vergüenza que puede afrontar porque conoce cuál es su lugar a nivel social, definido principalmente porque tiene una familia que la respalda. Ella cree que sabe cómo lidiar con los estados de vergüenza e incluso le parecen un poco divertidos: por ejemplo, encuentra cierta comicidad en la vergüenza asociada a la interacción forzada entre su marido y el hombre de negocios y al momento en el que el hombre se le insinúa. Sin embargo, esa noche ella afronta la vergüenza, sobre todo, gracias al estado de embriaguez en el que se encuentra. En la medida en que la embriaguez se disipa en su devaneo, su actitud descarada y burlona es reemplazada por una serie de sensaciones entre las que se encuentra la confusión, la irascibilidad, la incomodidad y el fastidio. Todas estas sensaciones son contrarias al estado de seguridad proporcionado por la ebriedad, un estado al que se conduce no solo para sobrellevar la vergüenza que sentía esa noche, sino también para tratar de mitigar la extrañeza que le produjo el entorno en el que se encontraba. Sin embargo, en el devaneo también surge esta misma extrañeza, y por eso no se siente con la fuerza suficiente ni está al ritmo de su día a día normal, por eso todo la irrita y siente fastidio hasta del gesto cotidiano de su esposo de darle un beso.

Por otra parte, la mujer experimenta la culpa en el momento en el que se juzga a sí misma cuando mira al pasado y se percata de que por andar pensando y sintiéndose mal no ha podido hacer las tareas que le corresponden en su hogar. Se culpa por todas las emociones entremezcladas, por no estar a gusto, por el malestar, por el desprecio y por ese delirio que, además, es también producto de todas las emociones no asimiladas por la misma vergüenza.

En el cuento, la vergüenza rememorada fue experimentada en la esfera de lo público mientras que la culpa, aunque débil, nace en la interioridad misma: es la voz de la conciencia la que juzga y se autoinfinge la experiencia de la culpa. Clarice construye una instancia narrativa que, debido a su cercanía con la conciencia de la mujer, ahonda con gran capacidad mimética en el funcionamiento de su psique y en la forma tan particular como experimenta la culpa y la vergüenza.

Vale la pena volver sobre el hecho de que en este cuento “la acción es casi inexistente y la tensión surge de largos monólogos interiores y momentos de crisis y de indecisión” (Ordóñez 172) y que los cuentos de Clarice parecen “más la escritura de sensaciones que la de acontecimientos iniciados con el clásico ‘érase una vez’” (Moreno 11). La ausencia de acción y la construcción de cuentos que abandonan la narrativa tradicional y la secuencia de la trama son características composicionales que revelan una concepción particular del género cuentístico. Esto permite afirmar que en “Devaneo y embriaguez de una muchacha” Clarice privilegia

el final no conclusivo frente a la esfericidad; la ramificación argumental de cuentos que se prolongan sin dirección precisa frente a la brevedad y la historia única; la escritura en red, multilineal y de apariencia caótica, frente a la escritura cerrada. (Becerra, “La flecha” 15)

En el estudio crítico titulado “O olhar multifacetado dos *Laços de família*, de Clarice Lispector”, Adriana Camacho Álvarez se pregunta por las características del género literario practicado por Clarice y sostiene, con agudeza, que la autora brasileña es considerada como “una de las principales representantes y, en parte, pionera de una nueva modalidad del cuento, denominada por muchos autores ‘cuento de atmósfera’”⁴ (1-2). Esta denominación del género pretende explicar algunos de sus rasgos característicos:

el cuento de atmósfera sería, así, una narrativa en la cual el énfasis no estaría colocado en desarrollar determinadas circunstancias o acontecimientos externos que darían forma a una situación específica, sino en la repercusión que esos hechos causan en las personas que los perciben y, a partir de esa

⁴ Esta y todas las traducciones del portugués son nuestras.

percepción, la manera como se involucran en ellos. Esto termina creando un determinado ambiente psicológico (y somático), marcado por una tensión permanente, que constituye, en fin, el rasgo destacado de la denominación señalada, el carácter atmosférico. (2)

De los cuentos que elegimos, en este es en el que se evidencia más claramente esa elección de nuevas posibilidades expresivas dentro del género cuentístico. Clarice escribe en un momento en el que los descubrimientos de Proust, Joyce, Woolf, Freud, el monólogo interior, la complejidad de la vida psicológica y la relevancia del inconsciente ponen de relieve la necesidad de encontrar nuevas posibilidades estéticas y expresivas. En ese sentido, consideramos este cuento como una búsqueda estética que responde a la crisis de la narrativa tradicional y reacciona contra su incapacidad de dar cuenta de la interioridad de los personajes o de su experiencia emocional. Es en ese margen creativo que Clarice pone en el centro la interioridad de personajes como la *rapariga*, en la que se entremezclan muchas emociones explícitamente nombradas y otras que se esconden, como ya lo explicamos. El siguiente cuento que proponemos, “Feliz cumpleaños”, es un cuento más tradicional y nos acerca a la experiencia de culpa y la vergüenza en un espacio de mayor interacción entre los personajes.

“Feliz cumpleaños” o el gran artificio

El centro de “Feliz cumpleaños” es una escena familiar. Algunos miembros de la familia de Ana se reúnen por su cumpleaños en una fiesta organizada por su hija Zilda. A diferencia del cuento anterior, no hay un estado posterior en el que los personajes recuerden y lleguen a sentirse culpables y avergonzados por lo ocurrido, sino que todo sucede en tiempo presente durante la fiesta. La vergüenza en este cuento está relacionada con la necesidad de los personajes de mantener cierta apariencia frente a los otros. La fiesta familiar se configura como un espacio relacional artificioso en el que cada uno sabe que hay un código de comportamiento que deben respetar y van preparados para ello.

Antes de hacer un recorrido por los invitados y su llegada a la fiesta, nos gustaría llamar la atención sobre la manera en la que la narración da un pequeño salto temporal a la tarde de ese día en el que Zilda organiza la celebración: la fase de preparación de la reunión es descrita como un

“trabajo” que Zilda realizó cuidadosamente, como si fuera algo que le correspondiera hacer por obligación –por ser la que vive con su madre–, y así lo siente ella: sabe que es una responsabilidad suya, la asume y teme no hacerlo de forma adecuada. Le avergüenza, por ejemplo, que los demás piensen que trató de ahorrar gastos para la fiesta y siente que a pesar de que ella “servía como esclava, con los pies exhaustos y el corazón indignado” (134), nadie nunca iba a reconocer eso, sino que siempre iban a juzgarla a ella y al cuidado que le daba a su madre. Por tales razones, tenerlos a todos en la casa la hace sentir muy insegura.

A propósito de los invitados, la primera en llegar es la nuera de Olaria, quien aparece “con su mejor vestido para demostrar que no necesitaba a nadie” (132), pues se presentaba sin su esposo, hijo de la cumpleañera. La narradora del cuento es quien expone todo lo que se oculta tras la apariencia de los primeros invitados que aparecen en la fiesta: nos comenta que la nuera de Olaria entra y saluda con disgusto y luego se sienta haciendo una mueca para mantener su “pose” de ofendida; además, sus hijos van vestidos con ropas que ella piensa que son adecuadas para la ocasión, pero que en realidad los hacen sentir muy incómodos: “pálidos y muy peinados, no sabían bien qué actitud asumir y se quedaron de pie junto a su madre” y con el “corazón inquieto” (132).

La siguiente en llegar es la nuera de Ipanema, que se suma a la incomodidad y se sienta “ fingiendo ocuparse del bebé para no tener que ver a su concuña de Olaria” (132). Detrás de esta incomodidad, que no les permite comportarse con naturalidad, hay una completa extrañeza con respecto al espacio familiar. Ellas intentan, por todos los medios, mantener una apariencia que oculta la profunda vergüenza y el miedo de que esa incomodidad que sienten, y lo que en realidad son, salga a la luz y sea visto por los demás asistentes de la fiesta.

Rita Herman explica que en estos cuentos de Clarice el conflicto existencial

consiste en una serie de paradojas sin solución. ¿Cómo se establece un equilibrio entre la necesidad de conformarse y la palpitante vida interior que exige expresarse? Si uno tiene miedo constante a revelarse, ¿cómo puede interactuar con los demás de forma auténtica? (69)

La vergüenza se esconde detrás de su miedo a ser auténticos, y sin autenticidad todo se torna artificial. Luego, dice Herman, “para sentirse parte de la humanidad, en la medida de sus posibilidades, se obligan a ocultar sus

sentimientos más profundos con las acciones mecanizadas que se esperan de ellos, esto perpetúa su propio aislamiento” (69). Esto es muy característico del comienzo del cuento, cuando llegan los primeros invitados y se sienten incómodos y solos precisamente en un entorno creado para compartir.

Después de las nueras llega el resto de la familia y comienza el ruido y la fiesta. José, uno de los hijos de Ana, es el encargado de repetir los chistes que incomodan a los demás, pero frente a los que todos cumplen el mecánico y silenciosamente acordado gesto de reírse. En este panorama, la narradora insiste en que “la vieja no se manifestaba” (133) y sus familiares “siguieron haciendo la fiesta solos, comiéndose los primeros sándwiches de jamón más como prueba de entusiasmo que por apetito, jugando a que todos estaban muertos de hambre” (134). Este pasaje da cuenta del juego de poses y apariencias en el que se sumerge la familia: nadie sentía hambre, pero juegan a que sí para mostrar un entusiasmo inexistente. Todos participan, pero la vieja Ana se rehúsa a hacer parte del juego y se queda inmóvil, observándolos.

La voz narrativa, que había estado explorando toda la escena y exponiendo la actuación de cada personaje, se adentra en la mente de Ana después de la repartición del ponqué. La vieja “era la madre de todos” pero “los despreciaba” (136), sentía repulsión y vergüenza por lo que había engendrado, no entendía cómo ella “había dado esos frutos ácidos y desafortunados, que no eran capaces ni de sentir una buena alegría. ¿Cómo había podido dar a luz a esos seres risueños, débiles, sin austeridad?” (136). La vieja se da cuenta de que la fiesta es un artificio: quizás todos lo notan, pero ella no intenta ignorarlo y la escena que observa la enfurece. Se da cuenta que nadie quiere estar allí ni se siente cómodo en ese espacio. También nota que los sentimientos que muestran todos son fingidos, incluso sus risas, y por eso piensa que son incapaces de sentir una alegría verdadera, porque para ello tendrían que renunciar a lo falso en medio de ese artificio del que participan. Son risueños porque su risa es falsa, débiles porque no son capaces de enfrentarse entre ellos y de ser como son, y sin austeridad porque todo lo que muestran es a sí mismos adornados, disfrazados, cubiertos de mil gestos y acciones falsas. Para sentir una alegría verdadera, o cualquier emoción verdadera, tendrían que renunciar al juego y estar dispuestos a experimentar la vergüenza:

Si ser una “persona” implica la capacidad de dar, recibir, sentir y ser un individuo, ninguno de los aterrorizados protagonistas de *Lazos de Familia* tiene

el valor de aceptar la vida tal como es y vivirla. Llenos de culpa, confundidos, buscando expiar un crimen no cometido, no pueden ni disfrutar de la vida ni escapar de ella. (Herman 70)

Aunque no estamos de acuerdo en que esta apreciación sirva para describir a todos los personajes de *Lazos de familia*, sí notamos que describe de forma muy acertada la escena familiar de este cuento. Todos los familiares están aterrados y confundidos, ninguno tiene el coraje de ser auténtico, y por eso ni pueden disfrutar la fiesta ni escapar de ella.

La rabia que le produce a Ana observar esta situación hace que escupa con fuerza en el piso en medio de la reunión. El gesto es una muestra de su profundo desagrado, y es un gesto con el que quiebra las reglas del juego y que los deja a todos expuestos. Escupir es una acción que rompe el estado solo en apariencia tranquilo de la fiesta, es un gesto real y verdadero porque da cuenta de las sensaciones interiores –furia y desprecio– que experimentaba Ana. Ella, en lugar de guardar para sí misma lo que siente y participar del juego, actúa de acuerdo con sus emociones a través de este gesto que se diferencia de los gestos y acciones de su familia.

En este cuento, la vergüenza que cada uno siente de sí mismo y de exponerse frente a los otros, aunque compartida en un escenario común, es experimentada en intimidad y en silencio. Los invitados no son como la mujer de “Devaneo”, que siente la protección de su familia y su estatus social: acá el temor de todos es constante, son conscientes de que están en una representación que se sostiene frágilmente y por eso son muy cuidadosos, porque no saben qué hacer con su vergüenza, entonces miden cada gesto y cada palabra. Su vergüenza los atormenta y está mezclada con el miedo de ser observados sin la máscara o sin la pose que adquieren durante la fiesta; cada uno estaba cumpliendo con su rol, pero cuando la vieja escupe rompe el pacto de silencio y deja al descubierto que toda la escena es falsa.

Con las palabras que hemos usado para describir lo que ocurre en este cuento, queremos mostrar que todo en él es muy teatral: hay un juego narrativo que se manifiesta como una representación dentro del cuento, saboteada por uno de los mismos personajes. Zilda es la primera que resiente el comportamiento de su madre: ella, que como todos había participado del juego, ahora estaba avergonzada frente a los ojos de toda su familia. La vergüenza dejó de ser el secreto de cada uno y se convirtió en algo que

todos comparten por la situación específica que se acaba de presentar. Este movimiento de la emoción es importante porque acá la vergüenza es por primera vez nombrada en el relato: Zilda estaba “muerta de vergüenza, y no quería ni voltear a ver a los demás, sabía que los desgraciados se miraban entre sí victoriosos” (136). Ella piensa que todos la van a hacer responsable porque cada uno esperó durante toda la velada para culparla en caso de que algo saliera mal; por lo tanto, sobre ella recaerá toda la responsabilidad del comportamiento de su madre. Sin embargo, “su enorme vergüenza se suavizó cuando se dio cuenta de que los demás meneaban la cabeza como si estuvieran de acuerdo en que la vieja ya no era más que una niña” (136). Su vergüenza se apacigua cuando en el enfrentamiento con los otros se da cuenta de que no la están culpando ni responsabilizando, y que todo eso a lo que temía no ocurrió en realidad y no había razón para sentirse avergonzada.

Sin embargo, la acción que realiza Ana no apacigua sus sentimientos. Sigue llena de rabia y pide furiosa un vaso de vino, ante lo que una nieta le pregunta: “Abuelita ¿no le va a hacer daño?” (137), y ella responde: “¡Qué abuelita ni qué nada! [...] ¡Váyanse al diablo, bola de maricones, cornudos y putas! ¡Dame un vaso de vino, Dorothy!” (137). De esta forma, sus palabras complementan el gesto para revelar con mayor fuerza lo que sentía y lo que pensaba sobre su familia. Nadie sabe cómo actuar, nadie pudo improvisar: “de pronto ninguno de los rostros se manifestaba [...]. Todos se habían quedado ciegos, sordos y mudos” (137), no sabían qué hacer con sus sentidos, es decir, con su cuerpo mismo. La extrañeza que sentían en el espacio familiar, para la que iban preparados, se agudiza y ya no saben cómo lidiar con ese momento ni cómo comportarse.

Dorothy le da el vino a Ana pero ella retoma su pose inicial silenciosa y con la mirada fija, “como si no hubiera pasado nada” (137), entonces todos vuelven al juego: “todos se miraron corteses, sonriendo ciegamente [...], se reanudaron las voces y las risas” (137), y así mantienen el artificio hasta el final de la reunión: “los hijos se miraron riéndose, vejados, felices. La cosa había salido bien” (139), incluso “algunos fueron capaces de ver a los demás a los ojos con una cordialidad sin recelo” (140), pero hasta la despedida de la fiesta tuvo esa extrañeza de lo falso: “era un instante que pedía estar vivo. Pero que estaba muerto” (140).

Aunque profundizaremos todavía más en este rasgo de su cuentística en el análisis de “Amor”, queremos señalar que el procedimiento de este cuento es clave en la narrativa de Clarice: ha ocurrido un gesto disruptivo

cuya hondura contiene aquella otra parte del cuento que no siempre es nombrada y puesta en la superficie. En este caso, la única que parece haber entendido lo ocurrido, o que parece haber asimilado la ruptura como un momento de epifanía, es Cordelia. Ella adivina el secreto de la anciana —lo vuelve suyo— y comprende lo que hay detrás de su mudez:

Con un puño cerrado sobre la mesa, ya nunca volvería a ser sólo lo que ella pensaba. Su apariencia la había rebasado al fin y, superándola, se agigantaba serena. Cordelia la miró espantada. El puño mudo y severo sobre la mesa le decía a la infeliz nuera que sin remedio amaba quizá por última vez: Tiene que saberse. Tiene que saberse. Que la vida es breve. Que la vida es breve. Pero no volvió a repetirlo. Porque la verdad era un destello. (138)

Este es el momento de epifanía entre Ana y la nuera con el que concluye el incidente ocurrido. Después de escupir y de gritarles, Ana no insiste, se queda con su puño mudo y severo sobre la mesa, volviéndose más grande por la verdad. Es así como supera la apariencia y es más grande que cualquier personaje, como si se volviera omnipresente y sobrepasara los límites del escenario donde transcurría la escena de la fiesta; es una imagen simbólica de su conocimiento, de que es la única que sabe que lo que les ocurre a todos en realidad es que cargan la vergüenza de ser humanos, de pertenecer a esa familia, de tener que asistir a ese cumpleaños y de verse forzados a participar del gran artificio. Ana sabe que en ese juego todos están desperdiciando su vida, tienen tanta vergüenza que olvidan que la vida es breve, y se quedan, contrarios a Ana, pequeños, con su miedo y su vergüenza, sin salirse del rol que decidieron ocupar.

“Amor” o el hilo roto

Publicado originalmente en 1952 en el libro *Alguns contos*, “Amor” es el segundo cuento de *Lazos de familia*. En él, Clarice narra una tarde en la vida de Ana, una mujer madre de familia que, tras el encuentro con un hombre ciego en un tranvía, siente amenazada la tranquilidad de su vida. El cuento inicia la siguiente manera:

Un poco cansada, con las compras deformando su nueva bolsa tejida, Ana se subió al tranvía. Depositó el bulto en su regazo y el tranvía emprendió la

marcha. Entonces se recargó en el asiento, buscando la comodidad con un suspiro de satisfacción a medias.

Los hijos de Ana eran buenos, eran una cosa verdadera y jugosa. Crecían, se bañaban, exigían, malcriados, instantes cada vez más completos. La cocina era al fin espaciosa, la estufa descompuesta tronaba. El calor era fuerte en el departamento que poco a poco iban pagando. Pero el viento, al chocar con las cortinas que ella misma había cortado, le recordaba que, si quería, podría hacer una pausa y secarse la frente mirando el sereno horizonte. Como un labrador. Había plantado las semillas que tenía en la mano, no las otras, sólo esas. Y crecían árboles. (108)

La cita es larga porque queremos dar cuenta de aquellas cosas que componen la totalidad de la vida de Ana: unos hijos a quienes criar y acompañar, una cocina y un fogón —sinédoques de una casa— que necesitan algunas reparaciones que Ana realizará complacida, un hogar donde refugiarse, unos árboles que crecen y, en suma, la vida misma que marcha hacia adelante. Esa vida, sin muchos altibajos y amparada en la tibieza de la costumbre y la repetición, es síntoma de estabilidad familiar y de tranquilidad.

Sin embargo, la voz narrativa también señala la fragilidad de esa construcción. Sobre Ana, que “siempre había tenido la necesidad de sentir la raíz firme de las cosas” (108) y “lo había logrado, perplejamente, gracias a un hogar” (108), la narradora sostiene que “a cierta hora de la tarde los árboles que había plantado se reían de ella” (108). Esa hora del día la llena de temor y de zozobra porque le revela que la estabilidad sobre la que ha construido su vida es muy frágil. Además, su temor frente a esa hora del día está acompañado, a su vez, de un gran desasosiego y de múltiples carencias cuyo anhelo de satisfacerlas se ha quedado en lo más íntimo de su ser.

Por lo tanto, es fundamental que la trama de “Amor” transcurra durante ese momento específico del día: Ana viaja en un tranvía de vuelta a casa, cargada con las compras para la cena, y allí “sopló un viento más húmedo anunciando, más que el fin de la tarde, el fin de la hora inestable” (109). Y justo antes de que la incertidumbre y la amenaza se disiparan hasta una próxima ocasión, como suele pasarle casi siempre, algo en la calle llama su atención: Ana ve a un hombre ciego. No solo un hombre ciego: un hombre ciego que “mascaba goma en la oscuridad. Sin sufrimiento, con los ojos abiertos. El movimiento de su mandíbula hacía parecer que sonreía y de repente dejaba de sonreír, sonreía y

dejaba de sonreír” (109). La aparición del ciego que masca chicle es un punto clave en la estructura del cuento porque funciona como la detonación de una epifanía. La visión del ciego causa un impacto tremendo en Ana. Tanto así que cuando el tranvía arranca nuevamente ella no se sostiene y se cae. La voz narrativa nos cuenta que “los huevos se habían roto en el paquete de periódico. Yemas amarillas y viscosas goteaban entre los hilos de la red” (110). Los huevos, igual que sus convicciones, se quiebran y se deslizan por entre los hilos de una malla que funcionaba como sostén. La textura del mundo pierde solidez y se convierte en una cosa acuosa y escurridiza. Ana lo percibe y “una expresión que hacía mucho no usaba resurgía en su rostro con dificultad, aún incierta, incomprensible” (110).

En palabras de Ricardo Piglia, una de las características del cuento como género literario es que “se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto. Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta”. Piglia nombra este procedimiento como “la iluminación profana en que se ha convertido la forma del cuento” y se refiere a esta como “la visión instantánea que nos hace descubrir lo desconocido, no en una lejana *terra incognita*, sino en el corazón mismo de lo inmediato” (111). De acuerdo con esto, podemos afirmar que, a partir de una situación cotidiana —viajar en tren con las compras para la cena y ver a un hombre ciego que masticaba chicle—, Ana experimenta una visión instantánea que eleva a la superficie aquella verdad secreta que estaba oculta en su vida. La mirada funciona como “una forma de (auto) conocimiento, no intelectual, sino sensorial, a menudo propuesta en los cuentos como la forma más eficaz de alcanzar cierta verdad deseada” (Camacho 8).

Sin embargo, la visión del ciego que masca chicle es apenas la detonación de una revelación posterior. Por el momento, Ana siente un peligro inminente que proviene de una nueva grieta que se ha abierto en su vida. En palabras de la narradora, “lo que ella llamaba crisis había llegado, al fin” (110) y es posible constatarlo porque “la red tejida se sentía áspera entre sus dedos, no íntima como cuando la hizo. La red había perdido su sentido y estar en un tranvía era un hilo roto; no sabía qué hacer con las compras en su regazo” (110); tanto la red como las compras, cosas que solían ser familiares, ahora son percibidas con cierta extrañeza. Con ánimo de enfatizar, queremos citar un momento del cuento en el que la narradora afirma lo siguiente:

Había apaciguado tan bien su vida, había tenido tanto cuidado para que no explotara. Todo lo mantenía en serena comprensión, separaba a cada persona de las demás, la ropa estaba claramente hecha para usarse y era posible elegir en el periódico la función de cine de la noche: todo estaba hecho de tal modo que un día sucediera al otro. Y un ciego mascando chicle despedazaba todo aquello. (111)

Por eso sentía que el ciego la había insultado, como si hubiera ofendido su estilo de vida y la manera en que transcurrían sus días, poniéndolos en duda y dándole lugar a lo áspero, lo hostil y lo desconocido que desplazan por completo la intimidad y familiaridad; la bolsa de las compras —para la cena que habrían de tomar en familia, en el calor de la lumbre que emana el hogar— carece por completo de sentido; la certeza de la rutina sustentada en las actividades familiares pierde solidez y todo el artificio de estabilidad sobre la que había construido su vida, en tanto que madre y miembro de una familia, son puestos en jaque.

En este punto, consideramos oportuno resaltar que “Amor” rompe con la norma estética y toma distancia frente a la tradición del cuento latinoamericano. En las poéticas modernas del cuento, la iluminación profana aparecía generalmente al final de los cuentos y estaba asociada, inevitablemente, al efecto sorpresa y el famoso nocaut cortazariano. Según Diana Diaconu, la poética de Cortázar, ampliamente admirada y celebrada, “dejó huellas tan profundas, que sus rasgos estructurales y composicionales se convirtieron en criterios *ad-hoc* para juzgar y medir cualquier producción cuentística. Todo lo cual llevó a una peligrosa simplificación, a un reduccionismo inaceptable” (21). En “Amor”, la iluminación profana no aparece al final —como sí sucedía en las poéticas modernas— sino que se encuentra en el centro de la trama y marca un punto de inflexión en la experiencia de Ana.

El punto de inflexión, que es cuando Ana ve al ciego, la deja en un estado de confusión tal que incluso, un momento después, nota que ha debido bajarse mucho antes del tranvía y desciende en la siguiente parada. Pero no vuelve a casa: se dirige hacia el Jardín Botánico y allí experimenta una vorágine sensorial. Los primeros instantes de su experiencia en el Jardín son descritos por la narradora de manera enigmática y difusa, pues asevera que “con malestar, le pareció que había caído en una emboscada. En el Jardín se llevaba a cabo un trabajo secreto del que ella empezaba a percatarse” (111). Más

adelante, la voz narrativa nos confía que a Ana se le presentaba un mundo que, “a un tiempo imaginario, era un mundo para comérselo a mordidas”, un mundo que era “refulgente, sombrío, donde flotaban, monstruosas, victorias regias. Las pequeñas flores dispersas por la hierba no le parecían amarillas o rosadas, sino color oro barato y escarlata. La descomposición era profunda, aromática...” (112). Estas citas muestran que la percepción de Ana del mundo se agudiza y se intensifica, pero, al mismo tiempo, se mantiene difusa. Ana es muy susceptible a los estímulos sensoriales —la vista, el oído, el olfato, etc. — y cada estímulo que se le presenta contribuye a complejizar su tránsito epifánico. De hecho, sabemos por la narradora que “como la repulsión que antecedió a una entrega: era fascinante, la mujer sentía asco, y era fascinante” (112). De acuerdo con Seniff,

su vida hasta ahora ha sido demasiado reglamentada, demasiado estricta; no ha sido lo suficientemente indulgente consigo misma. Los aspectos feos y grotescos de la vida han sido excluidos de su mundo, pero también lo han sido sus cualidades gloriosas y exuberantes. (164)

Rescatamos este planteamiento porque revela que aquello que descoloca a Ana le permite sentir el tedio y el sinsentido al mismo tiempo que lo maravilloso y lo epifánico. El malestar, la inquietud, el miedo, la duda, la fascinación y el asco son parte fundamental de un coctel volíptuoso y contradictorio —aún más volíptuoso por la misma contradicción de las emociones y sensaciones que lo componen— del que hacen parte, sin duda, la culpa y la vergüenza en buenas dosis.

Con respecto a la epifanía, Magalhães da Silva señala que los “personajes de Lispector experimentan la llamada epifanía joyceana”, es decir, un dislocamiento de “la experiencia epifánica de su origen bíblico, de manifestación divina, en una técnica literaria” (226). Una comparación con las epifanías joyceanas resultaría sumamente interesante, pero excede por completo la intención de nuestro análisis. Por el momento, queremos señalar que esta configuración de lo epifánico en los cuentos “es un momento de revelación, de éxtasis que se quisiera atrapar, pero que se escapa entre los dedos; no obstante, permanece como un valor adquirido, como un fin en sí mismo” (226). Es por eso que, aunque los personajes experimenten este tipo de momentos, su vida pareciera suspenderse en el vacío antes que encontrar algún tipo de redención. En palabras

de Magalhães da Silva, “sus epifanías sirven apenas como transmisores de conciencia de la monotonía de la existencia cotidiana. Se puede pasar por una iluminación y, sin embargo, permanecer preso en los lazos familiares” (226). Desde nuestra perspectiva, la explicación que da Magalhães da Silva sobre la epifanía en los cuentos de Clarice es muy pertinente. Solo quisiéramos agregar que aquello que mantiene a Ana, la protagonista de “Amor”, presa en sus lazos familiares se relaciona directamente con la experiencia de la culpa y la vergüenza en el contexto de estos mismos lazos.

La culpa y la vergüenza no se nombran de inmediato en el cuento sino que se resisten al lenguaje, como ocurre en los cuentos que analizamos previamente. Esto se debe a que estas emociones existen junto al miedo, en medio de un juego entre lo que cada personaje es, siente, piensa y desea frente a un mundo en el que actúa sin corresponder con su verdad interior. Un mundo en el que no puede, como en “Feliz cumpleaños”, ser auténtico. Para el caso de Ana en “Amor”, estas emociones están alojadas en la profundidad de su experiencia epífánica; esto quiere decir que, en la medida en que cumplen un papel neurálgico en su experiencia, no son lo primero que aparece en la superficie y sólo somos conscientes de su relevancia y de su intensidad cuando son reificadas y dotadas de nombre en el cuento. Además, consideramos más acertado señalar que la culpa y la vergüenza no se nombran tan rápidamente debido a una cuestión que tiene que ver con los rasgos particulares del género literario: allí, en la elipsis, reside gran parte de la intensidad del cuento.

Quisiéramos detenernos un poco en esta cuestión porque permite ver la ruptura que opera “Amor” en el sistema literario latinoamericano. La tradición del cuento moderno, practicado por autores como Poe, Quiroga, Borges y Cortázar, cuyas características fundamentales son la “brevedad, depuración expresiva, esfericidad, estructura rígida, orden cerrado, historia única, final sorpresivo y epífánico” (Becerra, “Apuntes” 39), configuró, durante mucho tiempo, la norma estética predominante. Dentro de las poéticas del cuento moderno, la tensión, característica fundamental del género cuentístico, dependía únicamente de la trama. Sin embargo, con la crisis del paradigma moderno, aparecieron nuevas búsquedas y propuestas en los cuentos. Entre ellas, una de las más valiosas consiste en que la importancia de la tensión construida mediante el manejo de la trama se desplaza hacia la creación de intensidad a partir de otros procedimientos. En palabras de Diaconu,

Cortázar, muy oportunamente, la distingue [a la intensidad] de la tensión que, en su concepto, vendría a ser la intensidad orientada hacia, o realizada a través del manejo de la trama. Lo cual es solamente una forma posible de crear la intensidad, forma ampliamente explorada por las poéticas modernas. Sin embargo, no es la única posible. La intensidad también se puede dar alrededor de una descripción, una divagación, un ambiente, un personaje. (25)

Con esto no pretendemos negar que la tensión construida a partir de la trama es clave en “Amor”. Pero la tensión en la trama generada por la visión del ciego se alimenta de otros procedimientos narrativos que profundizan la intensidad, entre ellos, el ambiente conformado por las emociones subterráneas y contradictorias que experimenta Ana. Para Maria Luisa Nunes,

la originalidad de Lispector reside precisamente en el hecho de que su control estilístico y su coherencia son usados para crear caos existencial en la conciencia de los personajes [...]. El uso del monólogo interior que hace Lispector ocurre en momentos de experiencia emocional intensa o de trastorno mental de sus personajes. También ocurre cuando sus personajes están absortos o con la mente en blanco. En ese sentido, es mimético porque representa de manera convincente todo un rango de experiencias mentales. (179)

La mezcla que hace Clarice entre la narración omnisciente, el discurso indirecto libre y el monólogo interior en este cuento, y en los que analizamos previamente, es lo que nos permite acceder a la conciencia de los personajes pero también darnos cuenta de aquello que no logran poner en palabras: eso que la *rapariga* no lograba explicar, aquella ira de la vieja cumpleañera y todo lo que se oculta tras la experiencia epifánica de Ana.

En la atmósfera del cuento, la culpa se hace evidente, por primera vez, cuando anocchece y Ana sigue en el Jardín Botánico: “cuando se acordó de los niños, *frente a quienes se había vuelto culpable*, se levantó con una exclamación de dolor. Agarró el bulto, avanzó por el sendero oscuro, llegó a la alameda”⁵ (112). Es decir, Ana se siente culpable porque se ha saltado su rutina y ya debería estar en casa: el recuerdo de sus hijos le trae a la memoria el orden de las cosas, que se ha entorpecido esa tarde mientras

5 Énfasis añadido.

ella estaba en el Jardín, al mismo tiempo fascinada y asqueada. Cuando su familia, y la aparente estabilidad a la que se le asocia, recuperan un pequeño lugar en el panorama, Ana se juzga a sí misma por haberse entregado a esas emociones y haberse perdido en el camino a casa, de modo que emerge el sentimiento de culpa. Una vez llega a casa, con la intención de recuperar el lazo que se había roto, todo le resulta irreconocible y distante: “la sala era grande, cuadrada, las manijas brillaban limpias, los vidrios de la ventana brillaban, el foco brillaba: ¿qué nueva tierra era aquella?” (112). De la misma forma que con la bolsa de malla, Ana se siente extraña en su hogar, que debería ser para ella un lugar familiar. Magalhães da Silva formula algunas reflexiones a partir de presupuestos del psicoanálisis freudiano que explican este pasaje del cuento: la autora señala que en el cuento sucede “un cambio entre la sensación de estar protegida, en casa (*heimish*), a lo extraño (*unheimlichen*) y el súbito reconocimiento de encontrarse en un lugar extraño (*das unheimliche Heim*)” (226).

No obstante, Ana no renuncia a recuperar la estabilidad y abraza a su hijo. En ese punto, el cuento transcurre de la siguiente manera:

el niño que se acercó corriendo era un ser con piernas largas y un rostro igual al suyo, que corría y la abrazaba. Lo estrechó con fuerza, con estupor. Se protegía, trémula. Porque la vida era peligrosa. Ella amaba al mundo, amaba todo lo que había sido creado. *Lo amaba con asco*. Del mismo modo que le habían fascinado siempre las ostras: con ese *vago sentimiento de repugnancia que la cercanía de la verdad le provocaba*, poniéndola sobre aviso [...]. Tengo miedo, dijo. Sentía las costillas delicadas del niño entre sus brazos, oyó su llanto asustado. Mamá, dijo el niño. Se apartó de él, miró aquella cara, se le crispó el corazón. No dejes que mamá te olvide, le dijo. [...]

Se dejó caer en una silla, con los dedos todavía atrapados en la bolsa de red.

¿De qué tenía vergüenza? (112-113)⁶

Ya no estamos frente a la iluminación profana que detonó el ciego y que alcanzó su máximo esplendor en el Jardín Botánico. Por el contrario, Ana está en casa e intenta restablecer la quietud de su vida íntima, familiar y afectiva, pero ella misma reconoce la dificultad de su propósito: cuando le dice a

6 Énfasis añadido.

su hijo “no dejes que mamá te olvide” (113), reconoce el abismo insalvable que se ha abierto entre ella y su familia y la fragilidad del lazo que los une.

Además, en este fragmento, también se nos muestra la “repugnancia” que Ana sentía por la verdad, es decir, por aquello que se le había revelado, por todas sus emociones desbocadas que, como le avergüenzan, se presentan de forma contradictoria en el cuento. En primer lugar, es determinante la aparición de la piedad. Ver al ciego le produce una piedad que “la sofocaba” (110), una piedad a través de la cual “se le presentaba a Ana una vida llena de dulce náusea, hasta la boca” (111), una piedad “tan violenta como un ansia” (112), una piedad que sondea “en su corazón las aguas más profundas” y, en suma, “una piedad de león” (113). ¿Qué quiere decir una “piedad de león”? ¿No es la piedad una experiencia compasiva y suave para relacionarse con el otro? En contraste, la piedad de Ana es feroz y voraz, casi irascible. Otra noción que aparece en el mapa afectivo de Ana y acompaña el sentimiento de piedad es la bondad: dice la narradora que “había caído en una bondad extremadamente dolorosa” (111). A la piedad y la bondad las acompaña una tercera noción que completa la triada: la misericordia. Con respecto a ella, se pregunta la narradora “¿y qué nombre había que darle a su violenta misericordia?” (113). Incluso el amor, como lo muestra la cita, le genera asco porque le incomodan los sentimientos verdaderos y revelados, esos que mantiene ocultos por la vergüenza y que ahora salen a la luz. Ni la piedad, ni la bondad, ni la misericordia ni el amor son, para Ana, una experiencia de regocijo ni se asocian, como suele ocurrir, con virtudes, sino que se viven como algo asfixiante, hostil, desgarrador, nauseabundo y aborrecible. Todos estos sentimientos, que componen la experiencia epifánica de Ana, se viven de tal manera porque están acompañados por la vergüenza.

Volviendo a la cita, a la pregunta por aquello que avergüenza a Ana, respondemos de la siguiente manera: le avergüenza haberse visto tentada por la vida del Jardín Botánico, que aún en ese momento “la llamaba como la luna llama al hombre lobo” (113), le avergüenza no saber cuánto tiempo pueda resistir a ese llamado e, incluso, le avergüenza no estar firmemente convencida de que no quiere ceder a él. De hecho, luego de la experiencia epifánica nace en Ana un cuestionamiento de considerable hondura existencial: “lo que había desencadenado el ciego, ¿cabría en sus días?” (114). Con respecto a esto, vale la pena preguntarnos si Ana realmente

desea resistirse al llamado de la vida del Jardín Botánico. La narradora, que accede parcialmente a la conciencia de Ana e ilumina la oscuridad de sus anhelos, nos dice que, después de la cena, piensa lo siguiente: “¡Si hubiera tronado la estufa, ya se habría incendiado toda la casa!” (114). Esta cita es clave porque nos encontramos, nuevamente, ante la imagen de la estufa, pero la sentimos distinta. Mientras que al inicio del cuento la estufa, que necesitaba reparación, se sumaba a una serie de actividades que precisaban su intervención y, en ese sentido, la hacían sentir necesitada y complacida, ahora muestra su potencial de arrasar con todo.

Algunos críticos han interpretado la vuelta a casa con una mirada relativamente optimista. Seniff, por ejemplo, menciona que “esta disruptión solo sirvió para asustarla, renovando su fe en su modo de existencia anterior” (165). Otros, por el contrario, sostienen que “Lispector no ofrece redención para sus personajes atormentados. La angustia psicológica que sufren los destruye finalmente y también destruye su única esperanza de salvación” (Herman 70). Sin embargo, nos distanciamos de estas interpretaciones porque no evidenciamos en el pasaje final nada parecido a una renovación de la fe ni sentimos que el tono de este momento de la narración sea predominantemente lúgubre. Por el contrario, comprendemos en este pasaje una elaboración compleja de un retorno a casa y de la conciencia de las fisuras. En términos narrativos, esto se evidencia en el hecho de que el final de la narración vuelve por completo a la voz narrativa omnisciente, lo cual revela, según Lindstrom, que “la situación no puede ser formulada por ella misma y, por lo tanto, recae en un narrador en tercera persona” (“Clarice” 50).

En su artículo “Os difíceis Laços de família”, la profesora e investigadora Nádia Batella Gotlib menciona lo siguiente sobre este pasaje final de “Amor”, cuando Ana está acostada en su cama:

Al llegar a esta tercera etapa de una identidad, mediante el enfrentamiento de la imagen del vacío y de la nada, el personaje se refleja en un *otro*, ahora reflejado en el interior de la casa, justo en el tocador de su habitación, que finalmente le es *propio*. En este punto, se sitúa el vértice de un tercer momento, desde el cual el personaje puede divisar los dos momentos anteriores y, así, mediante tales desplazamientos, percibir su lugar personal inserto ya en un lugar social: el estar *con* sólo es posible, en estos lazos de familia, cuando la

conciencia del personaje experimenta la abdicación del poder mediante el deslizamiento a través de un no lugar de sentido. (96)

De acuerdo con la cita, Gotlib reconoce la complejidad de la experiencia de Ana en el momento final del cuento como una síntesis de los dos estados anteriores, como la “conciencia de una realidad ambigua” (97) compuesta por la domesticación y la desobediencia, la ley y el caos, la vida con familia y la vida sin familia. Pero esta síntesis no es una mera conciliación de opuestos sino, por el contrario, la tensión misma de ambas facetas que componen su experiencia como madre, caracterizada “no sólo como un papel social, sino como una experiencia profunda de orden existencial, en la que habita el secreto de la vida —o de la muerte— propia” (99). Un secreto sobre la vida y la muerte al que la *rapariga* se resiste, que la vieja cumpleañera transmite a Cordelia y en el que Ana se sumerge con toda la fuerza de su propia necesidad.

A modo de conclusión

Lo familiar se muestra en estos cuentos como algo relacionado con el desmoronamiento de la promesa de un estilo de vida tranquilo, como un espacio aparentemente seguro, pero que en realidad es muy frágil y, para algunos personajes, muy difícil de habitar. Es por eso que la mujer del primer cuento se emborracha y es evasiva al punto de caer en un delirio difuso en el que siente un profundo desprecio por su vida y por ella misma: en ese devaneo nos revela el artificio de su vida familiar y de su estatus social. Esto se profundiza en “Feliz cumpleaños”, allí la artificialidad del entorno familiar se consolida desde el juego irónico que se nos propone con el título y durante todo el cuento, como ya lo señalamos, en la medida en que nadie está en realidad feliz durante la celebración y todos se esfuerzan demasiado para estar en ese espacio. Sin embargo, en este cuento Clarice no solo muestra el artificio sino que lo rompe y deja ver la verdad —o un destello de ella— que conoce solamente la vieja cumpleañera; ella lo revela frente a todos pero solo una de sus nueras lo comprende. En “Amor”, un suceso aparentemente sin importancia le revela a Ana la fragilidad de su vida y la pone frente al abismo de sus emociones. La cercanía con la verdad solo le produce repugnancia, y el título se convierte en una gran ironía sobre un amor nauseabundo y otras emociones paradójicas

que, como ya lo explicamos, ocultan la culpa y la vergüenza que siente cuando se confronta con lo que en realidad anhela para su propia vida.

La verdad en estos cuentos es solo un destello que amenaza la falsa autenticidad de los escenarios familiares, esto la hace aterradora, pues revela cómo los personajes viven llenos de vergüenza. Lo familiar es solo una construcción artificial que oculta las carencias de los personajes, algo que les falta y que necesitan así se repitan constantemente que no. ¿Por qué lo hacen? Porque la familia debería ser todo. En palabras de Herman:

La palabra “laços”, por lo tanto, tiene un significado doble: las cadenas de conformidad externa que atan a cada persona con otras mediante un conjunto de valores falso, y los lazos que unen a cada uno con los demás, “sin saberlo”, por la soledad total que poseen en común. Cada personaje vive en su pequeño mundo propio, alienado del resto de la humanidad, incapaz de ser libre, incapaz de dar, incapaz de ser e incapaz de sentir solidaridad con el universo. Atrapados en momentos críticos de su existencia, ellos prefieren cualquier cosa en vez de la responsabilidad de ser lo que realmente son: seres humanos. (70)

Solo con el coraje que exige experimentar la vergüenza, se puede ser humano y todo lo que ello implica —ridículos, vulnerables, débiles, idealistas, contradictorios, coléricos, melancólicos—. En esta paradoja que señala Herman, de estar unidos y al mismo tiempo completamente solos, se ven las cualidades del lazo que une a las familias de estos cuentos. Este lazo es en ocasiones completamente artificial y solo une en apariencia a personajes que frente a otros no han logrado nunca ser auténticos. Por lo tanto, Gotlib asegura que las cuestiones familiares son, en la obra de Clarice, “más que mapear funciones, atribuciones, encargos. Es ponerse en disponibilidad de comprender la dimensión del *Ser* en toda su grandeza y miseria —o sea, en todo su misterio—” (99). La interioridad de los personajes que analizamos implica este tipo de estados contradictorios y se expone en los cuentos con todo su misterio, por eso la vergüenza y la culpa aparecen a veces en la superficie y en otros casos permanecen en el silencio. Estos cuentos nos dejan ver que los personajes sienten vergüenza de verse en realidad en el espejo y también de lo que puedan pensar los otros de ellos. Además, se sienten culpables de que eso que debería brindarles satisfacción no lo haga: ¿por qué esta familia, este esposo y estos hijos no me dan la felicidad

prometida?, ¿por qué amo y deseo lo que está afuera?, ¿por qué siento esto que estoy sintiendo? y, sobre todo, ¿cómo evito que me robe la estabilidad? Pero es tarde para los personajes, a los que lo familiar se les presenta como algo extraño: el beso del marido que ahora produce fastidio, una fiesta de cumpleaños en la que nadie quiere estar, una bolsa tejida que Ana ya no reconoce como hecha por sus propias manos y un hogar que ya no brinda la sensación de sosiego.

A propósito de todas estas consideraciones, vale la pena preguntarnos en qué medida los cuentos de Clarice nos impactan a nosotros como lectores. Gotlib alude a esta cuestión de la siguiente manera: “¿Por qué la lectura de estos cuentos provoca en el lector una especie de incontenible ‘malestar’, cierta incomodidad, que ni la reflexión analítica y crítica, ni la fascinación espontánea sin compromisos intelectuales frente al texto logran disipar?” (94). De acuerdo con lo que sugiere Gotlib y con nuestras propias reflexiones, queremos señalar que, en la medida en que los cuentos de Clarice abordan problemas humanos tan complejos, es inevitable que sus cuentos nos confronten, aludan directamente a nuestra propia experiencia y se sitúen en continuidad con nuestros temores y nuestras carencias.

Poner el centro en las emociones de culpa y vergüenza nos ha permitido ver la riqueza estilística con la que Clarice crea la interioridad de estos personajes. Esto no solo nos permite ver las características de estas emociones como experiencias existenciales en entornos familiares sino, además, comprender que para Clarice, en el marco de las nuevas poéticas del cuento, es a partir de estas experiencias interiores —sus matices, paradojas y silencios— que se estructura este género narrativo.

Obras citadas

- Becerra, Eduardo. “Apuntes para una historia del cuento hispanoamericano contemporáneo”. *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*. Coordinado por Trinidad Becerra. Madrid, Cátedra, 2008.
- . “La flecha en el carcaj. Prólogo”. *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*. Editado por Eduardo Becerra. Madrid, Páginas de espuma, 2006.
- Camacho Álvarez, Adriana Carina. “O olhar multifacetado dos *Laços de família*, de Clarice Lispector”. *Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*, vol. 2, núm. 2, 2006, págs. 1-14. Web. 18 de marzo de 2025.

- Diaconu, Diana. "Poéticas modernas y contemporáneas del cuento latinoamericano: la vida de un género". *Antología de cuento latinoamericano*. Compilado por Diana Diaconu y Alejandro Alba. Bogotá, Panamericana, 2021.
- Gotlib, Nádia Batella. "Os difíceis laços de família". *Cadernos de Pesquisa*, núm. 91, 1994, págs. 93-99. Web. 18 de marzo de 2025.
- Herman, Rita. "Existence in 'Laços de Família'". *Luso-Brazilian Review*, vol. 4, núm. 1, 1967, págs. 69-74. Web. 18 de marzo de 2025.
- Lindstrom, Naomi. "A Feminist Discourse Analysis of Clarice Lispector's 'Daydreams of a Drunken Housewife'". *Latin American Literary Review*, vol. 9, núm. 19, 1981, págs. 7-16. Web. 18 de marzo de 2025
- . "Clarice Lispector: Articulating Woman's Experience". *Chasqui*, vol. 8, núm. 1, 1978, págs. 43-52. Web. 18 de marzo de 2025.
- Lispector, Clarice. *Cuentos completos*. Traducido por Paula Abramo. Bogotá, Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Magalhães da Silva, Ana Paula. "‘Lar no estranho’ ou ‘estranho lar’: uma leitura de *Os Laços de família e Amor* de Clarice Lispector". *REVELL: Revista de Estudios Literários da UEMS*, vol 1, núm. 34, 2023, págs. 223-242. Web. 17 de marzo de 2025.
- Moreno Cardozo, Belén del Rocío. *Adivinar la carne de verdad. Goce y escritura en la obra de Clarice Lispector*. Bogotá, Centro Editorial Facultad de Ciencias Humanas Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Nunes, Maria Luisa. "Narrative Modes in Clarice Lispector's 'Laços de Família': The Rendering of Consciousness". *Luso-Brazilian Review*, vol. 14, núm. 2, 1977, págs. 174-84. Web. 18 de marzo de 2025.
- Ordóñez, Montserrat. "Clarice Lispector, la mirada múltiple". *De voces y de amores. Ensayos de literatura latinoamericana y otras variaciones*. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2005.
- Osorio-Restrepo, Valerie. "Intimidades transgresoras: una lectura política de *Lazos de Familia* de Clarice Lispector". *Latin American Literary Review*, vol. 47, núm. 93, 2020, págs. 29-36. Web. 17 de marzo de 2025.
- Pérez, Katherine. *Emancipación y resistencia: lectura del cuento "Lazos de familia" de Clarice Lispector*. Universidad de Chile, tesis de pregrado. 2020.
- Piglia, Ricardo. "Tesis sobre el cuento". *Formas breves*. Barcelona, Anagrama, 2000. págs.
- Pina, Guadalupe Raquel. "La literatura como espacio de resistencia. Mujer y maternidad: la falacia del espacio privado". *Revista de Crítica Literaria*

Latinoamericana, vol. 32, núm. 63/64, 2006, págs. 297-310. Web. 17 de marzo de 2025.

Seniff, Dennis. “Self Doubt in Clarice Lispector’s ‘Laços de Família’”. *Luso-Brazilian Review*, vol. 14, núm. 2, 1977, págs. 161-73. Web. 18 de marzo de 2025.

Sobre los autores

Julián Meza Romero es profesional en Estudios literarios de la Universidad Nacional de Colombia y candidato a magíster en Estudios literarios de la misma institución. Es miembro del comité editorial de la revista *Educación estética* y de la editorial *Residua*. Le interesa la literatura colombiana y brasileña del siglo xx, la teoría literaria y las relaciones entre arte y política.

Carolina Gómez Pulido es candidata a magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Sus principales intereses son la historia de la literatura colombiana y la literatura medieval. Ha trabajado como investigadora en temas de memoria y violencia política y en el campo editorial como correctora de estilo y editora de literatura decimonónica.

Ilusiones y evasiones. Culpa y vergüenza en tres novelas colombianas

William Díaz Villareal

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

wdiazv@unal.edu.co

El objeto de este artículo es la exploración de la lógica de la culpa y la vergüenza en tres novelas colombianas: *En diciembre llegaban las brisas* (1987) de Marvel Moreno, *Delirio* (2004) de Laura Restrepo y *Las cuitas de Carlota* (2003) de Helena Araújo. La hipótesis implícita del ensayo es que los actos narrativos no son inocentes ni neutrales, y que la culpa y vergüenza son el motor que articula todo un sistema de ilusiones y de evasiones que le dan forma al mundo épico. Así, culpa y vergüenza no son asumidas como temas literarios, sino como elementos que se sedimentan en la forma narrativa. En el caso de las tres novelas estudiadas, además del sistema patriarcal hay un asunto crucial que permite desentrañar la lógica de la culpa: la cuestión de la clase social, frente a la cual las tres narradoras emplean estrategias diversas.

Palabras clave: Marvel Moreno; Laura Restrepo; Helena Araújo; culpa; vergüenza.

Cómo citar este artículo (MLA): Díaz Villareal, William. “Ilusiones y evasiones. Culpa y vergüenza en tres novelas colombianas”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 127-164.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



Illusions and Evasions. Guilt and Shame in Three Colombian Novels

The aim of this article is to explore the logic of guilt and shame in three novels by Colombian female authors: *En diciembre llegaban las brisas* by Marvel Moreno, *Delirio* by Laura Restrepo and *Las cuitas de Carlota* by Helena Araújo. The implicit hypothesis of the essay is that narrative acts are neither innocent nor neutral, and that guilt and shame are the driving force behind a whole system of illusions and evasions that shape the epic world. Thus, guilt and shame are not assumed to be literary themes, but rather elements that are embedded in the narrative form. In the case of the three novels, in addition to the patriarchal system there is a crucial issue that allows us to unravel the logic of guilt: the question of social class, in the face of which the three narrators employ different strategies.

Keywords: Marvel Moreno; Laura Restrepo; Helena Araújo; guilt; shame.

Ilusões e evasões. Culpa e vergonha em três romances colombianos

O objetivo deste artigo é explorar a lógica da culpa e da vergonha em três romances colombianos: *En diciembre llegaban las brisas* (1987), de Marvel Moreno, *Delirio* (2004), de Laura Restrepo, e *Las cuitas de Carlota* (2003), de Helena Araújo. A hipótese implícita do ensaio é que os atos narrativos não são inocentes nem neutros, e que a culpa e a vergonha são o motor que articula todo um sistema de ilusões e evasões que moldam o mundo épico. Assim, a culpa e a vergonha não são assumidas como temas literários, mas como elementos sedimentados na forma narrativa. No caso dos três romances estudados, além do sistema patriarcal, há uma questão crucial que nos permite desvendar a lógica da culpa: a questão da classe social, diante da qual os três narradores empregam estratégias diferentes.

Palavras-chave: Marvel Moreno; Laura Restrepo; Helena Araújo; culpa; vergonha.

In memoriam David Jiménez Panesso

I

EN DICIEMBRE LLEGABAN LAS BRISAS de Marvel Moreno no es una novela fácil. “Hay muchas anticipaciones, no hay suspense a largo plazo, hay muchos elementos eludidos, no hay historias secundarias que dependan de un eje central”, afirma, por ejemplo, Montserrat Ordóñez. La novela está conformada por tres historias casi independientes que “se encadenan, crecen como burbujas, adquieren volumen, brillo y vida hasta que revientan y desaparecen, con sus protagonistas, para pocas veces volver a ser mencionadas e integradas al texto”: son las historias de Dora, Catalina y Beatriz, tres jóvenes de la clase alta barranquillera de mediados del siglo pasado. El conjunto se articula en un todo por obra de la voz narrativa, la cual “aparece como un yo que no se nombra, pero que se somete a la perspectiva y el conocimiento de un personaje-testigo, Lina Insignares” (105), amiga y confidente de las tres, quien, ya mayor, narra desde París, donde vive desde hace muchos años. Las obsesiones de esta voz, evidentes en la clara prevalencia de ciertas imágenes y motivos, le dan unidad y coherencia a este libro. Las tres historias centrales son iluminadas, a su vez, por las potentes figuras de tres mujeres de la familia de Lina, todas ellas muy presentes durante sus años de juventud: su abuela Jimena, la tía Eloísa y la tía Irene. Las dos primeras poseen un peculiar talento para la reflexión; la última, para el arte plástico y la música.

Ordóñez también afirma que la novela de Moreno es “un libro que continuamente recomienza y se repite, como el mundo que refleja” (105). Y lo que refleja es un mundo mítico caído en desgracia por la acción del patriarcado. Decía por ejemplo la abuela Jimena:

Si Darwin no se había equivocado los hombres actualmente en vida eran descendientes de aquellos cuya violencia o crueldad —hoy defectos, ayer virtudes— les había permitido masacrar convenientemente a sus adversarios transmitiendo así a sus hijos el patrimonio genético susceptible de despertar en las mujeres la más sana desconfianza. (Moreno 31)

Lo que se presenta aquí, con la pátina científica de Darwin, es la idea de la transmisión de una culpa originaria. La humanidad es una raza maldita, manchada irremediablemente por la violencia masculina, como lo acredita, por ejemplo, la hiperbólica crueldad de los partos, de los que las mujeres salen agotadas, incapaces de seguir procreando o siquiera de sentir algún placer, y con sus vientres destrozados por el ímpetu de las criaturas al nacer o secos por la cantidad de hijos.

Aunque la abuela dice que odiar a los hombres “no tiene sentido”, igual que no tiene sentido detestar “al puma que mata a la vaca o al gato que ataca al ratón” (31), el odio es el afecto más notable de este mundo degradado. No solo los hombres blancos odian a sus congéneres, a las mujeres, a los negros, a los indios y a los animales; las mujeres también les transmiten a sus hijas su odio inveterado hacia esa especie perversa que, desde el principio de los tiempos, las quiere someter, las viola y las opprime. Este odio atávico penetra, de hecho, a toda criatura que está sometida a la deformación que produce la esfera del patriarcado:

Los únicos rocines que podían conseguirse en Puerto Colombia [eran] dos animales grandes y aviesos que odiaban abiertamente a todo el género humano después de haber sufrido durante diez años un trato infernal acarreando ganado entre montes y piedras calcinadas por el sol, y sometidos a la crueldad de peones de mala ley, como lo atestiguaban sus cuerpos cubiertos de cicatrices y aquellos ojos suyos desorbitados que relampagueaban de desconfianza y malignidad. (50-51)

Todo este bullir de violencia y represión ocurre por debajo de la “a primera vista serena superficie de existencias iguales que hacía más de ciento cincuenta años formaba la élite” de Barranquilla (11). Como afirma Helena Araújo, en la novela la ciudad parece “estancarse en las márgenes del tiempo, ignorar su cuota de cambio y de progreso”, con unas élites aferradas a “las tradiciones de estirpe y religión”. En algunos casos, ellas deben ceder ante la presión de inmigrantes, advenedizos y nuevos ricos, pero solo lo hacen para conservar sus privilegios. “Sociedad en mutación, cierto, pero también sociedad estática”, pues se opone con uñas y dientes “a cualquier evolución en esa zona de continuismo que son sus mujeres”, las cuales son obligadas a permanecer “sumisas y resignadas” (“Siete novelistas colombianas” 452). Sometidas a ese sistema clasista y machista

de esclavitud, dolor y sufrimiento, todas están condenadas de antemano a ser lo que Mercedes Ortega llama “figuras del trastorno”: “Perturbadas, incluso locas [...], ellas trastornan o alteran los esquemas identitarios y perturban el orden establecido en su búsqueda de una feminidad más auténtica”. Algunas, muy pocas, triunfan y se acercan a “la emancipación de las normas del sistema patriarcal expuesto en la obra”, pero la mayoría se queda “a medio camino en la deconstrucción de las imágenes normativas de la feminidad o, incluso, sin intentar siquiera cuestionarlas” (89).

Ese es el mundo que les toca en suerte a Dora —irresistible, atractiva y sumisa—, Catalina —rebelde y vengadora— y Beatriz —piadosa y autodestructiva—. Lo curioso en todo caso es que, en un universo tan tupidamente patriarcal, y en particular en una sociedad tan atávica, mojigata y puritana con respecto a las mujeres como la de la novela, pueda sobrevivir sin ninguna mella la estirpe matriarcal y feminista de Lina Insignares, el personaje central y eje de toda la focalización. Nadie parece oponérseles; al contrario, nadie se dirige a ella, a su abuela o sus tías si no es para confiarles sus secretos, esperar su consejo o reconocer su poder. No le falta razón a Ortega cuando dice que “la historia de esta familia parece tan inverosímil como el cuento de hadas feminista que leyera una abuela incendiaria a una nieta antes de dormir” (94). Así lo cuenta, más o menos, la narradora: “Desde hacía al menos quinientos años”, las mujeres de la estirpe de Lina tendían a dar a luz niñas y enviudaban jóvenes, por lo que muy pronto debían hacerse cargo de los negocios. Habían desarrollado así una estructura social que “aparecía y se renovaba como la antítesis del patriarcado”. Sin jerarquías ni propiedad privada, esta “frágil y sin embargo tenaz organización familiar” en la que “todo estaba permitido” pudo resistir mientras la pequeña ciudad no podía oponerle algún “conflicto serio”. Y después, cuando la ciudad, “creciendo como una inmensa hiedra, empezó a asfixiarlas”, ellas tuvieron que recurrir a la simulación: fingían “adaptarse a sus costumbres”, pero “conservando secretamente la solidaridad del viejo clan” (Moreno 222).

¿Realmente es tan incendiaria, como supone Ortega, una abuela que le cuenta de este modo su historia familiar a la nieta? Pues es un hecho que, en cuanto explicación de la feliz y milagrosa existencia de esta sociedad matriarcal en medio del patriarcado más férreo y asfixiante, la narración contiene tantas ilusiones como evasiones. Mucho habría que preguntarse sobre el sentido de la simulación de estas mujeres cuando la ciudad empezó a asfixiarlas; quizás tanto como sobre los negocios no especificados a los

que ellas se han dedicado por generaciones para mantener su riqueza y su posición social. Se sabe apenas que la “genitora de la familia cuyo recuerdo se veneraba” había sido “doña Adela Portal y Saavedra”, quien había llegado “a Cartagena de Indias para dirigir la plantación de su tercer marido, un almirante de la flota española fallecido en alta mar” (222). Lo del tercer marido es provocador y, efectivamente, habla a favor del recio carácter de la matriarca. Almirante es un alto cargo naval y los apellidos de doña Adela evocan un alto abolengo, pero sería ingenuo creer que su riqueza se produjo naturalmente, sin mediar algún proceso de acumulación originaria. Como fuere, los escasos indicios que da la narradora son poco halagüeños. La combinación del nombre de la ciudad de Cartagena de Indias —importante centro de tráfico de esclavos africanos durante la Colonia— con el sustantivo “plantaciones” no hace pensar, precisamente, en un pasado del que Lina, su abuela y sus tías puedan sentirse muy orgullosas sin acudir a cierta dosis de autoengaño o, por lo menos, de ceguera.

De acuerdo con Monserrat Ordoñez, “un eje de lectura” posible para *En diciembre llegaban las brisas* sería “la forma como se combinan las ilusiones (creaciones de mundos como mediación de la realidad) con las evasiones (las huidas, las fugas que nos dejan con lo no explícito o lo no dicho)” (105). Si, como argumenta Ordóñez, “las evasiones funcionan como mediaciones que permiten lecturas críticas y reconstrucciones del texto” (105), entonces cuanto más se tense el arco entre ilusiones y evasiones, más “crítica” será una lectura determinada. En la novela de Moreno las evasiones corroen las ilusiones, pues lo no dicho por la narradora plantea preguntas sin respuestas que cuestionan la consistencia de los mundos creados. Unas y otras crean un complejo campo de fracturas, fuerzas opuestas y contradicciones que, cuando se miran con atención, ponen en evidencia las ricas fisuras de la obra. Por ellas, la culpa y la vergüenza rezuman y se sedimentan, ya no como simples temas o motivos, sino como elementos cristalizadores de la forma.

Por eso son tan dicientes los silencios y los vacíos de esta novela. Por ejemplo, a pesar de su importancia como trasfondo que le da sentido a todo el mundo épico, se sabe poco de la abuela y las dos tías. La narradora habla vagamente de sus viajes alrededor del mundo por negocios o amores nunca especificados o por sus extraordinarios talentos artísticos y dotes espirituales. Desarrolla con prolíjidad, en cambio, sus teorías personales, su forma particular de asimilar la Biblia, a Charles Darwin, a Sigmund Freud, a

Wilhelm Reich y a lo mejor de la cultura occidental para confirmar la visión mítica del mundo que tiene Lina; pero es como si el contenido de lo que piensan fuese tan importante que hiciera superfluo aludir a las condiciones materiales que les permitieron tener el tiempo y el espacio suficientes para reflexionar y desarrollar esas teorías. Solo la tía Eloísa, quien en su juventud fue una concertista mundialmente famosa que recorrió el mundo, parece haber hecho alguna vez algo para ganarse la vida. No obstante, la fuente del sustento que le permitió a su madre enviarla a Europa para tener una formación musical es un misterio.

De acuerdo con Walter Benjamin, “el cuento de hadas nos da noticia de los primeros esfuerzos de la humanidad por deshacerse de la carga que el mito había puesto sobre su pecho” (128)¹ y la primera manifestación del mito es la idea de una culpa originaria. Como personajes de un gran cuento de hadas ajeno a la historia y a la lucha por la supervivencia, Lina y su familia pertenecen a un mundo hecho de una materia diferente al de sus tres amigas y la sociedad barranquillera. Ocasionalmente, enfrentan a algún macho violento con alguna treta. Podrían así encarnar las figuras típicas del tonto, el hermano menor, el astuto, el que carece de miedo o el animal consejero, los cuales, según Benjamin, “nos enseñan que lo más aconsejable es oponerse a las fuerzas del mundo mítico con astucia e insolencia” (128). El padre de Lina, por ejemplo, era “un gigante despreocupado y jovial” que, todos los días, “conducía plácidamente su Dodge destortalado a diez kilómetros por hora” para dirigirse a su oficina de abogado de la calle de San Blas. Lina podía encontrar en él a “todos los personajes a la vez, el amigo, el erudito, el profesor de historia, salvo el hombre capaz de darle una sola instrucción adecuada si sus ropas empezaban a arder o cualquier otra calamidad venía a ocurrirle” (Moreno 101). No obstante, con su astucia logra evitar que Benito Suárez mande a Dora a un asilo. Simplemente, lo llama por teléfono y le dice: “mire, Benito Suárez, si usted mete a Dora en la casa de locos, yo lo meto a usted en la cárcel. Usted sabe que puedo hacerlo” (103).

Sin embargo, las acciones de este tipo son demasiado esporádicas y sus protagonistas están excesivamente atados a la lógica de poder de la novela para oponer una resistencia creíble a las fuerzas míticas. El padre es un jurista respetado y temido en la clase alta barranquillera, incluso a pesar de que él

¹ Traducción modificada para ajustarla mejor al texto original.

parezca no prestar atención a estas cosas. Pero, aunque los asuntos de clase le son aparentemente indiferentes, frente a los pobres de la calle San Blas no puede abandonar cierto desdén aristocrático. “En su blanco vestido de lino, milagrosamente limpio, milagrosamente fresco entre aquel calor de plomo que derretía el asfalto”, dice la narradora, el doctor Insignares andaba por la calle “sonriéndoles a mendigos, emboladores y vendedores de chucherías y seguramente a todos llamándolos Lucho porque eran demasiados sus nombres” (Moreno 101-102). Igual pasa con la rama femenina de la estirpe: a pesar de su heroísmo y su valentía esporádicos, de sus muestras de compasión con los débiles y de su amor por los animales, Lina, su abuela y sus tíos no pueden dejar de considerarse como una especie de aristocracia intelectual dentro de la aristocracia material, y de comportarse conforme a ello.

Así, en *En diciembre llegaban las brisas* el cuento de hadas sirve de contraparte al mito de un modo diferente al que plantea Benjamin: es la manifestación de un gesto desesperado de la narradora por salvar a Lina y a su estirpe de la catástrofe permanente que se despliega ante sus ojos. Lina comparte con las otras mujeres de su familia los valores de su “frágil y sin embargo tenaz organización familiar”, pero su imagen es incluso más elusiva que la de su abuela y sus tíos. Más que una oposición al mito y a la culpa, ella encarna una forma de evasión. Salvo la mención ocasional de algún amante, es ajena a las fuerzas de la libido, tan tenaces en todas sus amigas y tan decisivas, por ello, en la conformación de su destino. Como dice Ordóñez, la historia de Lina no es una de esas burbujas que se inflan, brillan y estallan, “sino parte de toda la resaca de la novela” (106). De su madre no se sabe nada, y su propia vida solo puede deducirse de inferencias. De joven, cuando ocurren los hechos principales de la novela, vive con su familia en el opulento barrio El Prado, estudia en el mismo colegio de sus amigas, frecuenta con ellas el Country Club y la misma heladería, y juntas van de fiesta a las playas de Puerto Colombia. También se sabe que ha vivido su vida adulta en Europa, que alguna vez intentó suicidarse y que se dedica al comercio de arte por influencia de su amiga Catalina.

Todo esto sería un conjunto de minucias, de detalles menores e insignificantes, si no contrastase tan vivamente con la pasión y la curiosidad con la que la narradora se introduce en los más ocultos pliegues de Dora, Catalina y Beatriz, las tres amigas de Lina. De ellas y sus madres, de sus maridos y de sus amantes, quiere escudriñarlo todo, desde los resortes más íntimos de su personalidad y las justificaciones más recónditas de sus actos hasta la historia truculenta o fantástica

de sus ancestros. Mercedes Ortega describe a Lina como “figura ‘neutral’ dentro de la trama”, como “analista de la sociedad”, como “escucha ideal, confidente con la que todos abren el corazón” y como “aguda observadora que busca de manera permanente la verdad”. Su “intromisión en la vida de los actores”, agrega, se justifica por su curiosidad, “pues quiere entender los comportamientos humanos” (212). La curiosidad de Lina acerca de los demás, en efecto, no tiene límites, pero sus tres amigas difícilmente compartirían el juicio de valor de Ortega. Lina parece neutral porque su figura es elusiva, pero la narradora no lo es. Lisonjera con las mujeres que logran afirmarse como individuos en la sociedad patriarcal —Divina Arriaga, Catalina, su abuela y sus tías— e implacable con las que son sus víctimas —Dora, Beatriz y las mujeres en las familias de ambas—, la narradora y su deseo de “entender los comportamientos humanos” son cualquier cosa, menos neutrales. Al fin y al cabo, como sostiene Montserrat Ordóñez, en cuanto centro de la focalización, Lina es “esencialmente devoradora de las historias ajenas, intérprete y a veces, como todo relator, traidora. Su traición, al relatar y relatarse, es su acción más válida” (106). Solo la captación de esa traición permite desentrañar su cruda honestidad.

En el mundo de la novela, el juicio del mito sobre los individuos se manifiesta como la cristalización de un destino ineluctable, producido por fuerzas subterráneas más allá de la historia. De Dora, por ejemplo, la narradora dice que tiene un poder “remoto y profundo”, el poder de la “hembra primitiva” para atraer al macho díscolo y alborotado y hacerle recordar “que existe un placer más intenso y quizás más antiguo que el de matar” (Moreno 21). De hecho, especifica que, de niña, Dora no podía salir al jardín “sin provocar en cualquier mendigo o vagabundo que cruzara el sardinel el frenético deseo de abrirse la bragueta y masturarse ante sus ojos”. Su madre, doña Eulalia del Valle, “pertenecía a una familia en la cual nadie había trabajado hace quinientos años” (18) y, empobrecida, había aceptado casarse con Juan Palos Pérez, un pediatra de Usiacurí que mantenía oculta en su pueblo a su madre descalza para no padecer ninguna humillación en la sociedad barranquillera.

El empobrecimiento de una clase es un fenómeno histórico, objeto característico de la novela y no del mito. Sin embargo, los resortes psicológicos que mueven a la acción a los sujetos, en la novela de Moreno, actúan con la contundencia de esas fuerzas que llevan a los héroes míticos a su destrucción. Doña Eulalia, que detesta con pasión al género masculino por la violación que sufrió cuando niña, aspira a controlar completamente a su

hija para evitar que caiga en manos de los hombres. No obstante, lo que produce es lo opuesto, como aquellos personajes arcaicos que, para evitar una desgracia anunciada por un oráculo, toman decisiones que, a la larga, terminan precipitando los acontecimientos hacia ella:

Su decisión debía estar asociada a la personalidad de Dora, aquella hija de sangre dudosa contaminada por siglos de desenfreno, por remotas lujurias de bailes y tambores y olores fuertes, que la negaba a ella —su pálida, ascética, desdibujada figura— y en la cual, sin embargo, ella había proyectado apenas la vio cumplir nueve años y empezar a florecer, a abrirse como una planta capaz de resistir la violencia de cualquier intemperie porque tiene las raíces clavadas en lo más profundo de la tierra. Al principio intentó con horror sofocar, contener o destruir aquella cosa inaudita que Dora rezumaba por cada poro de su piel: al no lograrlo, pues a pesar de fajas y vendajes los senos de su hija se erguían y sus caderas se redondeaban y la cabellera que le crecía a borbotones rompía la cintas de trenzas y colas de caballo, trató fascinada de hacerla suya: como una enredadera se le trepó al cuerpo y quiso respirar con sus pulmones, mirar a través de sus ojos, latir al ritmo de su corazón: escudriñó su cerebro con la misma enervada obstinación con la que registraba las gavetas de su tocador y leía las páginas de sus libros y cuadernos: la obligó a pensar en voz alta, a contarle sus secretos, a revelarle sus deseos: terminó por poseerla antes que ningún hombre, abriéndole a todo hombre el camino de su posesión. (22)

Sobre esta cita cabría repetir lo que escribió Montserrat Ordoñez acerca de Lina como centro de focalización narrativa: que su “confusa perspectiva [...] tiene muchas contradicciones y, huyendo de ideologías, las repite todas” (107). Pero, más que la confusión, habría que acentuar el asombroso carácter proteico de esta narradora. La “hija de sangre dudosa contaminada por siglos de desenfreno” es una contaminación del discurso de doña Eulalia, contaminación que la narradora trata de neutralizar con el comentario irónico sobre su “pálida, ascética y desdibujada figura”. Pero el pasaje está contado con tanta plasticidad que los límites entre lo que la narradora ironiza y lo que se toma en serio se difuminan poco a poco. La planta con las raíces clavadas en lo más profundo de la tierra proviene del discurso naturalista de la abuela acerca de los “instintos naturales” que, en cada persona, son

“acentuados o inhibidos por las circunstancias y la experiencia” (Moreno 83). La unión de estos dos discursos, el de doña Eulalia y la abuela, produce una amalgama curiosa que recuerda tanto el riguroso análisis científico como las teorías colonialistas sobre la sensualidad innata del trópico y los prejuicios católicos sobre el lascivo sonido de los tambores africanos. Es natural que, bajo estos presupuestos, doña Eulalia no pudiese hacer nada contra esa “cosa inaudita que Dora rezumaba por cada poro de su piel”. Las caderas y los senos que no pueden ser contenidos por las fajas, así como la cabellera que rompe cintas y colas de caballo, evocan las hipérboles garciamarquianas, pero la enredadera que se trepa en el cuerpo de Dora y trata de meterse en sus pulmones y latir con su corazón es una potente imagen de Moreno. La conclusión —que, al poseer a Dora, doña Eulalia abrió el camino para que cualquier hombre pudiera poseerla— aparece como el sorprendente resultado de un complejo proceso en el que se funden los prejuicios de clase y de raza, el discurso biológico y psicoanalítico convertido en *doxa*, la ironía y la hipérbole poética. En suma, el pasaje es un tejido tan cuidadosamente ejecutado que la imaginación no puede hacer otra cosa que aceptar la verdad de esta hipótesis por la mera potencia de su retórica.

Más que entender el mundo, la narradora quiere apropiárselo enfermizamente, devorarlo todo y devolverlo con un sentido nuevo. Es un sentido fluido, sin duda, pero la angustia de la narradora se manifiesta en su deseo de llenar con él todo el espacio novelesco, de no dar aire a otras voces o visiones. En la novela no hay, prácticamente, ningún pasaje en el que los personajes se expresen directamente; ni siquiera hay diálogos. El material, basado en testimonios de los personajes, ha sido reelaborado y cuidadosamente reorganizado por la narradora. *En diciembre llegaban las brisas* es una comedia humana sobre la élite barranquillera, pero también crea un mundo cerrado, completamente explicado en sí mismo, a la manera de *Cien años de soledad*, con la que comparte tantos rasgos. Sin embargo, mientras que la novela de García Márquez no necesita más que a Macondo para sus propósitos, la de Moreno tiene un cariz más balzaciano, si puede llamarse así: a Barranquilla confluyen personas de todo el mundo, cuyas historias son escudriñadas con pasión. Lina persigue a sus personajes y sus ancestros donde se encuentren, sea en algún lugar del Caribe, en el interior colombiano, en Norteamérica, en Europa, Asia o África, rastrea sus negocios y sus pasiones y elabora sus hipótesis con la tenacidad y la disciplina de

un amante celoso. De este modo, la vida de Barranquilla se inserta en la historia universal de un modo prodigioso. Las relaciones coloniales, el comercio internacional, las guerras y los movimientos políticos se integran con naturalidad a un todo violento y lleno de tensiones, pero sin fisuras exteriores: es el mundo mítico de una humanidad manchada por la culpa patriarcal, pues, igual que el amante celoso ve en todos los actos del amado una razón para sustentar sus celos, la amarga comprobación a la que llega la novela es que los mecanismos de dominio patriarcal son los mismos aquí que en Canadá, Francia o España.

Así, la historia social y cultural también es absorbida por el mito, que es su opuesto. Como agua estancada, la alta sociedad barranquillera en la novela de Moreno solo sufre una forma de cambio, la putrefacción. Las demás clases no representan, en este sentido, ningún horizonte de transformación, pues solo existen en función de la clase alta: son sirvientes o simples observadores en una masa fácilmente manipulable. En la novela, cuando los pobres aparecen individualizados, son figuras pintorescas, a menudo tratadas con la condescendencia del lugar común, como el campesino al que, en cierto momento, Benito Suárez muele a palos:

Era un hombre huesudo, con la cara surcada de oscuras arrugas bajo su sombrero de jipijai; probablemente no sabía leer ni escribir, pero en sus ojos había una cierta dignidad, no orgullo, sino la gravedad tranquila de los viejos que han tenido el tiempo de reflexionar en las cosas y darle a cada una su justa medida. (95)

Lo mismo pasa con las prostitutas, incluso aunque indiquen la posibilidad de un deseo liberado de las ataduras patriarcales. “Había algo en Petulia que Lina encontró siempre respetable”, dice la narradora. “Habría podido convertirse en mito [...], pero la consistencia de su personalidad la volvía irreductible” y, por su deseo de seguir siendo fiel a sí misma, “cayó en el engranaje de la prostitución rodando del Prado a las Delicias, y luego, a la minúscula casa del Barrio Abajo” (228). En cuanto prostituta, puede acoger bajo su ala a algunas jóvenes ricas desorientadas, puede aconsejarlas, protegerlas, hablar con ellas y ayudarlas a defenderse de sus maridos; sin embargo, en las manos de Catalina no deja de ser instrumento para la destrucción de su esposo.

Cabría preguntarse si la narradora de *En diciembre llegaban las brisas* puede ser realmente confiable o si más bien, para mantener su conciencia tranquila, no ha debido aceptar algunas ilusiones piadosas sometiéndolas a un mecanismo complejo de evasiones y silencios, de gestos represivos y de tabúes. Aceptar la segunda postura no disminuye el valor ni agota la riqueza de la novela, sino todo lo contrario: ella puede decir infinitamente mucho más de lo que dice, precisamente por la potencia que tiene aquello que no dice. Y desde Henry James, por lo menos, hemos aprendido que narrar es, con mucha frecuencia, una forma de explicarse a sí mismo convincentemente, de autojustificarse y de exponer los pecados bajo una luz que facilite su perdón.

El pecado de Lina se cristaliza en la novela misma, en la manera en que su discurso no puede escapar de la contaminación del mito, aunque quiera convencerse de que ella ha podido convertirlo en objeto de observación neutral. Sus palabras la traicionan y no puede dejar de transformarse en todo aquello de lo que quiere huir: su proteísmo expresa al mismo tiempo su deseo de evasión y la condena de su destino. Ni siquiera la feliz imagen de una sociedad matriarcal igualitaria que ella postula como su linaje puede ayudarla; no se puede escapar de los prejuicios, que rezuman como materia de una herida que no cura. Se ha escrito muchas veces que *En noviembre llegaban las brisas* es una novela de formación; habría que agregar que el proceso formativo de Lina es la búsqueda desesperada de un espacio narrativo al abrigo del mundo que ella misma presenta. Pero en la configuración de ese espacio hay un gesto de huida, porque Lina y su estirpe, muy a su pesar, también son responsables por acción u omisión del destino de sus jóvenes amigas. Lina trata de defender a Dora de su horrible marido, pero la inacción de la abuela la paraliza. La tía Eloísa mueve a su sobrina a la acción y Lina termina siendo cómplice indirecta de Catalina, cuyo triunfo se realiza al inducir al suicidio a su esposo. De un modo semejante, hay relación entre la evasión que provoca la figura de la tía Irene y el hecho de que Lina descubra demasiado tarde que Beatriz va a suicidarse haciendo volar en pedazos su casa en Puerto Colombia.

Esto explicaría por qué, para Lina, no existe ninguna posibilidad de reconciliarse con su pasado, por qué termina en París y decide nunca volver a su ciudad natal. París es, para los intelectuales de su generación, el centro de la cultura occidental: encarna las imágenes del viaje y la cultura, los dos ideales que atraen como un imán a las clases cultas caribeñas, de las que Lina y su estirpe hacen parte. Además, y esto es quizás más decisivo, París

es una ciudad grande y cosmopolita; por lo tanto, un lugar donde una mujer de la élite barranquillera puede gozar de cierto anonimato, donde se puede ser espectadora de la vida exterior sin comprometerse del todo en ella —exactamente lo que habría deseado ser en la Barranquilla de su juventud—. En París, Lina parece buscar la paz, pero su curiosidad es tan insaciable como su deseo de cerrar el mundo de su pasado en una narrativa coherente que la ponga a salvo de él.

Europa, además, es el lugar al que los conocidos llegan de paso trayendo noticias de sus vidas, lo que obliga a un cuidadoso ejercicio de memoria. “Muchos años después”, dice a menudo la narradora para agregar que alguien habría de aclararle algún detalle, o Lina habría de hacer algún descubrimiento de algo que se le había pasado por alto, alguna pieza que serviría para acabar de llenar el rompecabezas de la vida de sus amigas. “Al recordar, al escribir, [Lina] ha podido contemplar el pasado y también el futuro de su pasado, llegando a dominar la trayectoria del tiempo”, escribe Helena Araújo (“Siete novelistas colombianas” 457). Narrar es tratar de dominar el tiempo pasado. Como fuere, el epílogo de la novela, el único momento en el que Lina, en primera persona, revela algo de sí misma, parece dar cuenta de una conciencia amarga de ese dominio. Lina habita “en medio de recuerdos”; constata que “todos estos años en París no han logrado borrarlos”, como expresando un deseo frustrado por la tenaz fuerza de la memoria:

Al contrario, las fiebres y hasta el frío que saca sus navajas a la salida del metro cuando regreso del hospital, parecen devolverme con obstinación a la ciudad del Prado, a las brisas que siempre llegaban en diciembre, a las tardes en que sentada a una mesa del Country Club, con el sol reverberando ahí afuera en los campos de golf, mis amigas y yo nos divertíamos adivinando nuestros posibles destinos con ayuda de un naípe. (Moreno 433)

Si se contrastan estas imágenes con lo narrado en las cuatrocientas y tantas páginas que las preceden, el esfuerzo de Lina por presentar el pasado con colores idílicos resulta commovedor, pues en la novela las brisas de diciembre son una presencia ocasional, con frecuencia ominosa, y nunca hay un grupo de jovencitas jugando con el naípe a adivinar su destino. La nostalgia tiene siempre un lado luminoso, pero también algo ominoso: con su brillo apunta a una reconciliación con el pasado, pero esa luz surge de una ausencia.

La memoria, según Nietzsche, es el mecanismo básico de la formación del sentido de responsabilidad, ese “instinto dominante” que el “hombre soberano” también llama su “conciencia” (66). La humanidad se ha visto obligada a grabarla hondamente con fuego porque solo así puede oponerse a la tenaz capacidad de olvido, que es una fuerza “activa, positiva en el sentido más riguroso del término” (65). La fuerza del olvido es “la guardiana del orden anímico, de la tranquilidad, de la etiqueta”; nos permite gozar de “un poco de silencio, un poco de tabula rasa, a fin de que de nuevo haya sitio para lo nuevo” (66). La fuerza del olvido, en suma, nos permite imaginarnos como no culpables. El epílogo de *En diciembre llegaban las brisas* habla del recuerdo, pero es la fuerza opuesta, el íntimo deseo de olvidar, la que le da impulso a todo el acto narrativo de la novela. Es como si, a través de una curiosidad sin límites, Lina tratase de exorcizar de sí misma esa Barranquilla que, irremediablemente, terminó formándola y siendo tan parte de ella como ella lo es de la ciudad. Al convertir a su clase y su mundo en objeto de estudio, la narradora busca entronizar a Lina en la posición de observadora imparcial y neutra. Por supuesto, es una aspiración ilusoria, pero es un deseo al fin y al cabo, tan fuerte y porfiado que pone en tensión todo el universo épico. El último párrafo de la novela es la máxima manifestación de esa tensión; en él Lina expresa, como sin quererlo, cuál sería la imagen de su ciudad que le gustaría albergar en el pecho:

Los años han pasado. No he vuelto ni creo que vuelva nunca a Barranquilla. A mi alrededor nadie conoce siquiera su nombre. Cuando me preguntan cómo es, me limito a decir que está junto a un río, muy cerca del mar. (Moreno 436)

II

A diferencia de *En diciembre llegaban las brisas*, *Delirio*, de Laura Restrepo, es una novela de final feliz. Después de un largo y angustiante episodio de locura, Agustina Londoño, una hermosa joven de una de las familias prestantes de Bogotá, ha recuperado la cordura. Aguilar, su compañero, un profesor de literatura en una universidad pública en paro, suena exultante cuando, después de una serie de avatares y aventuras que lo llevan a descubrir lo que pasó con su amada Agustina, vuelve a su apartamento, donde finalmente ella lo

espera. “Me acogió un olor que me arrancó lágrimas”, dice, “un olor a casa, [...] a la vida real, a aquí ha vuelto a ser posible la vida” (Restrepo 341). En la épica, al igual que en la comedia, los finales felices apuntan a un estado utópico en el que cada ficción encuentra el orden que le es más conveniente.

No obstante, los finales felices siempre tienen un toque irónico que señala alguna falsedad en el orden del mundo y las costumbres sociales. En las clásicas comedias de viejos celosos, por ejemplo, al final la joven esposa termina gozando del amor de su amante, mientras que el viejo marido vive satisfecho en su ignorancia. Los personajes encuentran su lugar en el mundo, pero la seguridad de ese lugar es quebradiza. Aguilar acepta que su dicha puede no ser duradera, pero se aferra con entusiasmo a ese momento de felicidad que supone volver a la casa con la sensación de un hogar. Es la felicidad de sentirse aceptado, finalmente, en la esfera de la que había sido excluido toda la novela. Porque lo que Agustina había hecho durante su delirio era expulsarlo de su mundo, mantenerlo a raya y no dejarlo entrar. “Fuera de aquí hijueputa”, le había gritado ella en el momento más profundo de su crisis, “mi padre a usted no quiere ni verlo ni en pintura, y a usted sí que menos, cerda inmunda”, le había dicho, además, a la tía Sofí, que se estaba desviviendo por ella durante su delirio (207-208).

Esta novela, como *En diciembre llegaban las brisas*, gira en torno a la lógica del poder patriarcal; sin embargo, la culpa está en otra parte. En su delirio, Agustina está alienada por la esfera del padre, ya muerto hace años, que se ha vuelto para ella omnipresente. Él encarna un poder sin nombre pero inescapable que la hija solo puede acatar con admiración. En ambas novelas, además, la familia es la sinécdote de toda una clase cuyos privilegios se asientan en las endebles bases de la mentira y el autoengaño. No obstante, en *Delirio* hay un mayor horizonte de esperanza que en la novela de Moreno, porque Restrepo no cree en culpas míticas originarias. El final feliz plantea que desentrañar las mentiras familiares y sociales puede abrir la posibilidad de que la verdad nos haga libres. No es casual, por eso, que tenga la estructura de una novela clásica de misterio: el final coincide con el momento en que se esclarece lo que Aguilar llama con frecuencia el “episodio oscuro”, es decir, la red de acontecimientos que condujeron a Agustina a su largo delirio. Pero la verdad es plural en un sentido enfático: en la novela se alternan las voces de varios personajes, incluyendo la de la narradora en tercera persona, cada uno de los cuales presenta su propio

testimonio, sin que ninguna de ellas se superponga a las demás. Igual que en un mosaico, el conjunto adquiere sentido por la combinación de los fragmentos independientes, por las relaciones de unos con otros. Como en las novelas de misterio, el develamiento de la verdad es resultado de un cuidadoso proceso de construcción, pero en esta novela el detective que une las piezas de todo el rompecabezas es el lector mismo.

El delirio de Agustina tiene antecedentes muy remotos en el origen de la familia, que se remonta a Kaub, un pueblito alemán a la orilla del Rin. De este “lugar con un río y un castillo” se vino a Colombia joven el músico Nicolás Portulinus, abuelo de Agustina, quien terminó haciendo su vida “entre los cañaduzales del tórrido pueblo de Sasaima” (21). El testimonio de Portulinus no está escrito en primera, sino en tercera persona, por una narradora que, aparentemente, ha organizado el material que le proporcionan viejos documentos familiares. Según su relato de la vida de Nicolás antes de salir de su país, él tenía una hermana mayor, Ilse, que sufría una extraña condición por la que no podía dejar de rascarse la entrepierna y masturbase en público. Mientras el joven florecía a los ojos de sus padres, su hermana languidecía: a Ilse, incontrolable, la encerraban en una habitación y le amarraban las manos en la espalda, ocultándola del mundo. Portulinus, entre tanto, mostraba un talento precoz para la música. Entre los dos hermanos, sin embargo, se formaba un extraño lazo:

Porque sucedió entonces que a él, al hijo adorado, le regaló la madre un pequeño piano en reconocimiento de su talento precoz, un piano blanco según especifica en su diario Portulinus, y él, además de cumplir con las expectativas maternas dejándolos a todos admirados en las veladas familiares, tocó en secreto Ländler y Waltzes sólo para Ilse, Baila, mi bella hermana, e Ilse salía del rincón de su aislamiento y bailaba, y fue entonces cuando Nicolás supo para qué servía la música y deseó con toda el alma llegar algún día a ser músico de profesión. Pero en medio de una noche de invierno irreversible, Ilse se tiró al Rin durante un paroxismo de fiebre para morir ahogada y entonces Nicolás supo otra cosa, que de adulto habría de comprobar en carne propia, y es que ante los embates de la locura, tarde o temprano hasta la música sucumbe. (272)

El suicidio de Ilse anticipa el de su hermano menor, ya viejo, en el Río Dulce cerca a Sasaima.

Nada dice la narradora sobre la situación material de Portulinus al llegar a Colombia. No debía ser muy próspera, en todo caso, si se considera el contexto en el que debió tener lugar. Después de la Primera Guerra, Alemania entró en un período de altísima inflación y depresión económica, por lo que las posibilidades de que Nicolás hubiese salido de allí con algo más que sus ganas de huir son más bien pocas. Como fuere, una vez establecido en Colombia se dedicó a componer bambucos y pasillos por encargo y a darles clases de música a los hijos de los notables de Sasaima. Una de sus pupilas fue Blanca Mendoza, una jovencita sin ningún talento musical a la que Nicolás le doblaba la edad, y con la cual terminó casándose “en parte por amor y en parte por compromiso, porque la dejó preñada en un acto irreflexivo y desconsiderado” (36). En los años veinte y treinta del siglo pasado, como ahora, apenas se podía sobrevivir de componer bambucos y dar clases de música. Sin embargo, Nicolás Portulinus y su mujer tienen una finca grande con sirvientes y mayordomos, que él bautizará *Gai repos*, donde Agustina tendrá los recuerdos más dulces de su infancia. Quizás, a la larga, el matrimonio le permitió asegurarse una vida próspera en una zona que, por esa época, se consolidaba como rica productora de frutas y bienes agrícolas. Pero la novela no menciona este tipo de cosas, y en cambio insiste en la excentricidad del espíritu artístico de este músico alemán, en su locura, su carácter melancólico y la añoranza de su tierra natal. Igual que en *En diciembre llegaban las brisas*, pareciera que en la novela de Restrepo la profundidad de la vida espiritual de un sujeto hace innecesaria la reflexión sobre la vida material que la sustenta: las ilusiones obligan ciertas evasiones.

A Blanca y Nicolás les sobrevivieron dos hijas: Sofía —la tía Sofi— y Eugenia. Sofía se quedó soltera, y Eugenia, una mujer obsesionada y orgullosa de su origen ario, se casó con Carlos Vicente Londoño, un joven heredero de una familia próspera de antiguos hacendados, que constituyen el ala paterna de la familia de Agustina. Curiosamente, la narradora tampoco habla de la prehistoria de esta rama familiar, más comprometida con el sostenimiento de la vida material que con el de la vida espiritual. Carlos Vicente, un hombre serio, adusto, silencioso, distante, es ese padre autoritario cuya presencia es tan inquietante en la novela. Él y Eugenia han vivido en dos barrios exclusivos de Bogotá, y tuvieron tres hijos que representan, esquemáticamente, tres formas diferentes de existencia. El mayor, Joaquín —Joaco—, hereda el carácter y el espíritu negociante de su padre; la de en medio es Agustina,

una joven excéntrica, esotérica, medio vidente, creyente en las energías y el *feng shui*; y el menor es el Bichi, un joven dulce, tímido y hermoso cuya homosexualidad es motivo de la violencia furiosa de su padre y la vergüenza de su hermano. En resumen, herencia europea con inclinaciones artísticas, mujeres orgullosas de su piel blanca, propietarios de tierra y negociantes, y jóvenes dísculos y excéntricos: el abanico completo de posibles matices de cualquier élite latinoamericana.

Sin embargo, a pesar de los accesos de ceguera en la novela, los Londoño no son como la estirpe matriarcal de Lina Insignares, protagonista de un cuento de hadas que sirve para evadirse del mito, pues en *Delirio* no hay mito, sino una historia social, económica y política, en la que los Londoño de hoy están íntimamente imbricados. Poco habla la novela sobre el origen de la prosperidad del pasado, pero mucho sobre el de la riqueza del presente. Y en ese aspecto Restrepo es implacable, como si el silencio frente al primero debiera compensarse con el más tenaz enjuiciamiento del segundo. Midas McAlister, otro personaje fundamental en la novela, resume a su manera la condición material de los Londoño: “no por nada dice aquí la gente que ‘Bisabuelo arriero, abuelo hacendado, hijo rentista y nieto pordiosero’, o sea un lento espiral descendente [...] donde el esplendor de antaño va perdiendo poco a poco el lustre” (203). Este Midas es el instrumento familiar para mantener el lustre de una familia cuya economía ya no puede basarse en la antigua hacienda, ahora convertida en una casa de campo. Y según el reporte de Midas, no es solo esta familia la que depende de él, sino toda una clase:

La Araña, el Silver, Joaco y otros tantos le daban al Midas, en cheque de viles pesos colombianos, cada uno una suma equis que él le hacía llegar a [Pablo] Escobar, y cuando Escobar coronaba su embarque de coca en los USA, les devolvía su inversión de nuevo a través del Midas pero ¡oh magia, magia! esta vez venían en dólares y con una ganancia espectacular, del tres por uno, del cuatro por uno y hasta del cinco por uno, según el santo capricho de san Escobar. Así ellos, sin pleitos con la justicia ni desdorarse ante la sociedad, se convertían en orondos e invisibles inversionistas del narcotráfico y engordaban a reventar sus cuentas en el exterior; Escobar quedaba satisfecho porque lograba blanquear fortuna y el Midas tampoco se quejaba, porque se guardaba una tajada de consideración. (72-73)

Sobre los hombros de Pablo Escobar y personajes como Midas McAlister descansa todo el orden presente de lujos y privilegios de la clase de los Londoño, un orden que ellos se cuidan de mantener por medio del silencio y la mentira. Los Londoño, como todos los suyos, no producen riqueza, pero la necesitan, y en un país con una economía agraria que se desmorona, la producción de riqueza le ha sido delegada a la clase ascendente y ambiciosa que encarnan Midas y Escobar. En este sentido explica Midas las razones de las bombas de Escobar en los restaurantes lujosos. La gente habla de la DEA, del tratado de extradición o del resentimiento de Pablo por no haber sido aceptado en un club social de clase alta, pero para Midas la razón es más sencilla: simplemente, el Patrón se había cansado “del efecto balancín, que consiste en que con una mano recibimos su dinero y con la otra lo tratamos de matar” (236).

Por hacer evidente la hipocresía de una clase, *Delirio* ha sido leída con frecuencia de modo maniqueo. De un lado están los personajes que se adaptan a la lógica patriarcal de un capitalismo alienado —casi todos los Londoño, el Midas y sus amigos—, y del otro los que buscan escapar de él —Agustina, Aguilar, el Bichi y la tía Sofí— (cf. Montes); de un lado están quienes huyen de la verdad —los Londoño, incluida Agustina—, y del otro los que la enfrentan —Aguilar, el Bichi, el Midas— (cf. Ávila). Sin embargo, el demonio está en los matices. Aguilar y Midas, por ejemplo, parecen encarnar valores opuestos. Para el primero, antiguo militante de la izquierda, el mundo del padre de Agustina encarna los valores que él más detesta. El segundo, en cambio, desea hacer parte de la élite, identificarse con ella. No obstante, en ambos hay un marcado resentimiento de clase, una permanente sensación de sentirse separados de la élite por una pared invisible. El resentimiento de Midas es más explícito precisamente porque esa pared se opone al anhelo íntimo de ser como los ricos de viejo cuño. A pesar de su apartamento de lujo, de sus carros de alta gama y su amada motocicleta R100-RT, a pesar de su ropa de marca, sus relojes y sus joyas, Midas sabe que hay algo que los *old-moneys* tienen y que él nunca podrá tener: “un abuelo que heredó una hacienda y un bisabuelo que trajo los primeros tranvías”, los diamantes de la abuela, “la biblioteca en francés” del tatarabuelo, o el “ropón de bautismo bordado en batista y guardado en papel de seda durante cuatro generaciones” que será primorosamente almidonado para el bautismo de cada nuevo vástago (Restrepo 155). Estos

son objetos cargados de aura, de una historia y una tradición propias de una dinastía familiar.

En contraste, los objetos con los que alardean los McAlisters del mundo son siempre nuevos, y cuando son antiguos, su historia no tiene nada que ver con la de la propia familia. El aura, esa especie de autoridad que le otorga a tales objetos una majestad imaginaria, no puede comprarse con ningún dinero del mundo. Así se lo dice Midas a Agustina:

Así te hayas ganado el Nobel de literatura como García Márquez, o seas el hombre más rico del planeta como Pablo Escobar, o llegues de primero en el rally París-Dakar o seas un tenor de todo el carajo en la ópera de Milán, en este país no eres nadie comparado con uno de los de ropón almidonado. (155)

Quienes no tienen el ropón serán siempre invisibles para los que sí lo tienen. Estos nunca verán a Aguilar, aunque él viva y se desviva por Agustina, ni a McAlister, aunque sea él quien, a la larga, produce su riqueza. “Ante mí se arrodillan y me la maman porque si no fuera por mí estarían quebrados”, dice Midas, pues las haciendas de los *old-moneys* ya no producen, ni tampoco sus “*pendentifs* de diamantes que no se atreven a sacar de la caja fuerte por temor a los ladrones”, ni sus “ropones bordados que apestan a alcanfor. Pero eso no quiere decir que me vean. Me la maman, pero no me ven” (155-56).

La mirada de Midas sobre la clase de los Londoño es descarnada, cruda y directa, y así es como se la comunica a Agustina; la de Aguilar, en cambio, es más sutil, pero comparte con Midas el sentimiento de sentirse excluido. En cierto momento de la novela, por ejemplo, Aguilar vuelve al hotel donde, días atrás, había tenido que ir a recoger a Agustina en medio de su delirio. En la recepción, finge una excusa para pedir que le dejen visitar el mismo cuarto del que él tuvo que sacarla, medio enferma y medio inconsciente. Entonces, mira las uñas largas y profusamente pintadas de la recepcionista que teclea algo en el computador:

[Aguilar] se preguntó si aquella decoración se la haría ella misma, las uñas de la izquierda con la mano derecha, ¿y las de la derecha con la mano izquierda?, debía ser ambidextro esta muchacha para lograr semejante proeza, y en seguida sus pensamientos volaron hacia las bellas uñas ovaladas de Agustina, siempre cortas y jamás pintadas, y hacia el estuche de nácar que

fue de su abuela Blanca y donde guarda las limas, las barritas de naranjo y demás utensilios para hacerse la manicure, Agustina pronuncia la palabra en francés y Aguilar al escucharla se frunce y le cae encima, Existe la palabra en español y es casi idéntica, Agustina, entre nosotros se dice manicura, fíjate qué fácil, en estas tierras nos hacemos la manicura y no la manicure, con la ventaja de que no tenemos que esforzarnos tanto pronunciando. (75-76)

El discurso de Aguilar sigue la lógica metonímica de la memoria involuntaria: de la visión de las uñas de la recepcionista al recuerdo de las de Agustina, y de estas al estuche de nácar de la abuela que, dicho sea de paso, en las reflexiones de Aguilar tiene el valor del ropón almidonado de Midas. Es justo por eso que surge el resentimiento frente a la pronunciación francesa perfecta de Agustina, de la palabra *manicure*. Y aunque Aguilar “suda del remordimiento cuando se percata de la brusquedad con que le censura a Agustina sus amaneramientos de niña rica”, sus pensamientos siguen enlazando recuerdos de una naturaleza semejante: una vez, en un viaje a Alemania por un evento académico, Aguilar “se gastó casi todo el dinero extra que llevaba comprando en un duty-free del aeropuerto de Fráncfort las cremas de belleza marca Clinique que Agustina le había encargado”. Se lamenta entonces porque Agustina, “como toda su gente, tiene esa maña horrible de desdeñar sistemáticamente los productos nacionales y de estar dispuesta a pagar lo que sea por vainas de afuera que aquí no se consiguen”, y esta idea peregrina se le viene a la mente justo antes de que su pensamiento se detenga en la hermosa cara de ella, y en particular en “sus ojos oscuros que ya no lo miran”. Aguilar se percata entonces de que se ha vuelto invisible para ella —y uno se siente tentado a agregar: como cualquier producto nacional—: “Desde que Agustina no me ve, me he vuelto el hombre invisible” (76), piensa antes de darse cuenta de que la recepcionista le está preguntando algo.

No ser visto es, así, una de las obsesiones que unen a Midas y a Aguilar. Si hay una vergüenza mayor que la de ser visto en una situación embarazosa, es la de ser ignorado de modo absoluto, sistemáticamente, por aquellos en quienes se tiene algún tipo de interés. Quien sufre semejante vergüenza no puede darse el lujo de ignorar a quien lo ignora. Al contrario, convierte a este último en objeto de fascinación, admiración, desprecio, resentimiento o todos al tiempo: sobre este hecho descansa la ley formal de *Delirio*. Esta novela gira en torno a la familia Londoño, pero con las significativas excepciones de

Agustina y, ocasionalmente, la tía Sofí, sus voces no se escuchan directamente. Siempre están mediadas por los pensamientos o los discursos de los otros, de aquellos que no son vistos por ellos, como Midas y Aguilar, o de quienes han sido simbólicamente expulsados o se han apartado de su círculo, pero que en el fondo no pueden dejar de pensar en ellos. La tía Sofí huyó de la casa de los Londoño cuando se destapó el escándalo de su relación amorosa con Carlos Vicente, el marido de su hermana, y se fue, con el Bichi, a vivir a México. Agustina siempre ha sido la hija díscola que decidió irse a vivir con Aguilar, un profesor de clase media, dieciséis años mayor que ella, al que ni siquiera la narradora trata por su nombre de pila. Y Portulinus está demasiado distante de los Londoño por su origen alemán, por su locura, su espíritu melancólico y su encantamiento por un joven llamado Farax.

Ignorar al otro es la marca de una clase cuya existencia, paradójicamente, depende de ese otro. “Dime si no es para volverse loco”, se podría comentar a este respecto usando libremente las palabras de la tía Sofí cuando se refiere a la práctica de los Londoño de tapar una mentira con otra (322). Con frecuencia se ha interpretado el delirio de Agustina como el delirio de un país o de una sociedad. Alejandro Sánchez Lopera, por ejemplo, afirma que la novela de Restrepo “contiene una sugestiva invitación: quizás el que está loco, o poseído, no es el cuerpo de Agustina. Es el cuerpo social” (66). “El nudo del relato”, dice, es “el proceso de descubrir la densidad de la moral que nos atraviesa socialmente” (74). Todos somos esclavos de esa moral basada en el resentimiento, el engaño y la simulación, y la máxima manifestación de esos síntomas es el narcotráfico. “La ilegalidad como existencia misma, como vehículo que impulsa la dominación y el lujo. Es lo que todo el mundo ‘sabe’, pero aun así, es esquivo, difuso” (69).

Esta lectura resulta generalizante, incluso a pesar de su sugestiva coherencia. La “moral social” de Sánchez Lopera es demasiado amplia, demasiado uniforme, demasiado esquiva y difusa. Si *Delirio* pone en evidencia “el terror que produce la catástrofe de una culpa diseminada” (Sánchez 68), tal culpa tiene gradaciones, adquiere formas diversas y se despliega en planos concretos de la narración. Desde el punto de vista de la novela como una totalidad formal, el silencio sobre la prehistoria que le dio origen a la riqueza de los Londoño es diciente. En su lectura de *Mansfield Park*, Edward Said demuestra que la moral familiar en esta obra de Jane Austin no puede separarse de su base social, en este caso, de la interacción material de las formas de vida en la casa de

campo de Inglaterra, por un lado, y las propiedades coloniales de sus dueños, por otro. En las conversaciones de los personajes, las referencias casuales a la isla de Antigua, al Mediterráneo, o a la India, dice Said, “representan una significación ‘ahí fuera’ que moldea la acción genuinamente importante, la que sucede *aquí*”, en la casa Mansfield Park (160).

En *Delirio*, esas referencias casuales siguen una lógica curiosa: pareciera que la novela quiere aislar de la economía ilegal, precisamente, a aquellos personajes cuya afirmación espiritual es más contundente. Portulinus parece existir solo en su melancolía, y su tristeza es el objeto de reflexión de Blanca, su esposa. El mundo social más amplio parece como borrado con una esponja. Muy poco se sabe de sus clientes, de sus amigos o de las autoridades del pueblo, y el contacto con otras clases sociales se reduce a formas básicas de servidumbre: alguna orden puntual a alguna sirvienta o un mayordomo en una finca frutícola que, aparentemente, no tiene trabajadores. La tía Sofi y el Bichi se fueron para México después de que se destapó el escándalo al descubrir la relación amorosa de aquella con su cuñado: igual que las mujeres emancipadas de clase alta de *En diciembre llegaban las brisas*, para ellos la única forma efectiva de emancipación está en el extranjero. Agustina es la única que atraviesa las barreras de su clase al vivir con Aguilar, pero lo que se resalta en la novela es su excentricidad y su delirio, que la distancian de él. En cierto modo, Agustina, la tía Sofi y el Bichi son como Lina y las mujeres de su familia: figuras aisladas, habitantes de un mundo que se presume aparte. No obstante, a diferencia de lo que ocurre en la novela de Moreno, la narradora no aspira a presentarlos como miembros de una estirpe diferente. Más bien han huido de ese mundo cuya falsedad y fingimiento son formas de opresión, y cada uno a su manera, ha debido pagar por ello.

Por otro lado, la presentación de una familia singular como encarnación de una clase permite entender cómo es que Agustina se convierte, por así decirlo, en una depositaria ejemplar de la culpa. En parte como Lina en *En diciembre llegaban las brisas*, su refugio en el mundo espiritual supone una forma de evasión: no ve los nexos que la atan inexorablemente al mundo material. Los recuerdos de infancia que ella evoca en su delirio dicen mucho a este respecto, pues hablan de cómo se interioriza un tabú y una ceguera. Muchos de ellos parecen el desarrollo de una de las enseñanzas de la madre: que “es sucio todo lo que viene de la calle” (Restrepo 132). Solo habría que agregar al margen que de la calle viene también, como por arte de magia, el dinero que le ha

permitido a la familia, al menos desde los tiempos del abuelo, afianzarse en la clase de los *old-moneys*. Todo lo que está afuera de la casita de la infancia carece de nombre, es “eso que es horrible y que espera en lo oscuro, al otro lado de la puerta, quieto bajo la lluvia” (113). La única protección que parece tener Agustina frente a ese mundo amenazante es el padre, cuya presencia se impone a través de los cinco sentidos. “Miro a mi padre y me parece que brilla”, dice; para la niña, él “despide un halo de limpieza, de elegancia y de buen olor”. Cuando él le limpia a su hija pequeña algún resto de comida con su pañuelo, ella disfruta su “limpio olor a Roger & Gallet”, y también le gusta acariciar “el paño gris de su pantalón, que es así de suave por ser puro cashmere según dice mi madre, y que en realidad no es gris sino charcoal porque los colores con que viste mi padre solo en inglés tienen nombre” (89).

No es casual, en este contexto, que la niña Agustina se desviva por ese único momento de intimidad verdadera con su padre, que tiene lugar a las nueve de la noche:

Mi padre me dice, Tina, ¿vamos a echar llave?, es la única vez que me llama Tina y no Agustina, y ésa es para mí la señal [...], me da su llavero pesado que va sonando como un cencerro, me toma de la mano y vamos recorriendo los dos pisos de la casa empezando por el de arriba, entramos a los cuartos aunque estén a oscuras y como estoy con él no me da miedo, la luz que despiden mis padres llega hasta los rincones y dispersa el miedo, él y yo vamos callados, no nos gusta hablar mientras desempeñamos el sagrado oficio de ajustar con tranca los postigos de las ventanas y de echar en las puertas cerrojo [...]. Agustina añora esa casa grande y cálida, bien protegida e iluminada y con todos nosotros resguardados adentro mientras que la calle oscura quedaba afuera, del otro lado, alejada de nosotros como si no existiera ni pudiera hacernos daño con su acechanza; esa calle de la que llegan malas noticias de gente que matan, de pobres sin casa, de una guerra que salió del Caquetá, del Valle y de la zona cafetera y que ya va llegando con sus degollados, que a Sasaima ya llegó y por eso no hemos vuelto a Gai Repos, de ladrones que rondan y sobre todo de esquinas en las que se arrodillan los leprosos a pedir limosna, porque si a algo le temía yo, si a algo le temo, es a los leprosos porque se les caen los pedazos del cuerpo sin que se den cuenta. (90-91)

Afuera se extiende una vasta oscuridad sin nombre, poblada de imágenes de peligros acechantes y leprosos pudriéndose en las calles; el adentro encierra el cálido hogar iluminado por el padre, impregnado de colonia francesa, suave como *cashmere*, donde las palabras extranjeras suenan con naturalidad. Los signos de la distinción de clase expulsan a los otros y los hacen invisibles, como dice Midas, pero, más importante aún, crean también un mundo protegido, salvaguardado del que solo se puede tratar de salir con el exilio o el delirio. La culpa que enfrenta Agustina no es, pues, una culpa originaria y abstracta, sino el producto de la imposición de un tabú.

La tensión entre un afuera amenazante y un adentro que hay que preservar no solo es un factor determinante del delirio de Agustina; también se sedimenta como motivo central de la novela. En la prehistoria alemana de Portulinus, Ilse “desgraciaba a la familia hasta el punto de amenazar con desintegrarla” (267). Sus padres la encierran con llave, mientras se afanan en exhibir el talento musical del joven Nicolás en las veladas familiares. Luego, cuando Portulinus se suicida, el ocultamiento de la verdad para mantener el orden de adentro se transforma en un abierto engaño. A pesar de que sus hijas han sido testigos de la desgracia, su madre les anuncia “en un tono cordial, sedante, el tono de quien espera que la vida siga pese a todo, Niñas, su padre ha regresado a Alemania donde se quedará no se sabe por cuánto tiempo” (310). La cadena de mentiras para mantener el orden familiar continúa en Eugenia, la madre de Agustina, cuando el Bichi revela ante la familia las fotos que su padre, Carlos Vicente, le ha tomado a la tía Sofi desnuda. Así se lo cuenta esta a Aguilar:

Eugenia recogió las fotos una a una, como quien recoge las cartas de una baraja, las guardó entre la bolsa de su tejido, encaró a su hijo Joaco y le dijo, textualmente te voy a repetir lo que dijiste porque es cosa que no puede creerse, parecería invento mío, le dijo Vergüenza debería darte, Joaco, ¿esto es lo que has hecho con la cámara fotográfica que te regalamos de cumpleaños, retratar desnudas a las muchachas del servicio?, y enseguida completó su parlamento dirigiéndose a su marido, Quítale la cámara a ese muchacho, querido, y no se la devuelvas hasta que no aprenda a hacer buen uso de ellas. (321)

En su famosa carta, Kafka le escribía a su padre que, con respecto a su relación con él, la madre ejercía el papel de montero de caza: cuando, por alguna razón, el joven Franz trataba de emanciparse, la madre “restablecía

el equilibrio con su bondad” y, por su mediación, lo reintegraba “en ese círculo tuyo del que si no, para tu provecho y el mío, quizás habría podido evadirme” (38). Las madres en *Delirio* cumplen un papel parecido, pero son infinitamente más activas y responsables que la de Kafka. Son las feroces guardianas del orden que simbólicamente encarna el padre, pero que ellas crean y mantienen activamente con sus ocultamientos y mentiras, pues ni siquiera el padre puede huir del encantamiento. Después de que Eugenia ha inventado la fantástica historia del origen de las fotos, Carlos Vicente calla, Joaco acepta su culpa y la tía Sofi sale de la casa con el Bichi, rumbo a México. El frágil orden del mundo interior de la familia queda intacto, mientras que todo aquello que no se acoge a él es expulsado a esa oscura realidad poblada de peligros, enfermos, pordioseros y asesinos que está afuera.

Ese gesto de la madre se decanta en la novela de Restrepo como un elemento determinante de la forma. Las relaciones con el mundo social, en un sentido amplio, han sido extirpadas del discurso de todos los Londoño, mientras Midas McAlister ofrece la mirada exterior que despliega la falta de escrúpulos de su clase, su dependencia del narcotráfico, y los negocios de Pablo Escobar. También lo hace Aguilar, aunque su mirada es más compasiva. Así, *Delirio* construye la ironía a partir de la contraposición de voces diversas, que dan cuenta de perspectivas diferentes acerca de los personajes centrales. La cómica obsesión de Aguilar por el valor de las cosas y por su exiguo sueldo, por ejemplo, contrasta con la ceguera de Agustina frente a los gastos que generan sus exóticos proyectos y sus gustos esotéricos. El único negocio al que ella se dedica en algún momento es a la “exportación de telas estampadas con técnica de batik” (Restrepo 159), un negocio en el que invierte una fortuna, pero fracasa. Mientras Aguilar ve con horror cómo la “masa pegotuda y amarilla que Agustina llamaba kunyit” destroza los tapetes, ella anda ardiente, “inventando diseños y ensayando mezclas de colores” (159-60).

Tratar de escapar de ese mundo sin romper todos los lazos emocionales que atan al sujeto lleva al delirio, que es una forma de enfrentar una culpa secreta y oscura que se ha cristalizado en su vida como silencio y ceguera frente a lo que está afuera. Agustina calla y Aguilar no puede sacarla de su delirio porque, como le dice Midas McAlister, ella tampoco lo ve a él (156). Desde este punto de vista, la lucha interior de Agustina es por lograr ver lo

que le han enseñado a no ver, aunque lo tenga al frente de los ojos. Y la novela es suficientemente honesta para dejar la duda, en medio de su final feliz, de si Agustina verdaderamente ha podido ver algo: “Me senté a desayunar y a observar a mi mujer que pasaba una y otra vez frente a mí”, dice Aguilar al final de la novela, “como mirando hacia otro lado, como haciéndose la desentendida y al mismo tiempo nerviosa, queriendo y no queriendo chequear con el rabillo del ojo” si Aguilar se había puesto la corbata roja que ella le había pedido que se pusiera. “Hasta que me planté frente a ella, la tomé por los hombros, la hice mirarme a los ojos y le pregunté, Señorita Londoño, ¿le parece suficientemente roja esta corbata?” (342).

III

De acuerdo con Julie Lirot, *Las cuitas de Carlota* de Helena Araújo se ocupa del “desarrollo de la identidad femenina a través de una reescritura de la *Bildungsroman* masculina” (Lirot 52). Esta afirmación describe mucho mejor, sin embargo, la novela de Moreno, cuyo eje articulador es la educación intelectual y emocional de la joven Lina. La novela de Araújo, por su parte, pasa rápidamente por la etapa de formación de Carlota y desarrolla, en cambio, las cuitas de su vida como mujer casada. Por otra parte, *En diciembre llegaban las brisas* reescribe la *Bildungsroman* por su particular giro del punto de vista: la cantera de la que Lina extrae el material para la formación de su identidad femenina no es su propia experiencia, sino una serie de acontecimientos de los que ella pretende ser testigo o actor ocasional, nunca protagonista. Carlota, al contrario, es la narradora de su propia vida: lo hace en tres cartas a Elisa, su prima y mejor amiga, para una novela que esta planea escribir. Así empieza la novela:

Aquí te va una primera versión de lo que me pides. Cuéntame qué tanto te sirve. Te lo digo porque me parece medio incompleta ¿Quién me manda a ponerme a rememorar cosas que se me han confundido y hasta borrado de tanto contárselas a los shrinks? He comenzado a redactarte esto mil veces, te juro, pero apenas me salen unas cuantas paginitas cursis, con mucho de Cenicienta, por lo de la madrastra y las hermanastras. ¿Qué pretendes saber de esos años? Luego, ¿no los recuerdas mejor que yo? (Araújo, *Las cuitas de Carlota* 9)

La narradora de *En diciembre llegaban las brisas* ha organizado en un todo el material que le proporcionan sus tres amigas y otros personajes; *Las cuitas de Carlota*, en contraste, está compuesta de un material en crudo, sin la elaboración posterior de una tercera persona. En una reseña temprana de la novela, Yohainna Abdala sostenía que, por eso mismo, “la narración es un texto ‘incompleto’ de desventuras y desarraigos que anhela convertirse en uno completo” (325), es decir, el que habría podido escribir su prima, habitante de un mundo que Carlota “intenta alcanzar” sin comprender nada (324). Esta forma de leer la novela, sin embargo, se resiste a enfrentar su ironía, que consiste precisamente en que ese “texto incompleto” de una mujer que aparentemente no sabe de qué habla es, en realidad, la novela completa. Como afirma David Jiménez en otra reseña, “las cartas de Carlota, ese ‘sartal de pendejadas’, como las llama la narradora, son la única novela”, mientras que la novela proyectada por Elisa queda sepultada “debajo del relato aparentemente ingenuo y espontáneo de su prima no escritora” (s. p.).

La idea de que Carlota encarna una identidad femenina en desarrollo —de ahí la idea de que la novela pueda ser una *Bildungsroman*— o que escribe un texto incompleto tiene su origen en el contraste entre Carlota, atrapada por las convenciones del matrimonio burgués, y la destinataria de sus cartas, una feminista e intelectual de izquierdas, profesora en una prestigiosa Universidad de California y novelista en ciernes: en resumen, una mujer aparentemente provista *a priori* de todos los instrumentos teóricos necesarios para comprender las dolorosas cuitas de su prima. Sin embargo, como afirma Jiménez,

todo lo que se supone que Elisa traduciría después al lenguaje de la política o del feminismo o del psicoanálisis, ya está dicho por Carlota, pero de tal manera que el supuesto punto de vista de Elisa queda expresado en las cartas de forma cómica y paródica. (s. p.)

En la última carta, por ejemplo, Carlota ya es una “cuarentona, casi menopáusica” (*Las cuitas de Carlota* 123) que vive en Ginebra. “Yo seguía convertida en mamá gallina, o sea que planchaba y cocinaba y vigilaba tareas de lunes a viernes y de sábado a domingo” (124). Entonces Elisa la visitó, como le dice Carlota, “emocionadísima de llegar por fin a Suiza y pasearte a orillas del Léman pensando en una Mary Shelley taumatúrgica”. Iba de paso a París, “en busca de una francesa que tenía el pelo cortado al rape que tenía

a todas las feministas roletas con sus discursos sobre la ley fálica del lenguaje y la celebración del texto como el reino de la madre todopoderosa. ¿Habrase visto?": todo un "viaje semiótico, semántico o como quieras llamarlo" (125).

Nada, en el fondo, mantiene su lustre tras el efecto corrosivo de la pluma ligera de Carlota, ni siquiera su propio sufrimiento. "A mí eso de la luna de miel me pareció maluquísimo", dice (13), y después de describir grotescamente una escena que parece más una violación que una noche de bodas, concluye: "Maldita, yo me preguntaba en medio de esa cama revolcada, toda tembleque y con la entrepierna como desollada, cuáles serían los placeres de la carne, qué estafa" (14). Tampoco la vida social de una pareja casada sale bien librada de sus comentarios. Esteban Huerta, su marido, es hijo de un chico que "murió de un infarto a los cuarenta y cinco años; mejor dicho, murió de tanto hacer plata o de hacer tanta plata, porque dejó casa en Florida, apartamento dúplex en Bogotá y sobre todo finca" (16). En las reuniones de las familias de los miembros de la Asociación Nacional de Tenistas, de la que Esteban era presidente,

hablar de negocios era como hablar de seguros o de ventas y otra vez hablar de tenis o, como nosotras en el rincón opuesto de la sala hablando de niños y de lactancias y después otra vez de sirvientas y otra vez de preñeces y de lactancias y de plumones y de varicelas y otra vez de niñeras y de cocineras y lava pisos y cuanto hay, qué cansancio. (29)

Los saberes profesionales tampoco se resisten ante las demoledoras afirmaciones de Carlota. Sobre su primera terapia psicoanalítica, dice que "era una aburrición. Yo misma no sabía ni de qué hablar" (11), y de su tercer analista, que le encantaba "descrestar con peroratas sobre la transferencia, la libre asociación, las proyecciones y vainas así" (73). Y su crítica al libro sobre arte de quien después sería su amante es categórica: "leerlo daba lo mismo que no leerlo, qué moda; para referirse al arte, Álvaro empleaba más terminachos que un analista refiriéndose al sexo" (40).

Por eso es difícil sostener, con Abdala Mesa, que Carlota "parece no comprender una sola gota de lo que está pasando si bien lo explica con detalle" (324). Al contrario, su retórica muestra que parece comprenderlo muy bien, a pesar de que insista con tanta frecuencia en que, en realidad, no capta nada. "Yo no entendía ni pío de tal jeringonza", dice, por ejemplo,

sobre la ya mentada “ley fálica del lenguaje” que tanto le interesaba a Elisa en su paso por Ginebra hacia París, y “todavía menos de lo que llamaban *jouissance*, ¡Dios mío, eso era algo así como escribir haciéndose la paja!” (*Las cuitas de Carlota* 123). La supuesta falta de comprensión de Carlota es, de hecho, su mejor estrategia retórica, en un espíritu afín al de la desvergüenza de los cínicos, cuya “actitud impudica”, como afirma García Gual, “dista mucho de ser algo espontáneo y natural”:

Se trata, más bien, de una postura bien ensayada y asumida frente a los demás, una actitud no solo agresiva, sino también defensiva, que no es tanto el final como el comienzo de una toma de posición crítica frente a la sociedad y sus objetivos. (27)

Por medio de su prosa, Carlota quiere “reacuñar la moneda” a la manera de Diógenes el Cílico, revalorizar los hábitos y hacer manifiestos los endebles fundamentos sobre los que se sostiene lo serio. Diógenes, dice García Gual, “se niega a rendir homenaje a ‘lo respetable’, lo que pretende es denunciar la inauténticidad de esa respetabilidad y sus supuestos, que los demás aceptan por costumbre y comodidad más que por razonamiento” (27). Lo mismo podría decirse de Carlota. Jiménez afirma que los “efectos cómicos de contraste” que caracterizan la prosa de Carlota “implican una objeción a la jerga pedante y al dogmatismo de las sectas, pero no rebajan su potencial crítico” (s. p.). La desvergüenza de Carlota previene contra el endurecimiento del lenguaje en categorías abstractas, alejadas de la experiencia concreta.

No obstante, de los cínicos Carlota solo puede asumir la parresia, esa franqueza y desfachatez en la expresión que se convirtió en su divisa retórica, pero no sus actitudes y convicciones. Diógenes andaba voluntariamente desprovisto de patria y de familia, no tenía un techo bajo el cual dormir, vivía en la pobreza, y hasta se cuenta que “quebró su escudilla cuando observó a un muchacho beber en el hueco formado con sus manos y a otro que usaba como cuenco la costra cóncava de un pan” (García 55). Carlota no puede arriesgarse a tanto, pues su precaria situación la obliga a valorar más que Diógenes la escudilla en la que tiene que beber su vida. En cuanto mujer casada y con hijos, perteneciente a la clase alta bogotana, está demasiado atada por las instituciones y las convenciones que la oprimen. Ha tenido una boda católica en el país del Concordato con la Iglesia, de manera que,

en cuestiones matrimoniales, el derecho canónico prima sobre el civil, y el hombre tiene derechos mientras que la mujer deberes; además, carece de independencia económica, pues no es una rica heredera como la Agustina de *Delirio*, sino una muchacha huérfana de clase alta cuya crianza corrió a cargo de un tío y su esposa, y cuya vida adulta está demasiado determinada por los lazos de dependencia económica y afectiva. No puede abandonar a sus hijos ni buscar refugio en otras clases, pues carece de recursos; está obligada a vivir asfixiada bajo el ala de su marido y buscar pequeñas burbujas de aire en los contactos sociales de su familia, del club o de su analista.

De ahí la importancia que tiene Elisa como contraparte de las cuitas de su prima. De muy joven, afirma Carlota, “a mitad de camino dimití, desistí, me chupé, me rajé como quien dice”, mientras que Elisa resistió y se convirtió en “la oveja negra, o mejor, la oveja roja de la familia” (*Las cuitas de Carlota* 12). ¿Por qué fue Carlota y no su prima la vencida en esta lucha contra las fuerzas sociales que amenazan destruirla? “Tenías más cojones, o mejor, más ovarios para llevar la contraria. En cambio yo comencé a flaquear en seguida, y de un momento a otro, sin saber ni lo que hacía, me casé con Esteban” (12). Luego, la vida de ambas siguió caminos opuestos. Mientras Carlota estudiaba y abandonaba la carrera de artes plásticas, se casaba y tenía sus primeros hijos, Elisa ingresaba a la Universidad Nacional y se metía “en el bunde del Padre Camilo” (12), conocía a Felipe —un sociólogo activista, ¡“tan carichupado y tan miope y tan convincente”! (26)— con el que se casaría a pesar de las advertencias de su prima sobre el matrimonio. Luego, mientras Carlota lidiaba con su marido, sus hijos, sus analistas, sus amantes y su lucha por la independencia, Elisa llevaba la vida típica de una joven rebelde de clase alta: tuvo que huir a California porque terminó implicada en un proceso penal contra la guerrilla del ELN, del que fue absuelta por la influencia de su odiado padre. En Estados Unidos cambió de vida: dejó su afiche del Che, “el zarape mexicano”, los bluyines y la “polca chinesca” por la “túnica hindú” y la “melena churquísima” (85). En San Francisco se divorció, hizo un doctorado y comenzó su carrera académica.

Te habías vuelto feminista, compañerita. Mientras yo vivía sometida a lo que pontificara la Curia Apostólica y todavía más inhibida que cuando era señora bien casada, tu andabas con tus cuates californianas quemando sostenes, echando ruleros a la basura y exigiendo un salario contante y sonante para las amas de casa. (85)

Jiménez afirma que “una de las construcciones sintácticas más frecuentes en esta novela es: mientras yo hacía esto... tú andabas en esto otro” (s. p.). No obstante, los “mientras” de la novela tienen a veces funciones que van más allá de la mera presentación en paralelo de dos vidas, una de una supuesta feminidad en desarrollo y otra de una más madura y decidida. Al comienzo del matrimonio de Carlota, Elisa suele ir con Felipe a su casa los lunes para “sermonearla” sobre política —“lunes adulteros”, los llama ella (*Las cuitas de Carlota* 25)—. Uno de esos lunes “en que por milagro los niños mayores no estaban peleando sino montando en triciclo”, Elisa y Felipe tratan de demostrarle

que el frente Nacional era un partido de clase, mientras yo le daba de mamar al chiquito tapándome el pecho con un chal por pura pena, sin poder tomar nota de que el gobierno desarrolla una política sometida a los intereses del capitalismo. (25)

El “mientras” de esta última frase introduce un agudo contraste que pone en duda, de hecho, el supuesto anhelo de Carlota por alcanzar el mundo de Elisa.

La admiración de Carlota por Elisa es sincera, por supuesto, pero también lo es la irónica distancia que establece frente a ella. “Lo que tú llamabas complejo de Edipo y yo, menos sabionda, llamo mamitis”, le escribe, por ejemplo (124). Sin decírselo, Carlota le dice a su prima que ser sabiondo no es lo mismo que tener experiencia, así como teorizar sobre la opresión no es lo mismo que vivirla en carne propia y luchar contra ella en la vida cotidiana. Parte de la distancia entre las dos primas se explica por la experiencia de la maternidad, que Elisa nunca conoce. No obstante, la maternidad no está idealizada en la novela, ni presupone algún tipo de superioridad de la mujer que ha sido madre sobre la que no; Carlota es demasiado autoirónica para sugerir, siquiera, una idea semejante:

Caramba, Eli. ¿Por qué yo de embarazada vomitaría tanto? [...] ¿Sería que no nací para parir? Porque así fue en todas las preñeces. Si me preguntas en cuál estuve menos peor no podría contestarte. [...] ¡Uff! Ni me hables de las últimas semanas con la criatura pateando y moviéndose a toda hora y el dolor en la espalda y las agrieras, y la pesantez y los flujos a cada rato. Cuando

llegaban las contracciones, ni hablar. [...] Me veo en la sala de partos ya toda tembleque y toda quejumbrosa, retorciéndome y aguantando las ganas de gritar porque nadie gritaba, era mala educación o falta de vocación maternal o algo así, qué vergüenza. [...] Claro que todo esto, Eli, no lo puedo desembuchar sino ahora. En aquellos tiempos ni modo. La maternidad era sagrada. Yo andaba pidiendo perdón de sentirme tan mal cuando me embarazaba, cuando vomitaba y casi que cuando paría. Después, al amamantar sonreía, aunque me fregara con la mastitis o la inflamación de las tetas. (21-23)

La lucha de Carlota en contra de las instituciones que la oprimen, su búsqueda de un espacio de independencia y libertad están inspiradas en el ejemplo de Elisa y en su feminismo. Sin embargo, la forma en que Carlota, con su típica desvergüenza, habla de su cuerpo se contrapone al endurecimiento de la jerga teórica en la boca de su prima.

“Claro que todo esto, Eli, no lo puedo desembuchar sino ahora”, le dice Carlota a su prima, y de este modo reconoce que ella ya no es la Carlota que fue, ni el mundo es el mismo. Este tipo de gestos narrativos introducen una mirada histórica que no solo se refiere a los acontecimientos exteriores, sino también a las transformaciones interiores. De ahí la importancia, en esta novela, del ejercicio del recuerdo, tan diferente del papel de la memoria en *En diciembre llegaban las brisas* y en *Delirio*. Lina quiere borrar el nexo que la une con el pasado por medio de la objetivación de este. Carlota sufre, pero para ella la conquista del recuerdo no implica una lucha contra el trauma, como le ocurre a Agustina. Tener experiencia supone reconocer la continuidad de la vida en el propio cuerpo sufriente, aunque también ser consciente de la distancia entre el cuerpo del pasado y las cuitas del presente. “Al recordar, al escribir, ha podido contemplar el pasado y también el futuro de su pasado, llegando a dominar la trayectoria del tiempo” (Araújo, “Siete novelistas colombianas” 457): esta opinión de Helena Araújo sobre la Lina de *En diciembre llegaban las brisas* se ajusta más a su propia novela que a la de Moreno. Por su ejercicio de la parresia, Carlota domina con mucha más propiedad la trayectoria del tiempo que Lina, quien solo puede proyectar un abismo entre el presente y su pasado. Carlota parece decir en contra de Lina que lo que el tiempo introduce en la vida es una mirada irónica del pasado: somos lo que fuimos, pero ya no somos eso que fuimos. Ahí se encuentra la esperanza.

En este sentido, *Las cuitas de Carlota* es una respuesta concreta a *En diciembre llegaban las brisas*. “Carambas, Eli, ¿cómo no te había contado de Eseoese? ¡Verdad que merece un capítulo aparte!” (*Las cuitas de Carlota* 135), le escribe Carlota a su prima en la última carta, como para introducir alguna historia que se le había pasado por alto en medio de otra, según ella, mucho más interesante para Elisa. Pero no es una anécdota anodina: Eseoese es un activista suizo que, en Zúrich, la viola y la deja abandonada en un cuartucho que sirve un asilo temporal para refugiados. Esta historia tiene, además, un epílogo agridulce. Al volver a Ginebra, Carlota le cuenta lo que le ha pasado a “Cecilia, la peruana que enseña español en el mismo colegio donde enseño dibujo”, una mujer divorciada sin ningún interés por los hombres —“Te la describo, alta, platinada aguileña, y con los instintos de autodefensa tan desarrollados como tú” (142)—. Mientras le narra a su colega lo que le pasó con Eseoese, Carlota se va “encabritando”, “la historia se [le] vuelve histeria” y se pone “estridente y chillona” (142). Pero para en seco, “jadeante, rabiosísima”, cuando nota que Cecilia “no puede disimular la risa” (143).

¿Cómo evitar que se burle? Bueno, a la larga, acabo riéndome con ella. Más vale no tomarlo a lo trágico. Sobre todo que hasta ese momento yo no confesaba, mejor dicho no había confesado que a la mañana siguiente de la tal noche con Eseoese, o mejor dicho al despertar, sí, al despertar en Zurich, magullada por el revolcón y por el ajetreo, al despertar, sí, al despertar en plena depré, reconociendo la ventana empañada y la sábana sucia y esa mesa manchada y esa ropa regada y esos puchos por todas partes, sí, sí, al despertar oí sonar el teléfono y el teléfono seguía sonando mientras yo iba levantándome y vistiéndome y saliendo y cerrando la puerta y tomando por ese corredor de otras tantas puertas hasta ese ascensor que me debía dejar en un hall donde buscar entre veinte casillas una con “SOS Asilo” para echar ahí la llave y salir volada hasta un paradero y de allí a un bus hasta la estación y de ahí un tren hasta Ginebra y después a pie hasta la Rue de Lyon a curarme con hielo, vinagre y palabrotas lo que tal vez podrían llamarse “contusiones”, o sea etcétera etcétera... Ni necesito decirte que Cecilia acabó a las carcajadas, diciendo que bien lo tenía merecido por haberme enredado con tamaño machista.

¿Qué tal el capítulo de Eseoese? A otra cosa, mariposa. Sobre todo que ya vamos llegando a lo que sí puede interesarte. (143-144)

La larguísima oración central, las frases entrecortadas, las repeticiones marcadas por anáforas y pleonasmos, producen la sensación de la lengua oral de Carlota. Sin embargo, no se sabe si ese tempo vertiginoso refleja el estado de la Carlota sufriente que huye del teléfono, del edificio y de Zúrich, o a la Carlota que no puede contener la risa frente a Cecilia mientras trata de reconstruir esa extraña mañana. Así, los dos tiempos, el de la horrible mañana posterior a la violación y el de la descarga emocional de la confesión frente a su amiga, se confunden en un tercero: el de la mujer que recuerda los dos momentos y se los cuenta a su prima en una carta. Solo Elisa puede ser su confidente, pues como Cecilia, ella tiene desarrollados “instintos de autodefensa”. Cabría pensar incluso que, a través de la imagen de Cecilia, Carlota también está absorbiendo la fuerza que le inspira su prima, y que de ese modo está defendiéndose del recuerdo horrible por medio de la ironía y la desvergüenza.

“A otra cosa, mariposa”, dice además Carlota después de narrar este episodio. La narración de la vida no puede detenerse. La visión desvergonzada del propio pasado permite vislumbrar la posibilidad de un mundo sin culpa, incluso sin vergüenza, un mundo de ilusiones sin evasiones. En la narración no hay tabúes, como en *Delirio* y *En diciembre llegaban las brisas*, porque la obsesión de la narradora no es desentrañar el mundo que se envilece detrás de una fachada de engaños y mentiras. Carlota, como esos personajes liberados de los cuentos de hadas por medio de la astucia, no vive en el mito sino en la historia. En *Las cuitas de Carlota* no hay fuerzas secretas e inescapables, ni hay nada que desenmascarar, pues todo es transparente. Es obvio que Carlota encuentra pequeñas vías de escape a su situación opresiva gracias a sus vínculos sociales y a su situación como señora de clase alta: no habría podido trabajar como editora de una revista de arte si no perteneciera a la clase que pertenece, y tampoco habría podido partir a Suiza con sus hijos después de divorciarse de su marido si no accediese a los recursos de una clase pudiente. Carlota se sabe íntimamente involucrada con su clase y no pretende ocultarlo, como tampoco puede dejar de verse como hija de su propio momento histórico, de su origen y su cultura.

De acuerdo con Jiménez, Carlota es una mujer “atrapada en su familia, en su clase, en su religión, en su matrimonio, en los tratamientos médicos. Cada institución es una autoridad que le impone nuevos deberes y cierra el paso a sus propios deseos”. Aunque Elisa es para ella “un modelo de libertad y rebeldía, desde la adolescencia”, es Carlota la que cuenta su vida, “quien va pasando por un lento y difícil proceso de emancipación personal y se desata,

a un costo muy elevado, de cada autoridad y cada yugo” (s.p.). Habría que agregar que en esa lucha a veces interviene a favor la pura suerte —como cuando, finalmente, puede divorciarse porque su marido se ha enamorado de “una gringa de veintiocho años, secretaria [...] y tenista como él” (*Las cuitas de Carlota* 121)— y a veces las relaciones sociales —como la aventura final, en la que Carlota se involucra en un atentado contra la embajada colombiana en Ginebra, pero sale bien librada por haber sido amante del embajador—. La Carlota que escribe ya es consciente de todo esto, y por eso sabe, como afirma Jiménez, que su experiencia no termina en “la realización plena de un proyecto de formación ideal, cumplido etapa por etapa hasta culminar en la madurez de una vida armónicamente adaptada a la sociedad” (s.p.). El carácter abierto e inacabado de la vida convertida en escritura es lo que expresan las últimas palabras de la novela:

Ahora que te escribo, me ha venido la idea de ir a verte. Fíjate, no puedo creer que hayas pasado los cuarenta y estés tiñéndote el pelo como yo. Tampoco puedo creer que después de tantos textos doctísimos sobre semántica, género, diferencia y no sé qué más, pretendas volver a este epistolario que comenzamos hace marras. ¿Podremos leerlo Elisa Ayala? Yo me aliento de esta cojera y tomo el avión. ¿Si llego pronto me alojas? A lo mejor logramos entre ambas darle mate a tanto garabateo, ¿no crees tú? (162)

Obras citadas

- Abdala Mesa, Yohainna. “Helena Araújo, *Las cuitas de Carlota*”. *Caravelle*, núm 86, 2006, págs. 322-326.
- Araújo, Helena. *Las cuitas de Carlota*. Medellín, Hombre Nuevo Editores, 2007.
- . “Siete novelistas colombianas”. *Manual de literatura colombiana*. Bogotá, Planeta, 1988.
- Ávila Ortega, Gricel. “La mimesis trágica: acercamiento a la fragmentación social”. *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*. Editado por Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot. Bogotá, Taurus, 2007.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Editado por Eduardo Subirats y Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1991.

- García Gual, Carlos. "La secta del perro". *La secta del perro y Vidas de los filósofos cínicos de Diógenes Laercio*. 3.^a ed. Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- Jiménez Panesso, David. "Helena Araújo, *Las cuitas de Carlota*". *Razón pública*. Razón pública, 2010, s. pág. Web. 22 de enero de 2025.
- Kafka, Franz. *Diarios. Carta al padre*. Traducido por Andrés Sánchez. Editado por Jordi Llovet. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.
- Lirot, Julie. "Feminist Bildungsroman in *Las cuitas de Carlota* and *Prohibido salir a la calle*". *Hybrido: arte y literatura*, núm. 8, 2006, págs. 52-55.
- Montes Garcés, Elizabeth. "Deseo social e individual". *El universo literario de Laura Restrepo. Antología crítica*. Editado por Elvira Sánchez-Blake y Julie Lirot. Bogotá, Taurus, 2007.
- Moreno, Marvel. *En diciembre llegaban las brisas*. 2.^a ed. Bogotá, Norma, 2005.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducido por Andrés Sánchez. Madrid, Alianza, 1993.
- Ordoñez, Montserrat. "Marvel Moreno, una escritora de memorias y de amores". *De voces y de amores. Ensayos de literatura latinoamericana y otras variaciones*. Editado por Carolina Alzate, Liliana Ramírez y Beatriz Restrepo. Bogotá, Grupo Editorial Norma, 2005.
- Ortega González-Rubio, Mercedes. *Cartografía de lo femenino en la obra de Marvel Moreno*. Barranquilla, Universidad del Norte, 2019.
- Restrepo, Laura. *Delirio*. Bogotá, Alfaguara, 2004.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Traducido por Nora Catelli. Barcelona, Anagrama, 2001.
- Sánchez Lopera, Alejandro. "Surcar la moral. *Delirio* de Laura Restrepo". *Estudios de literatura colombiana*, núm. 34, 2014, págs. 63-80.

Sobre el autor

Profesor asociado del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. PhD en Literatura general y comparada de la Universidad Libre de Berlín. Coordinador del semillero sobre Literatura, culpa y vergüenza de la Universidad Nacional. Autor de *La imagen crítica en Paul Valéry y T. S. Eliot* (2022) y artículos académicos y de prensa sobre literatura y crítica literaria del siglo xx y sobre la retórica académica en la universidad contemporánea. Editor de los números 17.2 ("Las humanidades y los estudios literarios en la era de la excelencia académica") y 20.2 ("Humanidades, economía del conocimiento y antitelectualismo académico") de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* (LTHC) de la Universidad Nacional de Colombia.

La arquitectura de la culpa: sustituciones y acumulación en *El obsceno pájaro de la noche*

Valentina Rodríguez Gómez

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

valrodriguezgo@unal.edu.co

Este artículo analiza cómo la culpa organiza la forma narrativa y algunos motivos de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Examina las dinámicas de sustitución, desplazamiento y acumulación de culpa, en las que los personajes subordinados asumen las cargas de los nobles en el marco de las relaciones señoriales. Se estudia el desarrollo de motivos como el imbunche y los paquetes que guardan las viejas, vinculados al encierro y la apropiación de lo descartado. La hipótesis es que ambos motivos están emparentados con la culpa, y que examinar cómo se construyen a lo largo de la obra puede arrojar luz sobre su conexión con las contradicciones sociales y económicas insolubles de una sociedad, que aparecen en la obra como problemas de su forma. Se plantea, entonces, que la culpa actuaría no solo como tema central, sino como un principio que estructura la novela.

Palabras clave: culpa; sustitución; acumulación; imbunche.

Cómo citar este artículo (MLA): Rodríguez Gómez, Valentina. “La arquitectura de la culpa: sustituciones y acumulación en *El obsceno pájaro de la noche*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 27 núm. 2, 2025, págs. 165-193.

Artículo original. Recibido: 15/01/25; aceptado: 13/03/2025. Publicado en línea: 01/07/2025.



The architecture of Guilt: Substitutions and Accumulation in *El obsceno pájaro de la noche*

This article analyzes how guilt shapes the narrative structure and key motifs of *El obsceno pájaro de la noche* by José Donoso. It examines the dynamics of substitution, displacement, and accumulation of guilt, where subordinate characters take on the burdens of nobles within the framework of feudal relationships. The study focuses on motifs such as the imbutche and the packages kept by the old women, connected to confinement, and the appropriation of discarded elements. The hypothesis suggests that both motifs are closely linked to guilt, and analyzing how they are constructed throughout the novel sheds light on their connection to the insoluble social and economic contradictions of a society, which emerge in the novel as problems of its form. The article argues that guilt functions not only as a central theme but also as a principle that structures the novel.

Keywords: Guilt; substitution; accumulation; imbutche.

A arquitetura da culpa: substituições e acumulação em *El obsceno pájaro de la noche*

Este artigo analisa como a culpa organiza a estrutura narrativa e alguns motivos de *El obsceno pájaro de la noche* de José Donoso. Examina as dinâmicas de substituição, deslocamento e acumulação de culpa, nas quais personagens subordinados assumem os encargos dos nobres no contexto das relações senhoriais. O estudo aborda motivos como o imbutche e os pacotes guardados pelas velhas, associados ao confinamento e à apropriação do descartado. A hipótese sugere que ambos os motivos estão intimamente ligados à culpa, e analisar como são construídos ao longo da obra pode esclarecer sua conexão com as contradições sociais e econômicas insolúveis de uma sociedade, que aparecem na obra como problemas de sua forma. Argumenta-se, então, que a culpa atua não apenas como tema central, mas também como um princípio que estrutura o romance.

Palavras-chave: culpa; substituição; acumulação; imbutche.

La transferencia de la culpa

EN *EL OBSCENO PÁJARO DE la noche*, novela del escritor chileno José Donoso publicada en 1970, se relata la conseja maulina de la niña-bruja. Una conseja es un cuento o leyenda que generalmente se transmite de forma oral. La leyenda de la niña-bruja aparece por primera vez en un momento temprano de la novela (capítulo 2). A partir de entonces, esta narración reaparece y se reelabora constantemente a lo largo de la obra. En palabras de Adrián Santini, la conseja cumple en la novela una función modelizadora, es decir, prefigura, para el conjunto del texto, “relaciones homólogas, paralelísticas y antitéticas entre personajes y acontecimientos, como también series de reflexiones textuales” (50). En efecto, en la conseja se concentran los mismos principios formales de la obra completa: la repetición de motivos, el juego de sustituciones y la dialéctica de elementos contrarios. Al igual que la novela, la conseja no presenta una sola versión de las situaciones, sino que se construye mediante la superposición de versiones múltiples. Esta equivalencia convierte la conseja en un modelo de lectura para comprender el diseño completo de *El obsceno pájaro*.

Entre los muchos aspectos que podrían analizarse en la conseja, me centraré en uno: su relación con la culpa. El Mudito cuenta que, una noche, una de las viejas asiladas en la Casa de la Chimba narró “más o menos esta conseja, porque la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias, que todas se confunden” (J. Donoso, *El obsceno pájaro* 43). Cuenta la historia:

Érase una vez, hace muchos, muchos años, un señorón muy rico y muy piadoso, propietario de grandes extensiones de tierra en todo el país, de montañas en el norte, bosques en el sur y rulos en la costa, pero más que nada de ricos fondos de riego en la comarca limitada al norte por el río Maule, cerca de San Javier, Cauquenes y Villa Alegre, donde todos lo reconocían como cacique. (35)

Este comienzo sitúa geográficamente el relato en la región del Maule, en el centro de Chile. Además, lo enmarca en un tipo específico de relaciones sociales. El protagonista del relato resulta ser no la niña-bruja que le da nombre a la conseja (que apenas sí tiene un papel activo en la historia), sino

su padre, el “señorón muy rico y muy piadoso”, terrateniente, gran propietario, patrón, señor y cacique. Más adelante, se menciona a los inquilinos, colonos, peones y gañanes sobre quienes el cacique ejercía autoridad.

Según Leonidas Morales, en las obras de Donoso, las historias de los personajes tienden a configurarse en un juego ambivalente de relaciones de poder que, con frecuencia, adoptan la forma de vínculos entre patrón y sirviente. Para el crítico, esto constituye un acierto, puesto que, al menos en las primeras obras de Donoso, dichas relaciones se enmarcan en la historia social de Chile, “presidida y estructurada alrededor de estos dos polos, patrón y sirviente, más allá de la variación en sus nombres” (65).

La denominación concreta que adopta esa relación patrón-sirviente en la conseja maulina es la de señor-inquilino. El historiador Mario Góngora describe el inquilinaje como una forma de relación laboral y de tenencia de tierras característico de las grandes haciendas. En este sistema los inquilinos disponían de una parcela dentro de la hacienda para cultivar y criar ganado, a cambio de un canon y de cumplir diversas obligaciones. Estas incluían trabajos agrícolas, participación en rodeos, cuidado del ganado, limpieza de acequias, trilla del trigo, acompañamiento del propietario, entre otras tareas, por las cuales generalmente recibían un salario en dinero o en especie (como pan, charqui o papel para cigarros). Los inquilinos más pudientes, que tenían sus propios inquilinos, debían ceder a uno de ellos como peón permanente de la hacienda y asumir el pago de su salario. Aunque formalmente tenían libertad de movimiento, era frecuente que esa relación laboral se heredara, con familias que se mantenían como inquilinos a lo largo de generaciones.

Entre el señor y el inquilino se establecía una relación de dependencia jerárquica, personal y paternalista. Como explica Alejandra Araya, este era “un mundo en el que los poderosos debían proteger a los desvalidos en un sentido paternal” (162). Esta dinámica se configuraba como una especie de pacto, donde el acceso a bienes y salarios no se percibía como un derecho o una remuneración, sino como un don, beneficio o favor concedido por el señor. A cambio de este apparente cuidado, los subordinados debían retribuir con trabajo, servicios y, fundamentalmente, con respeto, fidelidad y sumisión. Este acuerdo era, además de funcional, profundamente simbólico: aceptarlo implicaba entrar en una relación en la que la obediencia y el agradecimiento reforzaban el poder del patrón, mientras que el subordinado recibía una promesa de protección, interpretada como palabra de honor empeñada.

Al leer la conseja dentro del contexto de esas relaciones sociales y económicas, la promesa de protección del señor hacia sus servidores permite comprender el “por eso” con el que continúa el relato, justo después de haber dicho que “todos lo reconocían como cacique”:

Por eso, cuando vinieron malos tiempos, años de cosechas miserables, de calor y sequía, de animales envenenados y de niños que nacían muertos o con seis dedos en una mano, los ojos de los campesinos se dirigieron hacia el cacique en busca de alguna explicación para tanta desgracia.¹ (35)

La “explicación” que piden los campesinos no debe entenderse en términos de causalidad, sino de responsabilidad. Por el pacto señorial, si alguien debía responder a semejante catástrofe, debía ser el patrón. Pero antes de señalar responsables, la conseja cuenta que el cacique tenía nueve hijos varones y una única hija mujer, la menor y la luz de sus ojos:

La niña era rubia y risueña como el trigo maduro, y tan hacendosa que su habilidad para los quehaceres de la casa llegó a darle fama en la región entera [...]. Aprendió estas inmemoriales artes femeninas de una vieja de manos deformadas por las verrugas que, cuando murió la madre de la niña al darla a luz, se hizo cargo de cuidarla. (35)

La conseja maulina y la novela comparten un rasgo esencial: los arquetipos siempre se presentan en diáadas. Siempre hay un revés de la fachada, una pareja de atributos contrarios. Sin embargo, estas diáadas poseen características muy específicas: no se trata simplemente de opuestos de la misma categoría. Si la niña es joven, bella, virtuosa y adinerada, su reflejo inverso es vieja, verrugosa, viciosa por naturaleza y, sobre todo, insignificante. Según Morales, la palabra clave para comprender la relación entre los pares de personajes de la novela es “simetría”, entendida como “igualdad”. Esa igualdad no implica que ambos polos sean copias exactas uno del otro, pues eso los anularía como extremos opuestos. Más bien, la igualdad consiste en que estos dos polos se presuponen mutuamente: en el mismo instante en que uno se manifiesta y cobra forma, lo hace también el otro. En otras palabras, cada uno es la

¹ Énfasis añadido.

condición de existencia del otro, “como los dos costados de una misma imagen, o como el negativo y el positivo de las imágenes fotográficas” (72).

La niña y la vieja, aunque figuras opuestas, conforman una unidad. Son como el Cuerpo y la Sombra: uno representa lo luminoso y definido, el otro lo oscuro e indeterminado, pero ambos son inseparables, puesto que el uno no puede existir sin el otro. Por eso, cuando los rumores comenzaron a extenderse entre los peones, ambas fueron señaladas como culpables: “ellas eran las culpables de todo, porque la niña era bruja, y bruja la nana, que la inició también en estas artes, tan inmemoriales y femeninas como las más inocentes de preparar golosinas y manejar la casa” (36).

En este punto, es pertinente analizar algunas características del narrador del relato. ¿Quién habla? ¿Es un narrador heterodiegético? A lo largo de la novela se encuentran expresiones como: “El caballerizo se lo debe haber dicho al quesero o el quesero al caballerizo o al hortalicero o a la mujer o a la sobrina del herrero”; “se decía, se decía que decían o que alguien había oído decir quién sabe dónde, que [...]”; “Dicen que fueron sus propios inquilinos los que comenzaron estas murmuraciones” (36). Como sucede en toda la novela, el relato está saturado de habladurías: “dicen” que la casa puede desmoronarse, “dicen” que Brígida era millonaria, “dicen” que ya hay gente que no cree en la Virgen, “dicen” que cuando Zunilda era sirvienta la echaban de todas las casas, “dicen que ya nada es como en los buenos tiempos” (53).

Dicen, dicen, ¿quién lo dice? Incluso en los apartados que parecen conducidos por un narrador único, otras voces se cuelan e interrumpen la narración. A veces, para hacerlo, se recurre al “dicen”. Otras, al discurso indirecto libre. Así, cuando los rumores que inculpaban a la niña y su nana de brujería llegaron a los oídos de los hermanos mayores, el texto introduce de forma indirecta sus pensamientos o palabras: “No debían creerlo. Bastaba con no aceptarlo. Y dejaron de hablar del asunto” (37). La afirmación “ellas eran las culpables de todo, porque la niña era bruja, y bruja la nana” (36) parece emanar del terreno ambiguo del rumor, sin que sea claro quién lo enuncia.

Ahora, antes de señalar directamente a las culpables de todas las desgracias, el relato intenta explicar por qué la nana y la niña fueron las elegidas para cargar con esas acusaciones: “Quizá por los privilegios que el lazo con la niña granjeó a su nana, o porque como no encontraban explicación para tanta desgracia era necesario culpar a alguien y los malos tiempos producen malas ideas, comenzaron a circular rumores” (36).

Es interesante que “los privilegios que el lazo con la niña granjeó a su nana” puedan servir de motivo para que los campesinos señalaran a la nana y a la niña como las responsables de la catástrofe. Debido a su contacto cercano con la familia del señor, la nana podía ocupar un lugar especial, como si fuera una especie de intermediaria entre las clases altas y bajas. Como sirviente en la casa del señor, podía adquirir conocimientos sobre las dinámicas internas de la familia y a lo mejor podía ejercer una influencia limitada en la vida cotidiana. Recordemos además que, en el contexto de la sociedad señorial, los bienes proporcionados por el señor no se entendían como derechos o remuneraciones, sino como dones, beneficios o favores. En ese marco, la posición social de la nana podía percibirse como privilegio, es decir, como una ventaja que se saca de una situación desigual e injusta. Sin embargo, esta misma lógica del don, que contrasta con la lógica de los derechos, restringía las posibilidades de interpretar las desigualdades como injusticias. En consecuencia, cualquier crítica hacia esas inequidades solo podía interpretarse como envidia.

Ese asunto de la envidia se nota mejor en el capítulo 12 de la novela, cuando se narra que, en un pueblo de la cordillera, alguien robó las urnas durante las votaciones. Como el fraude beneficiaba a los conservadores, una multitud congregada en la plaza de la cabeza de la provincia culpó a los caciques conservadores de lo ocurrido. Los caciques pensaron que lo más prudente era permanecer encerrados en el Club Social, pero Jerónimo de Azcoitía insistía en salir. Los cabecillas “que conocían mejor la mentalidad de la peonada” opinaban que lo mejor era escapar por el techo, pero Jerónimo, en cambio, insistía en que “hacer eso era reconocer una culpa inexistente, la mejor forma de entregarse en sus manos, echando por tierra los resultados de la elección” (196). En ese fragmento conducido por un narrador heterodiegético también se introducen de manera directa e indirecta las palabras y pensamientos de algunos personajes. Así, alguien dice:

Los rotos nos odian. Mírenlos cómo cuchichean allá afuera sin atreverse a hacer nada si alguien no los manda. Nos tienen envidia. Quieren quitarnos todo. Hablan de reivindicaciones pero no son más que una tropa de asaltantes, de criminales que no debían andar sueltos. (196)

Roto es un chilenismo con el que se designa despectivamente a las personas de clase baja, sin educación y de malos hábitos. Según el cacique del pasaje anterior, si los rotos reclamaban una injusticia, o los señalaban directamente a ellos como responsables del fraude, lo hacían movidos por la envidia. Tal parece que la acusación de envidia es una posición de clase: una proyección del favorecido sobre el desfavorecido. Asimismo, la acusación de envidia podría actuar como un signo del desplazamiento de la responsabilidad. Pero ¿qué ocurre en el caso de la nana? ¿Su posición social particular era motivo suficiente para que recibiera el desprecio de los campesinos de la comarca? ¿Hubo cierto revanchismo en el acto de escogerla a ella como culpable? No sabemos quién esboza el “quizás por los privilegios que el lazo con la niña granjeó a su nana”, pero parece que proviene de un punto de vista que pretende mostrar lo arbitrario de inculpar a la nana y a la niña. A fin de cuentas, se dice que los campesinos no encontraban explicación, pero había que encontrar un culpable. ¿A quién culpar? El narrador del fragmento parece decir sin decirlo que fue “la envidia” la que condujo a la elección de las culpables.

Profundicemos en esa elección. Al comienzo, el relato indica que “cuando vinieron malos tiempos [...] los ojos de los campesinos se dirigieron hacia el cacique en busca de alguna explicación para tanta desgracia” (35). El cacique era considerado responsable, pues era el encargado de responder a la catástrofe, más no era culpable. ¿Por qué luego se acude a la búsqueda de un culpable y no de un responsable? ¿Y por qué la culpa recayó en la niña y la nana? Tal vez, la jerarquía hacia del cacique una figura demasiado esquiva e inalcanzable. Señalarlo directamente como responsable no solo resultaba una empresa arriesgada, sino también altamente difícil de conseguir. Quizás era mejor elegir un culpable que estuviera emparentado con él, pero que no supusiera una confrontación tan directa con el poder. En cualquier caso, cuando ocurre ese desplazamiento de la responsabilidad a la culpa, el responsable ya no tiene que responder, pues el culpable unifica la explicación de la catástrofe, aunque no en términos de respuesta o reacción sino de causa.

En ese caso, valdría traer a cuenta algunas ideas de René Girard sobre el sacrificio y el chivo expiatorio. Girard argumenta que el sacrificio ritual funciona como una herramienta para redirigir la violencia interna de una sociedad hacia una víctima que no represente un riesgo de venganza. Ese acto permite que las tensiones entre los miembros de la comunidad se descarguen en un ser “sacrificable”, que absorbe simbólicamente la culpa

colectiva y restaura el orden social. Según el autor, “los hombres quieren convencirse de que sus males dependen de un responsable único del cual será fácil desembarazarse” (88). Para que esta descarga sea fácil, el responsable único debe ser una figura marginal o periférica dentro de la sociedad, como esclavos, prisioneros de guerra o individuos considerados diferentes (niños, discapacitados, etc.). Esta marginalidad asegura que la violencia ejercida contra ellos no provoque represalias, lo que refuerza la eficacia del sacrificio como solución a los conflictos internos.

Si asumimos esas ideas como hipótesis, podría proponer que, ante la dificultad de culpar directamente al cacique, la víctima sacrificable ideal sería la niña. Aunque estrechamente vinculada al cacique, su posición es parcialmente marginal, pues no pertenece a la línea directa de herencia de bienes y apellido. Esa cuestión aparece en otros apartados de la novela como un elemento clave para la preservación del poder y la continuidad de la familia. Así lo relata el Mudito al referirse a los Azcoitia, descendientes del cacique de la conseja, identificado más tarde como el fundador de la capellanía de la Chimba. Nadie imaginó que la familia pudiera carecer de herederos varones para transmitir las propiedades y el apellido. Sin embargo, “como por una maldición, durante el siglo que siguió a la Independencia, la familia Azcoitia produjo más que nada hembras” (50). Esto puso en peligro la continuidad del apellido y, con él, las prebendas, derechos, posesiones, poder, sinecuras y honores que, al dividirse entre primos con otros apellidos, diluirían la fuerza de ese único Azcoitia necesario por generación.

La niña no era considerada un ser necesario para la reproducción de la estirpe, pero tampoco podía considerarse plenamente sacrificable. Su estrecha relación con la familia del cacique hacía que culparla de un pecado tan grave como la brujería significara manchar a toda la familia. La conseja señala que los nueve hermanos no “se resignaban a aceptar que el rumor fuera más que una mentira nefasta que los manchaba a todos” (37). Por esta razón, los hermanos se negaron a creer en el rumor. Sin embargo, eso no les impidió dedicarse durante un tiempo a vigilar a las mujeres. Una vez se convencieron de su falsedad, fueron a contárselo al padre “para que castigara a los culpables de la difusión de tamaño chisme” (38). Al interrogarla, la calma y la expresión inocente de la niña los dejó tranquilos a todos. Después de haber decidido la inocencia de la niña, los hermanos tomaron una determinación:

En el cuarto contiguo los hermanos decidieron que sería sabio esperar unos días, pero que sin duda era necesario deshacerse de la nana, porque de haber culpa, era suya, al envolver con su presencia equívoca la inocencia de la niña. ¿Qué importancia tenía, por lo demás, sacrificar a una vieja anónima, si eso saldaba el asunto en forma limpia? (38)

La nana bruja emerge como la víctima sacrificable ideal. Idéntica a todas las viejas, la nana era “un poco bruja, un poco alcahueta, un poco comadrona, un poco llorona, un poco meica, sirviente que carece de sicología individual y de rasgos propios” (43). Representa una función más que una persona, lo que la hace perfectamente sustituible. Si la niña era el Cuerpo, la nana era la Sombra: un ser sin nombre, rostro ni una psicología propios. La vieja es, además, una presencia equívoca y peligrosa. En la dicotomía entre mancha/limpieza y claridad/oscuridad, la vieja habita el lado de lo oscuro. Mientras los ojos de la niña “permanecieron tan claros al responder con negativas a acusaciones que su inocencia no alcanzaba a comprender” (38), la culpa que “manchaba” a toda la familia podía ser desplazada hacia la figura anónima de la vieja.

No obstante, no hay que olvidar que, pese a ese carácter abyecto y prescindible, la vieja ocupaba un lugar especial en la jerarquía social gracias a su cercanía con la familia del señor. Se ubicaba en una suerte de posición fronteriza entre las clases altas y bajas. En palabras de Santini, la nana-bruja es, respecto a los demás lugareños de la conseja (gañanes, peones, inquilinos), un individuo “supernumerario”: no encaja por completo dentro de esa categoría, sino que se sitúa más allá o por encima de ella (29). Pero este carácter excepcional no se debe únicamente a los “privilegios” que obtuvo de su relación con la niña. Al iniciar en las artes de la brujería a un personaje luminoso (la niña), la nana propició que un individuo del campo de lo alto se incorporara al de lo bajo. En otras palabras, la nana-bruja es un personaje que desafía las distinciones establecidas entre lo alto y lo bajo. Así, quizás la conclusión más reveladora del análisis de la conseja sea que, para crear un chivo expiatorio es necesario seleccionar a un individuo procedente de la capa social más baja, pero que, al mismo tiempo, participe de cierto privilegio o distinción, lo cual en última instancia le confiere de un poder mágico.

Así pues, al transferirse la culpa de la nana a la niña, el conflicto parecía resolverse de manera “ limpia”, protegiendo a los miembros centrales de la familia del cacique. Sin embargo, en la madrugada siguiente al interrogatorio, un peón

llegó a la puerta de la casa del patrón con una noticia inquietante: una perra amarilla y un chonchón andaban fuera. El cacique y sus hijos, convencidos de que la perra era una especie de espíritu familiar vinculado a la vieja, salieron a perseguirla. Al amanecer, regresaron a sus casas derrotados, sin haberla capturado. No pasó mucho tiempo antes de que un alboroto en la viña los pusiera nuevamente en alerta. Como creyeron que se trataba de la perra, el cacique ordenó a los peones que la persiguieran y le trajeran su pellejo como prueba. Mientras tanto, acompañado de sus hijos, irrumpió en el dormitorio de la niña. Fue entonces cuando el cacique ejecutó un gesto distintivo:

Al entrar dio un alarido y abrió los brazos de modo que su amplio poncho ocultó inmediatamente para los ojos de los demás lo que sólo sus ojos vieron. Encerró a su hija en la alcoba contigua. Sólo entonces permitió que los demás entraran: la vieja yacía inmóvil en su lecho, embadurnada con ungüentos mágicos, los ojos entornados, respirando como si durmiera, o como si el alma se le hubiera ausentado del cuerpo. (39-40)

El gesto del cacique de extender el poncho es la acción central de la conseja. Es el acto de ocultar la integridad de una historia y desgajar solo el fragmento que se está dispuesto a mostrar. Es, en esencia, el acto de limitar el relato, encerrarlo en sí mismo y aislarlo, es decir, de imbuncharlo.²

Según Girard, “la sociedad intenta desviar hacia una víctima relativamente indiferente, una víctima ‘sacrificable’, una violencia que amenaza con herir a sus propios miembros, los que ella pretende proteger a cualquier precio” (12). Basándose también en Girard, Santini sostiene que “el papel del terrateniente no es distinto del de una sociedad cuya misión es proteger a sus miembros a cualquier precio y por ello no trepida en desviar el castigo sobre un individuo insignificante dentro del grupo” (60-61). No obstante, en este caso concreto, conviene notar que quien orquesta activamente el desplazamiento de la culpa no es una entidad difusa como la “sociedad” en abstracto, sino directamente el cacique. El cacique no es un individuo cualquiera ni obra desinteresadamente para proteger a un grupo indiferenciado. Con el gesto del poncho, el cacique se desembaraza de su responsabilidad al señalar una culpable, un chivo expiatorio

² En la versión de Donoso, el imbunche remite al aislamiento, al encierro y la incomunicación. Véase en el tercer apartado de este artículo una explicación más completa de este término.

que purga la culpa al absorberla en solitario. Así, se estiliza una conducta que la novela presenta como característica de una clase social específica. De hecho, el Mudito identifica el mismo gesto en otro miembro de la oligarquía y descendiente del cacique:

Yo he visto a don Jerónimo alzar el brazo y con él los pliegues de su poncho de vicuña como el del cacique, para indicar que aquí no ha pasado nada, que éste es territorio vedado, que la voluntad de su gesto es eliminar, desgajar del volumen entero el trozo que está dispuesto a mostrar. (357)

El gesto del cacique de extender el amplio poncho es análogo a la imagen “correr el tupido velo”, profusamente usada en la novela de Donoso que sucedió a *El obsceno pájaro*. En *Casa de campo*, publicada en 1978, los Ventura son una familia de aristócratas que van a pasar los veranos a su casa de campo, alejada de la civilización. Los Ventura corren el tupido velo “sobre lo incomprendible” (*Casa de campo* 88), “sobre cualquier cosa que los incomodara” (107), “sobre la vergüenza de los acontecimientos recientes” (163), “sobre cualquier cosa que fuera necesario correrlo” (453-454); “sobre... tantas y tantas cosas” (365). *Correr el tupido velo* es, también, el título de la biografía de José Donoso escrita por su hija Pilar. Al enfrentarse con los diarios de su padre, la autora asegura que no le quedó más remedio que correr el tupido velo: “con este tupido velo cubrimos todo lo que no queremos ver, pudiendo creer así que esa realidad no existe. Inherente al hombre, este mecanismo nos protege para soportar lo que la vida tiene de intolerable y dolorosa” (P. Donoso 37).

En la cita anterior, Pilar Donoso universaliza el gesto de “correr el tupido velo”, al presentarlo como algo inherente a la condición humana. Sin embargo, tanto en *Casa de campo* como en *El obsceno pájaro*, este gesto está claramente circunscrito a una clase social específica. Son los Ventura, y no los nativos de la llanura, quienes corren el tupido velo. Del mismo modo, son Jerónimo y el cacique quienes extienden el amplio poncho, no las viejas ni los peones. Este acto no solo implica un esfuerzo por ocultar lo “intolerable y doloroso”, sino que revela el poder de una clase para moldear y dirigir el curso de una historia. Para el cacique y los Ventura, desgajar una parte de la realidad no es un acto meramente emocional, sino una estrategia consciente para preservar un orden social que les favorece.

Pero ¿qué fue lo que el cacique ocultó con su poncho? La imposibilidad de responder esa pregunta es lo que impide fijar una única versión del relato. En el capítulo 21, el Mudito retoma la conseja para formular sus propias hipótesis. Se pregunta: ¿qué sucedió realmente? ¿Qué escondió el cacique al extender su poncho? ¿Era la hija del cacique verdaderamente una bruja? El Mudito lleva sus especulaciones al extremo al preguntarse por “el burdo hecho real que dio origen a este monstruo de tantas caras” (*El obsceno pájaro* 358). Esas “caras monstruosas” son las múltiples versiones e interpretaciones de la conseja, que proliferan de la misma manera que las variaciones de las situaciones en *El obsceno pájaro*.

El Mudito plantea una hipótesis: el amplio poncho del cacique en verdad ocultó el parto de un hijo bastardo, fruto de un romance clandestino de la niña, facilitado por la complicidad de la nana. En ese caso, el cacique parece afirmar con el gesto del poncho:

Aquí no ha pasado nada. Mi hija tan querida, que es casta y pura, va a profesar en una orden religiosa, y es para agradecer al Altísimo el don de su ejemplar virtud, que yo instauro esta capellanía. No hay mancha. No hay hijo, jamás lo hubo y jamás lo habrá. (359-400)

El Mudito se refiere aquí a lo que ocurrió después de que el cacique dejara truncar la historia. Los hijos del cacique y los demás hombres de la comarca se deshicieron del cuerpo de la nana-bruja al arrojarlo al río Maule y conducirlo desde la orilla hasta que el mar lo engullera. Cumplida la tarea, “cada uno volvió a su pueblo o a su rancho, tranquilo ahora y con el miedo apaciguado porque por fin se iban a terminar los tiempos malos en la comarca” (42-43). En cuanto a la perra amarilla, se cuenta que los peones, al no encontrarla, mataron a “una perra cualquiera” (43) para presentarle su pellejo al cacique a modo de prueba y así aplacar su furia. Al respecto, Santini destaca el paralelismo entre “sacrificar a una vieja anónima” y “una perra cualquiera”: ambos, tanto el sacrificio de la nana como el de la perra, son sacrificios por sustitución (59).

El orden había sido restablecido: una sola víctima sacrificable había absorbido toda la culpa que amenazaba con desestabilizarlo todo. Sin embargo, para la familia del cacique quedaba aún un último asunto por limpiar. La presencia equívoca de la nana ya había envuelto a la niña, y la culpa los había

“manchado” a todos. Para purgar esa mancha, el cacique partió con su hija a la capital y la encerró en un convento de clausura, donde las monjas se ocuparían de ella. Nunca más, ni siquiera sus hermanos, volvieron a saber de la niña. Llegado este punto, el Mudito concluye el relato:

Dije que esa noche en la cocina, las viejas, no me acuerdo cuál de ellas, da lo mismo, estaban contando más o menos esta conseja, porque la he oído tantas veces y en versiones tan contradictorias, que todas se confunden. Algunas variantes afirman que los hermanos no eran nueve sino siete o tres. La Mercedes Barroso contaba una versión en la que los peones, aterrorizados ante la furia del cacique, habrían carneado a una perra cualquiera para mostrarle el pellejo, y que así la verdadera perra amarilla habría quedado viva. (43)

La conseja maulina es uno de esos relatos en los que no existe algo semejante a los hechos tal y como ocurrieron. Como dice el Mudito, el burdo hecho real se convierte en “un monstruo de tantas caras” (358), que son las versiones múltiples de la conseja. El intento de cercenar el relato, en lugar de limitarlo, provoca inevitablemente la multiplicación de sus interpretaciones. Sin embargo, a pesar de la diversidad de versiones que existen sobre la conseja maulina, todas ellas conservan un núcleo esencial:

Sólo lo esencial siempre permanece fijo: el amplio poncho paternal cubre una puerta y bajo su discreción escamotea al personaje noble, retirándolo del centro del relato para desviar la atención y la venganza de la peonada hacia la vieja. Ésta, un personaje sin importancia, igual a todas las viejas, un poco bruja, un poco alcahueta, un poco comadrona, un poco llorona, un poco meica, sirviente que carece de sicología individual y de rasgos propios, sustituye a la señorita en el papel protagónico de la conseja, expiando ella sola la culpa tremenda de estar en contacto con poderes prohibidos. (43)

Así pues, en la conseja de la niña-bruja permanecen dos rasgos inalterados: 1) el gesto del cacique de extender el poncho encubre el conocimiento de la integridad de la historia y desplaza la atención de un responsable a un culpable y 2) un personaje abyecto sustituye a un personaje noble para expiar las culpas que la diáada debía compartir. “Si no la matan [a la nana], yo le juro que confieso todo”, dice la niña después de que el cacique la

escamotea de la escena en la habitación. A lo que él responde: “tú cállate. No tienes nada que confesar” (12). Borrar las culpas, purificarse de ellas, implicaría primero confesarlas, pero la culpa deja una mancha indeleble. Si no se reconoce la culpa, no hay nada que expiar. La sustitución solo puede funcionar mediante el gesto del poncho, que retira al personaje noble de la escena. La transferencia de la culpa no puede realizarse a plena luz; si se hiciera a la vista de todos, se rompería el encantamiento. Es imprescindible ocultar, retirar de la mirada pública todo lo abyecto.

El obsceno pájaro comparte y reelabora esos dos rasgos de la conseja: el ocultamiento de lo abyecto y la sustitución de un personaje noble por uno sin importancia. Pero en la variación de esos rasgos, la sustitución se generaliza: no solo se intercambian los personajes, sino los términos de los pares de oposición.

“Los servidores acumulan los privilegios de la miseria”

La repetición es uno de los rasgos formales más notables de *El obsceno pájaro de la noche*. Una de las maneras como se manifiesta es a través de la reelaboración de los mismos principios básicos de la conseja maulina. Ya hemos notado que, en la conseja, los arquetipos se presentan en diádicas. Esa dinámica se repite con otros personajes de la novela. Inés y Peta son el reflejo espejular de la niña y la nana de la conseja. Inés, la esposa de Jerónimo, es equivalente a la niña beata, tanto por la coincidencia de su nombre y su posición social como por la relación que mantiene con su nana, la Peta Ponce. Esta última, al igual que la nana de la conseja, es un personaje abyecto y sustituible, pero de cierta forma diferenciado del resto de individuos de la capa social más baja (un personaje “supernumerario”, en palabras de Santini). Del mismo modo que en la conseja, la bruja Peta transforma a Inés de un personaje luminoso en uno sombrío, en una opositora dentro del campo de lo alto.

En el capítulo 11, Inés le cuenta a Jerónimo una anécdota de su niñez: “cuando mi mamá iba a tener a Fermín estuvo muy grave, y para que no molestara me mandaron donde las monjitas de la casa de la Encarnación de la Chimba” (184). La Peta la acompañó. Mientras estaban en la Casa, Inés enfermó de un dolor abdominal intenso que los médicos no lograron diagnosticar ni aliviar. Desesperada, creyó que iba a morir allí, hasta que una noche la Peta hizo algo insólito: la desnudó y puso sus labios en el foco del dolor, en medio de su vientre...

y comenzó a chupar y a chupar y a chupar hasta que mis dolores desaparecieron completamente con el último sorbo de la Peta en mi vientre [...]. Entonces sucedió algo muy raro: la pobre Peta Ponce comenzó a enfermarse con los mismos dolores que yo había sentido. La Peta ha seguido sintiendo esos dolores míos toda la vida. (185)

En un acto de sacrificio, la Peta sustituye a Inés. Así, se repite uno de los principios de la conseja: la sustitución de un personaje noble por uno sin importancia. Ese episodio subraya una idea recurrente en la novela: los sirvientes, como Peta, funcionan como receptáculos de aquello que sus amos desean evadir o esconder. Al succionar el dolor de Inés, Peta asume una posición esencial en su vida, se convierte en una especie de recipiente donde se acumula todo lo que ella no puede soportar. Inés continuó traspasándole su dolor físico y emocional durante años, para así poder cumplir junto a Jerónimo el rol de la pareja perfecta.

La sustitución y el desplazamiento de la culpa se repiten en el capítulo 12, cuando se narra el episodio del fraude electoral. Jerónimo, candidato conservador, provocó la furia de una multitud de peones al enfrentarlos en la plaza. Cuando parecía que iban a descargar sobre él su ira, la puerta de la parroquia se abrió “y don Jerónimo desapareció como tragado por una trampa” (200). Como en un truco de magia, un prestidigitador (el párroco) escamoteó al responsable (Jerónimo) de la escena. Cuando entró a la iglesia en compañía de su secretario, el párroco ya les tenía lista la escalera para subir al tejado. La multitud, frustrada y sorprendida por el “repentino escamoteo de la figura culpable” (201) se quedó sin saber qué hacer. Pero de pronto, sonó un disparo. Miles de testigos vieron caer a Jerónimo, encogido de dolor por el impacto de una bala, del tejado al patio del párroco.

Ese es el hecho “tal como lo registra la historia” (202). Sin embargo, el Mudito asegura que no fue Jerónimo quien cayó herido, sino él. Cuando Humberto oyó los alaridos de la gente aglomerada a las puertas de la parroquia, no pudo contener la tentación de ser Jerónimo. Un momento antes lo había seducido otra tentación: “Gritarles: él es el culpable, yo, Humberto Peñaloza, su secretario, les juro que me consta que él lo tramó todo” (203). “Pero y yo, entonces?”, se pregunta,

¿Qué sería de las facciones aún tan precarias que iba adquiriendo mi rostro? ¿No daría fin con esta acción a todas mis posibilidades de participar en el ser de don Jerónimo de Azcoitía? Ahora por lo menos era parte de él, una parte tan insignificante que casi no me veía junto a su estatura, pero parte de todas maneras. (203-204)

Humberto ocupa respecto a Jerónimo la misma posición que Peta respecto a Inés o que la nana-bruja respecto a la niña de la conseja. Es un personaje sin importancia, sin rostro ni nombre propios, fácilmente sustituible. No obstante, como entre él y Jerónimo se había establecido una relación personal y jerárquica basada en el favor, Humberto siente que participa en parte de la esencia de su patrón. Esa sensación no carece de sentido. Si el personaje sin importancia pasa a ocupar el lugar del personaje noble, ¿no se queda, de alguna forma, con una porción de esa nobleza? ¿No se rebaja el personaje noble a una posición de insignificancia?

El subordinado asume la carga del personaje noble, pero también se roba una parte de su esencia, participa en ella, aunque de manera subordinada y efímera. Lo mismo ocurre con Inés y Peta. En el capítulo 25, Inés se recluye en la casa de la Chimba para poder por fin envejecer. Pero convertirse en una vieja más significaba cederle cada vez más espacio a Peta, ser cada día menos Inés. Así se lo señala el Mudito:

[L]a Peta, que no respeta ningún convenio, se está apoderando de todo lo tuyo que quedaba y eres cada día menos Inés y cada día más y más la Peta que te está anulando [...]. [N]o te diste cuenta de que la intriga de la Peta tuvo otra motivación que la de unirse contigo [...]. [L]a Peta encubrió y dejó que la humillaras y la usaras y ahora está cobrando al usarte ella a ti para introducirse bajo tu forma en esta casa. (430)

En la novela emerge la comprobación de que la identidad es máscara, una nunca fija y siempre intercambiable. “Uno es lo que es mientras dura el disfraz” (155), dice el Mudito. Pero si todo ser es intercambiable, si la identidad es tan mutable como intercambiables son las máscaras, el riesgo está en que se vuelva imposible determinar quién es quién. Inés le traspasó por años todo lo sucio, lo feo y lo doloroso a Peta, pero ahora ella reclama

su parte del convenio. “El antiguo convenio decía”, según el Mudito, “que las dos debían dejar de ser dos distintas para transformarse en una” (429).

En su mente, el Mudito le dice a Inés: “acuérdate [...] de la venganza de los que han expiado tus culpas” (430). Pero ¿qué culpas tenía que expiar Inés? Tal vez, la respuesta más inmediata sea: su supuesta incapacidad de darle un heredero a Jerónimo.³ En otro apartado, el Mudito dice que “al fin y al cabo ella [Inés], como yo, no era más que una sirviente de don Jerónimo, una sirviente cuyo trabajo era dar a luz un hijo que salvara al padre” (212). Su aparente esterilidad, la culpa que los demás le atribuían, frustraba la consumación de su deber como sirviente. En ese sentido, Peta expía la culpa de Inés. Hablando, haciendo mandas, rezando novenas, tejiendo y bordando ropa de bebé cada vez más pequeña, la Peta sobaba el dolor de Inés, “el dolor que crecía con los años de esterilidad” y que ella debía ocultar “porque era absolutamente necesario ser bella y elegante y tierna y apasionada y envidiada por todo el mundo” (209).

Sin embargo, hay otra forma más general de entender la culpa de Inés. En verdad, es la forma que asume la culpa en toda una clase social. El Mudito dice que “el poder de las viejas es inmenso” (64). Pero ¿de dónde sacan ese poder si nada tienen, ni siquiera un rostro ni un nombre propios? ¿No que con las viejas sirvientas, idénticas todas entre sí, no existía riesgo de represalia? El Mudito dice:

No es verdad que las manden a esta Casa para que pasen sus últimos días en paz, como dicen ellos [...]. Los patrones las mandan encerrar aquí cuando se dan cuenta de que les deben demasiado a estas viejas y sienten pavor porque estas miserables, un buen día, pueden revelar su poder y destruirlos. (64)

La casa de la Chimba es el depósito donde la alta burguesía santiaguina amontona las cosas inútiles. Entre ellas, las viejas que solían ser sus sirvientas, a quienes llevan a la Casa para que pasen sus últimos años y aguarden su

³ No obstante, la novela contiene muchas versiones de los mismos acontecimientos. En otros apartados, Inés da a luz a un niño monstruoso y muere durante el parto. La concepción de Boy habría sido el resultado de otro episodio de sustitución: Humberto sustituyó a Jerónimo en el supuesto encuentro que éste habría tenido con Inés en la cama de Peta. Sin embargo, según sospecha Humberto más tarde, fue Peta quien realmente acudió al encuentro. Esta doble sustitución, en la que los personajes abyectos reemplazan a los nobles, posibilitó la concepción del hijo que la pareja legítima no pudo tener.

muerte. El Mudito dice que los patrones se dan cuenta de que “les deben demasiado” a las viejas. Ellas han recibido durante años todo lo sucio, lo feo y lo doloroso, pero llevan la cuenta. Quizás no sea gratuito que, como hace notar Nietzsche en *La genealogía de la moral*, en alemán la palabra *Schuld* significa tanto “culpa” como “deuda”. Al apropiarse de Inés, Peta está cobrando la deuda que ha contraído con ella.

Pero esa deuda no se salda poniendo una moneda en su mano. En vísperas de su casamiento, Inés insta a Jerónimo a visitar a Peta, quien “escarbó entre los envoltorios escondidos debajo de su cama” y “puso en manos de Jerónimo un paquetito albo” (183). El paquete contenía tres pañuelos de batista fina, exquisitamente bordados. Antes de irse, Jerónimo “dejó una moneda en las manos de la vieja” (184). Más adelante, Inés le reprocha ese acto. La base de una relación basada en el don o el favor es dar y recibir, pero no de manera inmediata ni calculada, sino como parte de un flujo continuo de bienes y servicios. La reciprocidad no es un intercambio equivalente, sino un acto que crea y fortalece vínculos sociales, en este caso, entre amo y sirviente. Además, los objetos intercambiados tienen un valor simbólico más allá de su valor de cambio. Al pagar por el regalo, Jerónimo pretendió anular cualquier vínculo simbólico de reciprocidad e impedir que entre él y Peta se estableciera una relación basada en el favor.

Las deudas que los patrones contraen con sus sirvientes son de otra naturaleza. Suponen, en esencia, una relación para toda la vida, pues el pacto señorial no tiene fecha de caducidad. Del mismo modo en que el amo conserva las obligaciones con sus servidores, estos deben servirles durante toda su vida, e incluso después de la muerte. Así, Raquel dice que Brígida, su sirvienta, le calienta su nicho con sus despojos, “como cuando antes me tenía la cama abierta y con un buen guatero de agua caliente” (15). Además, Brígida (sus restos) le está prestando el servicio de reservarle su puesto en el mausoleo de la familia para que otros parientes desdeñosos no se lo quiten. Pero cuando misiá Raquel muera, Brígida tendrá que salir: “No será culpa mía. Ya no será responsabilidad mía, Brígida, qué sabe una qué van a hacer con una después de muerta” (15).

No obstante, el paternalismo y las relaciones de dependencia, donde las personas subordinadas dependían de los favores y la protección de los más poderosos, entra en contradicción con la racionalidad económica burguesa que le da prioridad al lucro y la eficiencia. “La gente de ahora no tiene empleadas

como las que tenía una, de las que hay que preocuparse toda la vida”, dice Raquel (314). Pero incluso esas empleadas “de las que hay que preocuparse toda la vida” están en una posición de absoluta vulnerabilidad por la posición ambivalente que sus patrones mantienen respecto al pacto señorial.

La perpetuidad y resistencia del pacto señorial se manifiesta en el hecho de que, para las viejas, un marcador de estatus no es cuánto dinero se tiene sino cuánto están sus patrones dispuestos a dar por ellas. Así, por ejemplo, la gran ilusión de Brígida fue un funeral pomposo para “ponerles el pie encima a todas las demás sirvientas, no con su propia riqueza [...]. Lo que quería era impresionarlas con el hecho de que tenía una patrona que la quería tanto, que le regaló este funeral” (316). Y tuvo, de hecho, ese funeral de reina, pero no porque tuviera una patrona muy buena, que se desvivía de amor por ella, sino porque la vieja tenía el dinero suficiente para pagarla, porque era millonaria.

Un efecto de la generalización de la sustitución es la inversión de las categorías: los señores devienen sirvientes; la virgen, prostituta; lo normal se convierte en monstruoso, y viceversa. Una inversión de este tipo se narra en el capítulo 19, cuando se cuenta el origen de la fortuna de Brígida. Se dice que la vieja ahorró cada centavo que ganó como empleada durante cincuenta años. Guardaba su dinero en un agujero dentro de su colchón y, antes de fin de año, entregaba sus ahorros en un paquete al marido de Raquel, quien era corredor de bolsa, para que los invirtiera en acciones que le dieran buen interés. Las viejas, “un poco brujas”, “brujas de menor cuantía que ni saben que son brujas” (331), dominan, como la nana de la conseja, artes “tan inmemoriales y femeninas como las más inocentes de preparar golosinas y manejar la casa” (36). De este trasfondo surge el olfato financiero de Brígida, que desconcertaba a su patrón:

Qué cosa tan rara, esta mujercita que nunca sale de la casa y que no sabe más que de novenas y rosarios tiene mejores ideas para la bolsa que yo. No sabes lo que la Brígida me ha hecho ganar con sus sugerencias. (309)

Tras la muerte de su esposo, Raquel se hizo cargo de administrar la fortuna de Brígida. Invertía en nuevas propiedades, siguiendo las instrucciones lacónicas que su sirvienta dictaba desde la comodidad de su hogar. Atrapada en un incesante juego de transacciones y preocupaciones, Raquel terminó encadenada a la acumulación de una fortuna creciente, pero estéril. Cuando le sugirió a Brígida que hiciera un testamento, ella rompió en llanto:

[C]laro, ahora, después de tantos años de servicio yo no quería seguir ayudándola con su platita... y las cosas se empeoraron cuando le dije que no, que lo que quería explicarle era que no tenía para qué seguir siendo empleada mía, que era una mujer rica, [...] ¡uf! Viera cómo lloraba, lo que usted quiere es deshacerse de mí ahora que estoy vieja, tirarme a la calle como si fuera basura. (312-313)

Brígida interpretó la propuesta como un intento de deshacerse de ella y, ofendida, habló con Inés para que la ayudara a mudarse a la casa de la Chimba. Al final, Brígida murió sin dejar testamento y toda su fortuna quedó a nombre de su patrona. “Pero no puedo seguir prisionera de la plata de la Brígida”, dice Raquel; “quiero sacarme a la Brígida de encima para vivir lo que queda de mi propia vida” (313).

El proceso de despojo no ha terminado para las viejas. Si las despojaran de su condición servil, perderían las mínimas garantías que les ofrecían las antiguas instituciones señoriales. De ahí que se encuentren en riesgo de completa indefensión con los planes de demolición de la casa de la Chimba. La institución de la Casa como capellanía significaba que los Azcoitía conservaban sus derechos de propiedad, pero se la cedían a la Iglesia para que hiciera con ella lo que conviniera. Se dice que la capellanía “vincula y emparienta desde hace mucho tiempo a los Azcoitía con Dios, y que ellos le *ceden* la casa, a cambio de que Él les conserve sus privilegios” (48-49). ¿Como si Dios fuera un inquilino de los Azcoitía? Irónicamente, esa descripción asemeja la capellanía con la institución del inquilinato, en la que el señor le cedía una porción de tierra a un inquilino a cambio de trabajo, servicios, fidelidad y sumisión.

Pero lo cierto es que ni la Iglesia ni los Azcoitía le dan mayor importancia a la Casa. El mayor de los descendientes Azcoitía conserva el derecho a venderla, traspasarla, dividirla, demolerla o donarla. Sin embargo, pese a su apatía por la propiedad, ningún miembro de la familia ha hecho uso de esos derechos, de modo que han reafirmado de generación en generación la fidelidad de la familia hacia la Iglesia. No obstante, a falta de un heredero, Jerónimo firmó su traspaso al arzobispo, quien, dicen, determinó demolerla para construir en su lugar el proyecto de la Ciudad del Niño. Claro que otros rumores, como el de Raquel, afirman otra cosa: la Casa la van a demoler, pero el padre Azócar se va a embolsillar el dinero; no va a haber Ciudad del Niño y las viejas van a quedar abandonadas.

Sin embargo, Raquel tiene otra propuesta. Le habla a la madre Benita de la creación de un establecimiento para asilar a las viejas que quedan vivas y le propone que ella esté a cargo. La religiosa descarta de entrada esa posibilidad, puesto que para ello sería necesaria una gran fortuna. Es entonces cuando Raquel le habla de la herencia de Brígida:

[Y]o pensaba que con el dinero de la Brígida... una institución racional, moderna, con médicos especializados y usted a cargo de todo. La 'Institución Brígida... Brígida...' ¿Va a creer que no me acuerdo ni siquiera de su apellido?
[...] Que las viejas que quedan vivan regíamente en nombre de la Brígida, con veraneos, calefacción central, buenos médicos, micros para que hagan paseos a la playa y al campo, y así gastar toda esta plata inútil de la Brígida, que si no la gasto va a quedar pesándome sobre los hombros... (314)

Gracias a la inversión de las categorías, que hace a Brígida millonaria, las viejas no terminan en la calle. Pero lo cierto es que se encuentran en una situación de indefensión total por la ambivalencia de sus señores, que se benefician de los servicios que le prestan sus subordinados, pero se ven constantemente tentados a desconocer las responsabilidades que han contraído con ellos de por vida. O, más bien, se encontrarían en ese estado de completa indefensión si no fuera porque han acumulado los “instrumentos de la venganza” (64).

La reelaboración de motivos⁴ es otra de las maneras como se presenta la repetición en la novela. Uno de los motivos que más se repite es el de los paquetes que las viejas guardan debajo de sus camas. Así como Peta sacó un paquete debajo de su cama, en el que guardó el regalo que le tenía a Jerónimo, o así como Brígida guardaba sus ahorros en paquetitos debajo del colchón, en la casa de la Chimba, las viejas también guardan, empaquetan, amarran, envuelven por envolver los objetos más insólitos. Al acumular ropa harapienta, trapos, uñas, mocos, todos los desperdicios de sus patronos fueron quedándose con una parte integral de ellos. “¿Cómo no van a tener a sus patronos en su poder si les lavaron la ropa, y pasaron por sus manos todos los desórdenes y las suciedades que ellos quisieron eliminar de sus

⁴ Cuddon define motivo como “una de las ideas dominantes en una obra literaria; una parte del tema principal. Puede consistir en un personaje, una imagen recurrente o un patrón verbal” (558).

vidas?”, piensa el Mudito (64). “Desempeñando estos menesteres, las viejas fueron robándose algo integral de las personas de sus patrones al colocarse en su lugar para hacer algo que ellos se negaban a hacer” (65).

La clave del poder de las viejas radica en lo que han acumulado a lo largo de los años. Ellas han guardado lo que los amos deseaban evadir: lo desagradable, lo sucio, lo doloroso. Los paquetes que guardan debajo de sus camas son las evidencias de esas deudas (culpas). Las viejas conducen un proceso de acumulación inverso: no acumulan capital, sino la miseria, la suciedad y los despojos de sus amos, que transforman en pruebas tangibles de las deudas que estos contrajeron con ellas. Así lo asegura, de nuevo, el Mudito:

Los servidores acumulan los privilegios de la miseria. Las commiseraciones, las burlas, las limosnas, las ayuditas, las humillaciones que soportan los hacen poderosos. Ellas conservan los instrumentos de la venganza porque van acumulando en sus manos ásperas y verrugosas esa otra mitad de sus patrones, la mitad inútil, descartada, lo sucio y lo feo que ellos, confiados y sentimentales, les han ido entregando con el insulto de cada enagua gastada que les regalan, cada camisa chamuscada por la plancha que les permiten que se lleven. (64)

La culpa se configura entonces como un conjunto de deudas y responsabilidades nunca del todo liquidadas, que se desplazan desde los personajes nobles hacia quienes sirven. Al absorber todo lo sucio y doloroso, los subalternos se convierten en depositarios de esa culpa, pero también adquieren un poder que puede revertirse contra los señores. De ahí que el estatus de la culpa sea ambiguo y que surja la tensión entre el deseo de mantener la pureza y la inevitable cercanía de lo sucio (la contaminación), que tarde o temprano reclama su parte de la deuda.

Culpa e imbuñche

El obsceno pájaro de la noche provoca una sensación de extrañamiento y confusión. La acumulación de versiones disímiles de los mismos sucesos genera aparentes paradojas. En numerosos apartados que parecen conducidos por un narrador único, otras voces se cuelan e interrumpen la narración. Los puntos de vista, los tiempos narrativos y los espacios se alternan sucesivamente y los personajes se sustituyen entre sí en incansables juegos

de disfraces y trasmutaciones. Ante ese panorama, el lector simplemente no puede ignorar la forma en que está escrita la obra. Se trata de un lenguaje narrativo desautomatizante.

Adriana Valdés sostiene que la coherencia de esta novela “no está en un orden manifiesto, pues lo manifiesto, temporal, espacial y narrativamente, es un aparente caos” (129). Sin embargo, hay una unidad en medio de la diversidad: la cohesión se encuentra en otro nivel, no en la trama argumental, sino en un “complejo juego de correspondencias” (129). En una línea similar, Antonio Cornejo Polar sugiere que “en realidad, la organización de *El obsceno pájaro de la noche* es mucho más paradigmática que sintagmática” (107).⁵ El eje paradigmático es fundamental en la obra, pues en ella el orden está determinado más por las capas de significado que crean las asociaciones paradigmáticas que por el hilo argumental. Las asociaciones paradigmáticas se refieren a elementos repetitivos que estructuran la novela.

La repetición se expresa en la obra de varias maneras. A veces se presenta de manera literal, en forma de repetición de fragmentos. Sin embargo, no es necesario que se repitan las mismas palabras para que un tema, una imagen o un conjunto de imágenes se conviertan en *leitmotiv*. De hecho, ocurre con más frecuencia que un mismo motivo se despliega con variaciones a lo largo de la narración. Así, el análisis debe enfocarse en lo paradigmático, en las relaciones de asociación semántica o temática y no secuencial entre elementos, es decir, en la repetición de motivos. Cada variación de un motivo forma parte de un mismo campo de imágenes o de significados, aunque no se manifieste exactamente de la misma manera en cada aparición.

Entre los numerosos motivos de la novela, el imbutche no solo es uno de los más destacados, sino además un principio formal. El imbutche, una criatura del universo mitológico chilota y mapuche, es en la versión de Donoso un niño al que las brujas se roban, lo encierran en sus salamancas bajo tierra y le cosen todos los orificios del cuerpo hasta idiotizarlo y dejarlo

5 Jakobson reconoce dos modelos básicos en la conducta verbal: la selección y la combinación. La combinación (lo sintagmático) se refiere a las relaciones secuenciales y lineales entre las unidades lingüísticas en un mensaje. En otras palabras, aborda las conexiones entre elementos que aparecen uno después del otro en una estructura gramatical o textual. Entretanto, el eje de la selección (lo paradigmático) se basa en equivalencias, similitudes, desigualdades, sinonimias o antonimias, y se refiere a las relaciones de asociación o semejanza entre las unidades lingüísticas que ocupan la misma posición en una estructura dada (40).

incomunicado con el exterior. Como motivo, remite al aislamiento, al encierro y la incomunicación, a todo lo que se cierra sobre sí y rompe todo contacto con el mundo de afuera. A veces reaparece de manera literal, como cuando el Mudito dice “quiero ser un imbunche metido adentro del saco de su propia piel, despojado de la capacidad de moverme y de desear y de oír y de leer y de escribir, o de recordar” (433). También, dice, refiriéndose a las viejas y a la Casa de la Chimba: “las haré bailar, detrás de mis ventanas tapiadas, toda la casa anulada, sin orificios para entrar ni salir, la casa imbunche, todas nosotras imbunches” (472).⁶

El imbunche está despojado de facultades como oír, ver, desear, moverse, obedece a una voluntad ajena y está tapiado, anulado, sin orificios, como la Casa de la Chimba. No es necesario mencionar explícitamente la palabra *imbunche* para que el motivo reaparezca; basta con algunas de estas características para evocar la imagen. Por ejemplo, la Rinconada se describe como “una cáscara hueca y sellada compuesta de una serie de estancias despobladas, de corredores y pasadizos, en un limbo de muros abierto sólo hacia el interior de los patios” (230), es decir, un espacio tapiado, anulado, sin orificios, un imbunche. En otras palabras, el aislamiento es la característica definitoria del motivo del imbunche.

El imbunche está asociado con los paquetes que las viejas guardan debajo de sus camas. Esa asociación se manifiesta de forma particularmente clara en el capítulo 4, cuando el Mudito alude al plan de las viejas de transformar en imbunche al bebé que está gestando Iris, una de las huérfanas asiladas en la casa de la Chimba. Después de obstruir todos los orificios del cuerpo del niño,

ellas se injertarían en el lugar de los miembros y los órganos y las facultades del niño que iba a nacer: extraerle los ojos y la voz y robarle las manos y rejuvenecer sus propios órganos cansados mediante esta operación, vivir otra vida además de la ya vivida, extirparle todo para renovarse mediante ese robo. Y lo harán. Estoy seguro. El poder de las viejas es inmenso. (64)

De ahí, continúa de inmediato con la cita antes mencionada: “No es verdad que las manden a esta Casa para que pasen sus últimos días en paz” (64), que lo conduce a explayarse en los “instrumentos de la venganza” que las

6 El Mudito dice que él es la séptima vieja (67). Por eso, en la cita usa el femenino y la tercera persona del plural.

viejas guardan debajo de sus camas para así reclamar sus deudas y robarse una parte integral de sus amos,

y la avidez de ellas crece al ir apoderándose de más cosas, y codician más humillaciones y más calcetines viejos regalados como dádivas, quieren apoderarse de todo. Por eso la Brígida ha armado esta conspiración, para robarle los ojos y las manos y las piernas al niño que la Iris lleva en su vientre, quieren atesorarlo todo en un gran fondo común de poder que algún día, quién sabe cuándo, quién sabe para qué, utilizarán. (65)

Los paquetes que guardan las viejas encarnan las deudas, humillaciones y partes esenciales de sus amos. De modo similar, el plan de convertir al bebé de Iris en imbunche implica una acumulación de poder a través de la extracción y apropiación de sus órganos y facultades. Ambos motivos revelan el deseo de las viejas por recolectar, atesorar y canalizar en un “gran fondo común de poder” aquello que consideran esencial. Pero ¿esencial para qué? ¿Para asegurar su supervivencia? Cuando Brígida muere, la madre Benita y el Mudito sacan y abren todos los paquetes que guardaba debajo de su cama. La madre Benita espera que tantos paquetes signifiquen algo, pero dentro de ellos no encontraron más que basura. “Envoltorio tras envoltorio. ¿No ve, madre Benita, que lo importante es envolver, que el objeto envuelto no tiene importancia?” (30-31), piensa el Mudito.

Lo importante no es el objeto envuelto, sino los actos de envolver y guardar. Fajar, envolver, arropar: el proceso de imbunchamiento es idéntico al hábito de las viejas de hacer paquetes y guardarlos debajo de sus camas. El Mudito dice que “la Brígida hizo este paquete y los demás porque tenía miedo” (31). Y es por miedo, también, que desea que las viejas lo conviertan en un imbunche. Devenir imbunche era, creía él, la única forma de escapar de todos sus temores y delirios, de librarse de quienes lo perseguían. El Mudito se aterra y, al mismo tiempo, siente una extraña fascinación ante la idea de que las viejas logren transformarlo en imbunche. Hacia el final de la novela, por fin se ha convertido en el imbunche, encerrado por las viejas en un saco de arpillera. “Todo cosido en vez de todo abierto en tajos” (288), tapiado del mismo modo en que él quería tapiar la casa de la Chimba. Finalmente, imagina haber alcanzado la paz total:

Soy este paquete. Estoy guarecido bajo los estratos de sacos en que las viejas me retobaron y por eso mismo no necesito hacer paquetes, no necesito hacer nada, no siento, no oigo, no veo nada porque no existe nada más que este hueco que ocupo. (537-538)

El miedo impulsa el acto de empaquetar y el anhelo de convertirse en imbunche. Detrás de los paquetes de las viejas se oculta el intento de conjurar el despojo y la desposesión. Según el Mudito, van a la Casa a guardar sus talismanes y a construir con ellos “el reverso del poder”, porque allí “nadie va a venir aquí a arrebatárselo” (66). Así lo dice Inés, cuando se ha ido a guardar en la Casa y está en proceso de convertirse en una vieja más:

[H]ay que guardar las cosas, con mucho cuidado aunque superficialmente parezcan cachivaches, esconderlas, envolverlas, porque en cuanto una saca a la luz algo que vale la pena ellos se apropián de eso, es mío, dámelo, tú no entiendes nada, anda a coser, anda a jugar bridge, llama por teléfono a tu prima mientras ellos se quedan con lo que una encontró, ellos entienden lo que significa y saben explicarlo, y explican tanto que las cosas dejan de tener significado... (377)

La costumbre de guardar, envolver y empaquetar es un intento de preservación ante la constante amenaza del despojo y la deshumanización. Al amontonar paquetes, las viejas se rebelan contra el rebajamiento impuesto que niega su humanidad. Esos objetos, aparentemente insignificantes, encierran la acumulación de deudas y culpas traspasadas por sus patrones. El imbunche es una forma extrema de acumular y preservar aquello que se ha perdido o que amenaza con desvanecerse. Mientras los paquetes almacenan deudas y culpas, el proceso de imbunchamiento inscribe en la carne esa acumulación: el cuerpo mismo se convierte en un contenedor vivo de culpa.

Ahora, en *El obsceno pájaro*, el motivo del imbunche no es simplemente un tema, sino un elemento estructural que permea toda la novela; define tanto su contenido como su forma. Los componentes de la narración se organizan de forma más paradigmática que sintagmática, de manera que su significado solo es completamente discernible dentro de la estructura de la novela, y fuera de ella parecen ser simplemente un caos confuso. En otras palabras, la novela está clausurada como un imbunche: sus partes solo adquieren plena significación al interior de su estructura autocontenido.

Si el imbuto configura la novela y la culpa es el motor que lo impulsa, ¿podemos afirmar que la culpa estructura la obra? ¿Podrían sus formas paradigmáticas interpretarse como formas de desplazamiento la culpa? De ser así, la disposición paradigmática de los elementos se vincularía a la culpa como algo que no sigue secuencias lógicas convencionales, sino que se difunde, multiplica y transfiere de un sujeto a otro o de un término diádico a otro. Desde esta óptica, leer *El obsceno pájaro* se convertiría en un ejercicio para desentrañar cómo la culpa circula entre personajes, motivos y la propia estructura narrativa. El lector se vería impulsado a buscar conexiones paradigmáticas que, pese a parecer caóticas, contienen expresiones codificadas de una lógica interna orientada por la culpa. Así, la experiencia de la novela se transformaría en una exploración de la desposesión, el despojo y la rebelión contra ellos, elementos que se organizan en cada nivel narrativo.

Obras citadas

- Araya, Alejandra. "Sirvientes contra amos: las heridas en lo íntimo propio". *Historia de la vida privada en Chile. Tomo 1. El Chile tradicional. De la Conquista a 1840*. Editado por Rafael Sagredo y Cristian Gazmuri. Santiago de Chile, Taurus, 2005.
- Cornejo Polar, Antonio. "El obsceno pájaro de la noche: la reversibilidad de la metáfora". *José Donoso: La destrucción de un mundo*. Editado por José Promis Ojeda, et al. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.
- Cuddon, John Anthony. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Londres, Penguin Books, 1992.
- Donoso, José. *El obsceno pájaro de la noche*. Barcelona, Seix Barral, 1970.
- . *Casa de campo*. Barcelona, Seix Barral, 1983.
- Donoso, Pilar. *Correr el tupido velo*. Santiago de Chile, Alfaguara, 2009.
- Morales, Leonidas. *Novela chilena contemporánea: José Donoso y Diamela Eltit*. Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2004.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza, 2005.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona, Anagrama, 1984.
- Góngora, Mario. *Origen de los "inquilinos" de Chile central*. Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1960.

- Jakobson, Roman. *Lingüística y poética*. Traducido por Ana María Gutiérrez Cabello. Madrid, Cátedra, 1985.
- Santini, Adrián. *Encierro y sustitución en El obsceno pájaro de la noche de José Donoso*. Santiago de Chile, RIL Editores, 2001.
- Valdés, Adriana. “El ‘imbunche’. Estudio de un motivo en *El obsceno pájaro de la noche*”. José Donoso. *La destrucción de un mundo*. Editado por José Promis Ojeda, et al. Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1975.

Sobre la autora

Valentina Rodríguez Gómez es magíster en Estudios Literarios por la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), donde escribió el trabajo de grado “*El obsceno pájaro de la noche*: el sueño del imbunche produce monstruos”. En este estudio analiza la novela de José Donoso centrándose en la dialéctica entre aislamiento y apertura, así como en la construcción de un nuevo orden narrativo basado en la acumulación de múltiples versiones y puntos de vista. Además, cursó el pregrado en Antropología en la Universidad de Antioquia (Medellín). Sus principales intereses de investigación abarcan la literatura latinoamericana del siglo xx y la teoría literaria.



Traducciones

Áyax culpable. Un mito con variaciones penales¹

Hans-Ulrich Eckert

Bergische Universität Wuppertal, Wuppertal, Alemania

h.u.eckert@googlemail.com

El caso de Áyax, datos esenciales sobre los hechos

COMO BIEN NOS RECUERDA LA charla inaugural del encuentro que dio lugar al presente libro, Áyax, hijo de Telamón, mató a un rebaño de animales al encontrarse en un estado de furia desenfrenada, confundiéndolos con sus enemigos. Una vez que recuperó la conciencia, se dejó caer sobre su espada, avergonzado por la pérdida de su honor. Tras la muerte de Aquiles, Áyax había ganado fama y reconocimiento por su papel en la recuperación del cadáver del héroe, y había solicitado a cambio la armadura y las armas del caído, tal como se lo había prometido su madre, la diosa Tetis. Dado que Odiseo, un protegido del alto mando del ejército, había formulado una petición similar, fue necesario un laudo arbitral para evitar el duelo que, de otro modo, habría tenido lugar entre ambos contendientes. La asamblea militar responsable² falló a favor del elocuente Odiseo. Áyax

-
- 1 Eckert, Hans-Ulrich. "Aias in Der Schuld. Ein Mythos Mit Strafrechtlichen Variationen." En: *Schuld und Scham*. Eds. Pontzen, Alexandra y Heinz-Peter Preusser. Heidelberg: Winter, 2008. 39-58. Traducido por Matías Afanador Laverde y revisado por William Díaz Villarreal. El traductor agradece a Melissa Villegas Briceño y Jennifer Fonseca por su asesoría en el manejo de la terminología jurídica y el léxico griego del texto original. Para facilitar la lectura, se ha optado por usar la transliteración de los términos que el autor usa en griego en el original, y poner entre paréntesis rectos la traducción más adecuada según el contexto. En algunos casos, bien sea porque el término en cuestión ya es moneda corriente o porque su sentido es claro por el contexto, no se ha agregado la traducción. En cambio, cuando el término y la comodidad del lector lo ameriten, se agregarán notas explicativas al pie [N. del T.].
 - 2 Compuesta por los *basileis* [reyes] al mando de los contingentes militares participantes en la campaña de Troya. De acuerdo con otras versiones (Arctino de Mileto y Esquilo), el tribunal decisorio debió estar compuesto por prisioneros troyanos; según el poeta épico Lesques de Pirra, la votación debió revelarse bajo las murallas de Troya, pues los aqueos no se atrevían a tomar una decisión por sí solos. Para más detalles, véase Friedrich Gottlieb Welcker: *Über den Aias des Sophokles*. En: *Kleine Schriften zur Griechischen Literaturgeschichte. Parte 2*. Bonn: Weber 1845, pp. 264-355, aquí 272-276; Otto Rossbach:

aceptó inicialmente la decisión, pero fue incapaz de asimilar la pérdida de su pretendido derecho; por ello, la siguiente noche se acercó sigilosamente a las tiendas de campaña de Agamenón y Menelao, comandantes supremos del ejército aliado, con el fin de asesinarlos para vengar la humillación sufrida. Sin embargo, la diosa Atenea le provocó un ataque de locura³ y, en lugar de asesinar a sus enemigos, Áyax mató a un rebaño de ovejas (que era parte del botín de guerra sin repartir) junto con sus pastores.

La culpabilidad en tiempos arcaicos

Dentro de su naturaleza mítica, resulta difícil reducir este acontecimiento delictivo a los marcos de percepción propios de nuestro Estado constitucional moderno.⁴ A pesar de ello, el proceso sigue siendo provechoso para la comprensión histórico-jurídica de las líneas evolutivas del derecho penal.

A nivel temático, la dramaturgia de la acción está determinada por la lucha por la *dikē* [justicia] negada a Áyax, es decir, por el arquetipo de lo que alguien tiene derecho a exigir. Para el noble *basileus* [rey]⁵ ante Troya, en

Aias. En: Pauly's *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, primer volumen. Nueva edición. Editado por Georg Wissora. Stuttgart: Druckenmüller 1893, columnas 930-936, cada uno con citas detalladas de las fuentes.

- 3 No hay indicios sobre esta pérdida de control en los antiguos textos homéricos, ni siquiera en las obras de Arctino y Píndaro. El término, introducido por Lesques en la trama, sirve en la tragedia políticamente ambiciosa de Sófocles para hacer evidente el estatus marginal de quien desafía las normas de la *patrios politeia* [el orden político tradicional]. Citas de las fuentes en: Rossbach, *Aias* (nota 1), columna 933; Welcker, *Über den Aias* (nota 1).
- 4 Ante todo, es difícil comprender los preceptos públicos arcaicos sobre la sucesión mediante las categorías modernas del derecho penal militar. Pero incluso una mirada más bien civil del intento fallido de asesinato por venganza contra los dos Atridas, así como de Odiseo y sus seguidores, junto a los daños materiales al ganado capturado (incluyendo graves abusos en materia de protección animal y el no menos importante asesinato de los pastores) apenas si puede reflejar, aunque sea de manera aproximada, la estructura social del acontecimiento. En consecuencia, resulta marginal el asunto de si la *theia mania* [locura divina] ya había afectado al perpetrador antes de emprender el crimen, o si la decisión de cometerlo se tomó únicamente bajo la influencia de este estado psíquico excepcional: de ello depende la cuestión central de la conducta punible, pues en el derecho penal contemporáneo, los estados psíquicos alterados pueden excluir el elemento volitivo de la conducta, lo que a su vez afecta la posibilidad de atribuirle culpabilidad. El contenido mítico del evento como destino en cualquier caso inevitable solo varía por el colorido con el que se desarrolla la acción.
- 5 Aunque “rey” es la traducción más literal del término *basileus*, cabe aclarar que su significado no concuerda siempre con la noción de un rey o monarca absoluto, propio de épocas posteriores. En tiempos homéricos, *basileus* era un líder político-militar de

primera instancia, esta consiste en la armadura de Aquiles, pero en el contexto de su *timē* [honor] particular, también es una reivindicación irrestricta de reconocimiento, la cual le impide aceptar que siendo el guerrero más fuerte de los aqueos, pueda estar por debajo de Odiseo en su sociedad heroica arcaica. Por eso, el laudo arbitral le parecía sin duda corrupto,⁶ y Odiseo, en cuanto responsable de esa perversión de la justicia, debía rendir cuentas por ello. Sófocles hace que Áyax le diga a la diosa Atenea: “Aquel (es decir, Odiseo) debe otorgarme una *thesis* [retribución] por lo que me corresponde (*dikē*)”. Solo así podrá restablecerse su sentido de justicia.⁷

Por lo tanto, la pretensión sigue siendo materialmente aplicable, pues en cuanto acto de desagravio, la *thesis* [retribución] toma de manera incondicional el lugar de la *dikē* denegada,⁸ y con esta estricta perspectiva de equilibrio adquiere el carácter de una restitución en especie. Como Áyax no solo se vio afectado en sus intereses materiales, sino que también sufrió una pérdida de respeto aún mayor en su *timē* [honor] en general a raíz del laudo arbitral, la compensación mediante el simple intercambio de bienes ya no puede ser suficiente. El fallido intento de asesinato no es, por eso, un simple acto de venganza, sino una pena retributiva, sobre todo si se tiene en cuenta que en la antigüedad era difícil separar, en el proceso penal, los aspectos derivados del interés egoista de aquellos derivados de la soberanía del individuo, pues ambos tendían a coincidir con lo *physei dikaiion* [lo justo por naturaleza] del más fuerte.⁹ Aunque desde una perspectiva moderna,

gran prestigio, una especie de jefe tribal que antecede a los funcionarios con poderes ejecutivos propios de la época de consolidación de la *polis* [N. del T.].

6 *cf.* Sófocles, *Aj*, 449: “En otras circunstancias no se habría podido tomar una decisión así”. Traducción según Erik Wolf (*Griechisches Rechtsdenken 2. Rechtsphilosophie und Rechtsdichtung im Zeitalter der Sophistik*. Frankfurt/M Klostermann 1952, p. 209), cuya interpretación también se sigue en lo sucesivo. La valoración expresada por Áyax coincide plenamente con la tradición común, pues las múltiples versiones literarias de la historia ya habían destacado tempranamente que Áyax en realidad había sido deliberadamente perjudicado o incluso engañado —por Atenea, como castigo por su arrogante falta de respeto hacia los dioses—, *cf.* Rossbach, *Aias* (nota 1), pp. 932 ss. En este sentido, la valoración del perpetrador sobre sus propios actos es completamente “objetivable” para el espectador de la tragedia ática, por lo que no se reduce a un simple intento subjetivo de justificación.

7 *Ibid.*, p. 113.

8 Wolf, *Griechisches Rechtsdenken* (nota 4), pp. 209 ss.

9 En la medida en que surjan dudas sobre si el brusco tratamiento de Odiseo, quien debe otorgar una reparación, aún satisface de verdad la equivalencia inherentemente jurídica entre la pretensión violada y la indemnización —véase al respecto Wolf, *Griechisches*

e incluso desde el punto de vista sofista, se podría lamentar una falta de conciencia jurídica, la desmesura de Áyax se revela en esencia como una expresión de la excepcionalidad de su *physis* [naturaleza], determinada por su noble linaje. En términos homéricos, se trata del *kalos kai agathos* [bello y bueno] heroico, cuya única medida es la *aretē* [virtud] guerrera.

Así, el planteamiento arcaico de Áyax parece estar completamente dentro del derecho, al menos de su derecho. Su caída se presenta como la consecuencia lógica de una lucha de poder perdida —o sea, un riesgo profesional del héroe homérico, ya que las normas de conducta para la victoria y la derrota le imponen rituales de aceptación que dejan muy poco espacio para la valoración personal o incluso para el ejercicio de la influencia—.¹⁰ Áyax está *obligado*, por su posición social, a reclamar la *thesis* [retribución] compensatoria, pero no asume culpa alguna por la agresión. Tras el fracaso de su empresa, está *obligado* a restaurar su *timē* [honor] herido de alguna manera, pero con ello no expía ninguna culpa. La nobleza del *basileus* [rey] heroico es demasiado indiscutible, y la interpretación arcaica de los acontecimientos resulta excesivamente elemental al estar subordinada al automatismo del ritual como para permitir un acceso diferenciado a la cuestión de la responsabilidad. Incluso el desinterés de Áyax por la simpatía divina hacia su *physei dikaios*¹¹ [carácter naturalmente justo] no es todavía objeto de acusación en el contexto arcaico; antes bien, el abandono del vencido por parte de los olímpicos se agota en un mero simbolismo del escenario de la caída. La culpa no es una categoría de la existencia heroica¹² y no porque esta sea tan “heroica”, sino porque en realidad no tiene alternativa.

Rechtsdenken (nota 4), pp. 209 ss.—, estas se basan en la interpretación de Sófocles (influida por los sofistas), y no en el diseño arcaico de la figura mítica.

10 Véase Sófocles, *Aj*, 479 ss: “Vivir con gloria o encontrar gloria en la muerte / es la predisposición bajo la que se encuentra un hombre de noble linaje”.

11 *Ibid.*, 767–775.

12 Este vínculo de la grandeza monumental con la ausencia arcaica de culpa también permite entender la razón por la cual Pausanias (110–180 d.C.) informaba que, en su época, Áyax era venerado en Atenas y que en Salamina había un templo consagrado a él, en cuanto este culto se basaba en una imagen completamente diferente de la del Áyax de Sófocles. Pausanias: *Beschreibung Griechenlands*. Edición en dos volúmenes. Traducido del griego y anotado por Ernst Meyer. Zúrich: Ex Libris 1967, pp. 93 ss. (Ática 35.3).

Lo culpable en un contexto de cambio social

Ante un escenario completamente diferente, se presenta el acontecimiento como dramatización de la *patrios politeia* [el orden político tradicional] en la tragedia de Sófocles. Contra todo pronóstico, el grande, el incomparablemente único y desmesurado Áyax se enfrenta al *nomos* [la ley] de la *polis*, en el que se han establecido “los muchos” (*hoi polloi*)¹³ de tiempos antiguos, quienes reclaman un derecho diferente. La implacable asertividad del héroe y su arrogancia son puestas en entredicho bajo un orden legal de orientación colectiva que pone límites estrechos al despliegue desenfrenado de lo *physei dikaios* [lo justo por naturaleza]. Tras este cambio de escenario, el régimen de honor para el *basileus* [rey] en la sociedad heroica se vuelve muy desfavorable, pues ahora debe afirmarse en el campo de tensión por la pugna entre la gloria heroica y el derecho de la *polis*, e incluso reposicionarse allí de nuevo. Lo que se le exige es nada menos que alinear su concepto de *dikē* [justicia] con posiciones jurídicas en competencia.

Antes que nada, esto implica la aceptación de la institución del poder jurídico. En este sentido, Sófocles hace que Agamenón declare lo siguiente en la discusión sobre la admisión del suicida en los ritos funerarios:¹⁴ “Ninguna constitución (*katastasis*), ningún orden jurídico (*nomos*) pueden surgir y perdurar si alguien que ha ganado un litigio puede volver a ser despojado de su derecho”.¹⁵ Así, la *dikē* [justicia] se convierte en una pretensión del conjunto social, y *obliga* a quienes comparten la misma ley a someterse la decisión judicial una vez emitida. Sin embargo, también la contraparte tiene consideraciones por asumir: en contra de la resistencia de los poderosos, Teucro impone la *dikē* [el derecho] del muerto (¿y su clan?) al cumplimiento total de los rituales funerarios.¹⁶ Estos están protegidos por el *daimonōn nomos* [la ley divina], es decir, por las costumbres sagradas transmitidas desde tiempos inmemoriales.¹⁷ Así, la *hybris* [soberbia] impía no es solo la furia de

¹³ cf. Sófocles, *Aj*, 683, 686 ss.

¹⁴ En la pieza de Sófocles, el suicidio de Áyax produce una disputa sobre si el cadáver debe sepultarse o no. Teucro sostiene que el héroe merece los funerales correspondientes, mientras que Menelao y Agamenón sostienen que el cadáver debe permanecer insepulto [N. del t.].

¹⁵ Ídem, 1246-1248.

¹⁶ Ídem, 1110 ss., conforme al aporte de Odiseo, 1342, 1344, 1363.

¹⁷ Ídem, 1130 ss.: pregunta de Menelao, confirmada por Teucro; Odiseo 1343 ss.

Áyax contra Odiseo y los suyos,¹⁸ y su atentado contra los comandantes,¹⁹ sino también la negación del entierro por parte de Menelao,²⁰ y la posible amenaza de los aqueos a Eurísaces, el hijo de Áyax.²¹

En este entorno, donde el equilibrio de intereses parece haberse convertido en el tema central, la consideración por el deber heroico del hombre noble es más bien reducida. Lo que el honor exigía antes como obvio, aquí se convierte en un crimen, y el héroe pasa de modelo a seguir a ejemplo disuasorio. No cabe duda: Áyax ha perdido la orientación, como un fósil que se aferra a tradiciones obsoletas, incapaz de imponerse frente al creciente poder colectivo de la *polis*, y sucumbe finalmente por el conflicto cultural y normativo. Desde el punto de vista de la historia del derecho —que incluye el tratamiento literario del mito heredado en la tragedia ática—, el texto destaca la instauración del carácter obligatorio de enunciados normativos y de valor nuevos, durante y después de un cambio social.

La *polis* tiene interés en limitar el desarrollo del individuo a su *metron* [medida] y *meson* [medio], es decir, a su justa medida de moderación y equilibrio. Por ello, cualquier transgresión de este límite es incriminada. Así, Áyax cae ahora —aunque solo ahora y desde esa perspectiva— en la culpa de no querer someter su singularidad a la ley de “los muchos”.²² Constructivamente, la culpa no es entonces el resultado de una determinación, sino su componente táctico *atributivo* en el conflicto entre dos sistemas normativos en competencia. Así pues, ella debe definirse ante todo solo por el choque de posiciones y demandas sociales; de esta manera, surge del contexto civil por la naturaleza vinculante de las obligaciones jurídicas. Lo ausente del repertorio arcaico de Áyax se le exige aquí como culpa: la *dikē* [justicia] de su igual en la ley, con quien debe reconciliarse.

Tales contrastes normativos tampoco son ajenos a las estructuras de criminalidad “modernas”. Así, en el ámbito macrosocial, Thorsten Sellin desarrolló una *teoría del conflicto cultural* a partir del fenómeno migratorio

18 Ídem, 304, 1061.

19 Ídem, 1081 ss.

20 Ídem, 1092 (coro).

21 Ídem, 560.

22 Ídem, 761 ss: todo aquel que es de *physis* [naturaleza] humana está obligado a comportarse principalmente de acuerdo con su humanidad; por eso, dado el caso, no puede agotar esa *physis*, sino que debe someterse a los dioses.

norteamericano.²³ A mediados del siglo pasado, la criminalidad de bandas se explicaba a menudo por las contradicciones *subculturales* entre los sistemas de valores generales y los específicos de cada grupo.²⁴ Estudios más recientes sobre los orígenes de la criminalidad financiera constatan también una *fragmentación de valores* a nivel intrapersonal, es decir, una disposición diferente, de acuerdo con la situación y las expectativas según el rol desempeñado, para adherirse incondicionalmente a normas que se reconocen como fundamentalmente vinculantes —en especial, con el apoyo de las correspondientes redes sociales—.²⁵ El monopolio de la violencia por parte de los estados contemporáneos suele restar contundencia normativa a las estructuras divergentes en el trato diario, pero no así al potencial de conflicto, de modo que la situación sigue coincidiendo con la que describe Sófocles, al menos en términos del tipo de control.

La mayor presión de legitimación *post statum nascendi* [después de nacer] se deriva de la interpretación sacerdotal y mítica de la cuestión —y por supuesto, de su distorsión mítica— a partir del potencial de intervención de la familia de los dioses. En tiempos más arcaicos esta no se perfilaba necesariamente como una instancia mediadora; ahora, sin embargo, se vuelve imperiosa para la reorganización del *nomos* [derecho], entendido originalmente como *theios* [sagrado], que debía ser reemplazado por posiciones más flexibles. El mortal despojado de su singularidad y autonomía debe tener *aidōs*, es

²³ Thorsten Sellin: *Culture Conflict and Crime*. Nueva York: Social Science Research Committee Bulletin 41, 1938. La contribución a este volumen de Ramona Katrin Buchholz sobre el discurso de afrontamiento en Alemania del Este también señala un contraste disruptivo de normas, típicamente macrosocial y de carácter “secundario”—es decir, por un desfase temporal—, en la medida en que se trata de desviaciones que solo se criminalizan a partir de una valoración actual. El reconocimiento de un error de prohibición, exculpatorio e invencible, sigue siendo una rareza; véase, sin embargo, el caso BGH 5 STR 137/96 (disparo mortal contra un desertor armado y no uniformado).

²⁴ Véanse las teorías subculturales de William Foote Whyte: *Street Corner Society. The Social Structure of an Italian Slum* [1943]. 2^a edición. Chicago: Univ. of Chicago Press 1955, y Albert K. Cohen: *Delinquent Boys. The Culture of the Gang*. Glencoe III: The Free Press 1955, o Richard A. Cloward y Lloyd E. Ohlin: *Delinquency and Opportunity. A Theory of Delinquent Gangs* [1960]. Londres: Routledge & Paul 1961.

²⁵ Karstedt y Farrall: *The Moral Maze of the Middle Class*. En: *Images of Crime II. Representations of Crime and the Criminal in Politics, Society, the Media and the Arts*. Editado por Hans-Jörg Albrecht, Telemach Serassis y Harald Kania. Friburgo de Brisgovia: Schriftenreihe des Max-Planck-Institutes für ausl. u. int. Strafrecht. Serie K, Vol. K 113, 2003, pp. 65-94; Kai-D. Bussmann y Steffen Salvenmoser: *Internationale Studie zur Wirtschaftskriminalität*. En: *nstz* 26 (2006), número 4, pp. 203-209, aquí p. 207 con citas.

decir, un temor sagrado a los dioses, debe encontrarse con ellos, pues de lo contrario, en su desmesura, se precipitará a la *hybris* [soberbia]. “En este encuentro, un ser humano experimenta sus límites, y con ello el fundamento en el que se basa y el tiempo en que madura su esencia”.²⁶

Áyax pierde esta oportunidad. En su famoso “discurso del engaño” deja pasar sin crítica alguna las principales instituciones jurídicas de la *polis* y le da a entender al coro que quiere honrar a los dioses²⁷ y volver al *kosmos* —es decir, a la unidad del todo con los dioses—, pero en realidad no abandona sus pretensiones de singularidad heroica. Tras su viaje temporal al mundo sofista de la *polis*, no logra reconocer los signos de *este* tiempo.

Obligatoriedad y dependencia

Por qué esto es así, todavía no tiene importancia. Incluso ahora, Áyax no es realmente culpable. En la *polis*, se convierte ciertamente en *deudor* de esa *polis*, pues niega su primacía y, por lo tanto, está *en deuda* con ella, pero no se trata de la acusación de una falta personal. De igual forma, la dimensión mítica del proceso aún está demasiado presente; la competencia y pluralidad de las *nomoi* [leyes] humanas están demasiado cerca en términos históricos, como para que la *polis* se imponga a sí misma en *hybris* [soberbia]. No se le reprocha la fijación de su *physis* [naturaleza] en la autonomía existencial, sino que se pone de manifiesto que tal fijación conduce a la *hybris* y la perdición cuando no se encuentra y se mantiene la justa medida (*metron*) —y esto no se da a entender de manera personal—. A fin de cuentas, Moira, la providencia que dispone, y Ate, el destino que impone, controlan de cerca el marco que condiciona los acontecimientos —al tiempo que le muestran al que fracasa la vía para hacerse valer como *anēr dikaios* [hombre justo] en el cumplimiento de su destino—. Esto, por supuesto, según el derecho antiguo, lo cual descalifica automáticamente la solución elegida como opción secundaria a pesar de, o debido a su efecto heroico.

26 Wolf, *Griechisches Rechtsdenken* (nota 4), p. 201.

27 Sófocles, *Aj*, 710-713. Áyax había “vuelto a honrar a los dioses con todos los sacrificios (apropiados), tal y como son *thesmios* [apropiados a la ley divina]; de este modo, restauró la *eunomia* [el buen orden] con el mayor respeto [*sebōn megista*]”. —traducción de Wolf, *Griechisches Rechtsdenken* (nota 4), p. 207.

Sin embargo, realmente no había espacio para un *happy end*. La arrogancia y la locura demónica del héroe le debían parecer demasiado desmesuradas incluso al espectador de la *polis* ática, como para que una *exculpación* sin una sanción drástica pudiera ser considerada seriamente.²⁸ Estructuralmente, liberarse de una *adikia* [injusticia] definida por la *polis* era casi imposible en vida, y en la muerte queda como un regreso al mundo arcaico. Solo la distancia mítica hacía que el personaje fuese soportable en general, y permitía una exageración que le daba contorno perceptible a su tragedia: su falta de flexibilidad social.²⁹

La base de esta concepción de la culpa es siempre un *conflicto de integración*; sus numerosas reproducciones literarias sugieren que la figura trágica del “culpable sin culpa” puede considerarse incluso como esquema rector para la resolución efectiva de las pérdidas de control. Característico de ello es no solo la relación de intercambio entre exigencia y mérito —que más tarde se repite en el sistema de acciones del derecho penal romano³⁰— sino también, consecuentemente, la implacabilidad con la que las determinaciones externas del comportamiento se oscurecen ante de la construcción de la necesidad de reacción.

En el texto de Sófocles, esto aparece con especial nitidez —lo cual es también una muestra de su fina ironía al tratar con adversarios normativos de la *polis*—, cuando tiene un efecto exculpatorio en el sentido del derecho

²⁸ La doctrina y la jurisprudencia penales alemanas contemporáneas también tienen dificultades con el tratamiento de la figura equivalente del sujeto criminal por convicción: según el artículo 17 del Código Penal Alemán (stGB), el reconocimiento de un error de prohibición exculpatorio e invencible está sujeto generalmente a requisitos más estrictos que los que se aplican para evitar una acusación de conducta negligente. Véase Thomas Fischer: *Strafgesetzbuch. Kommentar*, 55^a ed. Múnich: Beck 2008, Art. 17 Rdn. 8. El arraigo en un contexto cultural ajeno únicamente se considera como atenuante en delitos por omisión —véase igualmente la nota 25—.

²⁹ Si la interpretación literaria busca elevar el suicidio de Áyax a una “síntesis entre los anhelos humanos de autonomía y la exigencia divina de subordinación”, porque “con él se completaría la unidad de los opuestos y el individuo se integra con el cosmos” —según Reinhart Grütter: *Untersuchungen zur Struktur des sophokleischen Aias*, tesis doctoral, Kiel 1971, pp. 42 ss.; 150 ss.; citado por Rainer Rauthe: *Epílogo*. En: Sófocles: *Aias*. Traducido del griego y editado por Rainer Rauthe. Stuttgart: Reclam 1990, pp. 163-171, aquí 169—, tal visión puede integrarse sin dificultad en la evolución de la historia de las ideas, pero hace que la pieza teatral pierda su agudeza política al tiempo que no logra captar adecuadamente los aspectos dogmático-jurídicos de la obra.

³⁰ Fundamentalmente, véase Hilde Kaufmann: *Strafanspruch. Strafklagrecht. Die Abgrenzung des materiellen vom formellen Strafrecht*, Gotinga: Otto Schwartz & Co. 1968.

de la *polis*, esto es, en la debacle del intento homicida. Según su propio relato, Atenea “arrojó ideas engañosas ante los ojos (de Áyax)”,³¹ de manera que él “creyó que asesinaba a los dos atridas con su propia mano”³² —en la terminología actual, algo así como una alucinación o una afección de alta intensidad, pero en cualquier caso una alteración profunda de la conciencia que hace incontrolable el entramado de motivaciones del perpetrador y que, desde un punto de vista actual, excluye su responsabilidad individual por falta de culpabilidad—.³³

Esta restricción es lógicamente obligatoria para una norma sancionatoria típica del derecho penal, porque una pérdida de control solo puede imputarse cuando el sujeto de la norma estaba en condiciones de recibir y acatarel llamado de conducta. Pero aquí, como los innumerables epígonos y precursores literarios de una concepción acusatoriamente neutral de la culpa, no se trata de un derecho penal narrado. Su concentración superficial en un control social estáticamente organizado —es decir, obligado a asegurar la existencia de normas protegidas—, deja poco espacio para la interpretación del comportamiento humano. De ahí que sea muy probable que los encuentros perturbadores con el destino se representen también, o sobre todo, en otros niveles, bajo perspectivas completamente diferentes y con facetas muy diversas de lo permitido por el marco de percepción tradicional de la transgresión legal.

El carácter simbólico —es decir, idealmente exagerado— del tratamiento del material en Sófocles es evidente. Su forma extraña y su distanciamiento mítico son precisamente las que le otorgan un perfil inconfundible al conflicto normativo esbozado. La rutina pormenorizada del procedimiento fiscal sería un obstáculo, sobre todo porque la concisión jurídico-dogmática del procedimiento en el marco del antiguo proceso penal ático no puede seguir el ritmo de la reconstrucción literaria de los hechos. El derecho penal no tiene un monopolio sobre el concepto de culpa, aunque ciertamente ha hecho méritos para precisarlo.

31 Sófocles, *Aj*, 51 ss.

32 *Ibid.*, 56 ss.

33 Véase, por ejemplo, el artículo 20 del actual Código Penal Alemán.

La estructura personal de la responsabilidad penal

En el *Áyax* de la tragedia ática, la culpa se consideraba como atributo de una posición social; la responsabilidad por el patrimonio propio aún no se había inventado, o por lo menos no desempeñaba ningún papel. La interpretación específicamente *penal* del fenómeno comienza cuando la categoría de derecho civil de lo culpable trasciende su contexto del derecho de obligaciones —es decir, civilista— y empieza a revelar la relación personal del sujeto activo y la conciencia de la antijuridicidad en el momento de dañar un bien jurídico protegido por el Estado.

Según la legislación vigente, el autor de un delito es en principio responsable penalmente del daño causado solo si podía reconocer la ilicitud de su acción y poseía voluntariedad, es decir conciencia de la acción y voluntad a la hora de actuar.³⁴ Por supuesto, esta exoneración no es a cambio de nada: hace que, allí donde ya no cabe la exclusión de la culpa, la infracción de la norma sea ahora un asunto exclusivo del infractor en cuyo poder está la comisión del delito, y así —como mecanismo de un control social resistente al cambio— reclama la “*inocencia*”, es decir, una afirmación de la validez legal de las condiciones que hicieron posible el delito.

Valor de éxito, valor de acción, desaprobación socioética

Estructuralmente, la imputación del perpetrador comienza usualmente con una incriminación del daño causado, es decir, una delimitación factual del *valor de éxito*. El uso indebido de patrones de control personal pasa al primer plano como *valor de acción*, donde una comprensión más bien instrumental de la sanción comienza a desplazar gradualmente a la víctima de su rol de demandante. Usualmente, los primeros efectos de este enfoque se manifiestan como una *personalización del agravio*. Incluso la diferenciación

³⁴ Esto se aplica sin restricciones a los adolescentes y menores de edad —véase el Artículo 3 de la Ley de Justicia Juvenil—; para los adultos, sujetos a una presunción refutable de responsabilidad penal, la falta de voluntariedad debe partir de alguna de las características especiales delineadas en el inventario de trastornos de personalidad del artículo 20 del Código Penal Alemán (trastorno mental patológico, trastorno profundo de la conciencia, demencia), siempre y cuando la alteración en la capacidad de autocontrol no se deba a la situación, como cuando hay un error de prohibición inevitable (artículo 17 del Código Penal Alemán) o en un estado exculpatorio de necesidad.

de la infracción en formas de comisión dolosa y culposa muestra claramente que la valoración del éxito no depende únicamente —ni siquiera en primer lugar— de la magnitud del daño, sino sobre todo de la resonancia afectiva con la que el perpetrador percibe el interés de protección de los bienes jurídicos lesionados.³⁵

Sin embargo, este desplazamiento de énfasis del valor de éxito al de acción no se logra del todo, pues la protección de los bienes jurídicos orientada al éxito del delito sigue siendo la preocupación central del proceso de control, incluso cuando se lleva a cabo constructivamente a partir del rasgo de conducta en la violación del deber. Así, la imputación por el delito culposo sigue dependiendo del éxito, aunque su realización efectiva tras la violación del deber de cuidado ya no esté bajo el control del perpetrador.³⁶ El intento consumado participa del privilegio de retractación, aunque el hecho ya se haya completado mediante el último acto parcial del curso de acción proyectado. Y el delito de omisión impropia permanece fijado a la violación del bien jurídico protegido, pese a que el garante solo haya podido neutralizar el momento de amenaza de su inacción ignorando, irrevocablemente el llamado de conducta del orden jurídico tan pronto como expiró su última oportunidad de intervención salvadora, por mencionar apenas algunos ejemplos.

No obstante, cuando fracasa una estructuración completa de la prohibición debido al perfil del bien jurídico protegido, resulta lógico convertir la transgresión misma en el objeto de la imputación. El derecho penal alemán ha incorporado este enfoque constructivo, y hoy distingue de forma estricta entre *ilegalidad*, que marca las exigencias del orden jurídico, y *culpa*, que convierte la infracción jurídica comprobada en objeto de una acusación individual. Los inicios de esta evolución se remontan a la recepción del derecho romano, y el debate más reciente se orientó en la doctrina del derecho natural de Samuel von Pufendorf,³⁷ quien en los *Pensamientos sobre*

35 Véanse, por ejemplo, los marcos penales de muerte por negligencia (Art. 222 del Código Penal Alemán), homicidio intencional (Art. 212 del Código Penal Alemán) y asesinato con alevosía (Art. 211, 2º grupo de casos del Código Penal alemán), cuya escala de sanciones solo considera la perspectiva de la víctima como algo secundario.

36 La denominada doctrina del aumento del riesgo pretende que la responsabilidad penal solo dependa de si la conducta negligente ha incrementado la probabilidad de que se produzca el resultado, y, de este modo —desde una perspectiva procesal— traslada la carga de la prueba al perpetrador, lo cual, sin embargo, no es compatible con el derecho vigente.

37 Samuel von Pufendorf: *De iure naturae et gentium. Libri octo* (1672). Reimpresión de la edición de Fráncfort 1711. Hildesheim: Olms 2001.

la imputación presentó por primera vez un concepto cuyo enfoque flexible parecía asegurarle una actualidad casi atemporal. Inicialmente, la imputación se basaba en la capacidad del perpetrador para controlar sus actos. La acción entonces se consideraba obra de este, en función de la libertad con la que se había cometido; y en consecuencia, él solamente era considerado destinatario de la sanción si había hecho uso indebido de dicha libertad.

La principal marca orientativa es, por lo tanto, la *desaprobación* —entendida en términos *socioéticos*— *del perpetrador*, quien ha demostrado con su acción una deficiencia reprobable en la conciencia jurídica adecuada. Desde el punto de vista dogmático esto significa un cambio de época, aunque no verdaderamente una *ventaja* para el héroe homérico. Este nuevo enfoque en el derecho penal solo le aporta una verdadera ganancia en la valoración del intento fallido de cobrar por mano propia su *thesis* [recompensa] perdida, ya que en este caso la pérdida de control conduce directamente a la exclusión de la culpa. Pero tal exoneración solo sería relevante dentro de una valoración específicamente personal / subcultural de Áyax, porque la exigencia normativa definida por la *polis* se ve menos lastrada por el fracaso —del intento de asesinato— que por la consumación total del plan delictivo. Entonces, si su ejecución hubiese comenzado antes del inicio de la *theia mania* [locura divina], solo se suprimiría la punibilidad de la tentativa del asesinato si el fanático se presentase como *criminal por convicción* —algo que, incluso en el ordenamiento jurídico extranjero se considera hoy una proeza forense que solo se consigue excepcionalmente—.

El problema del libre albedrío

El principio de culpabilidad, así concebido, tiene sin duda una debilidad central. Presupone, en términos normativos, que el ser humano realmente está en condición de decidir en contra del llamamiento de la ley penal. Mientras el racionalismo, con su inquebrantable confianza en la razón humana, dominaba la escena de la historia intelectual, las dudas con respecto a la fuerza modeladora de la voluntad apenas tenían cabida. Sin embargo, una vez que el modelo de libre albedrío comenzó a cuestionarse, difícilmente podía seguir usándose para reclamar responsabilidad personal, pues, como se sabe, la prueba existencial de la libertad no puede establecerse con los instrumentos de la ciencia social ni con su contraparte determinista. Por lo tanto, solo es empíricamente perceptible como una *cualidad de la experiencia*, y de momento se escapa de cualquier

explicación posterior que, como un impulso fugaz, es siempre reactivado de nuevo en la complejidad infinita de la acción social, capaz de teñir los hechos de un matiz personal, entre la legalidad y el deseo caprichoso, que, sin embargo, difícilmente puede controlarlos.³⁸

El concepto de acusación también se vio afectado comprensiblemente bajo esta relativización de la idea de imputabilidad. Durante el cambio del siglo XIX al XX, las primeras reacciones de pánico lo desvirtuaron y lo convirtieron en una comprensión *descriptiva* que reducía el contenido de la culpabilidad al aspecto interior del delito que cubre el proceso de control; en otras palabras, a la intención y otros elementos subjetivos.³⁹

Áyax debe haberse sentido desconcertado, ya que el renacimiento de un concepto de culpa entendido de manera objetiva parecía inconfundible. No obstante, la discusión pronto se centró en una *doctrina de la culpa* que pasó a ser descrita como *normativa*: la culpa de nuevo como un juicio de valor sobre el contenido psicológico de la formación y la actividad de la voluntad, que se identificaba nuevamente con la reprochabilidad del comportamiento.⁴⁰ Sin embargo, el modelo ya había perdido su fuerza persuasiva ante la duda irrefutable e innegable que pesaba sobre el libre albedrío del perpetrador. La discusión posterior tuvo que limitarse a cerrar, de la mejor manera que se podía, la brecha de legitimidad abierta.

38 Por cierto, el dogma del libre albedrío también está sometido a la presión de los resultados recientes de la investigación neurológica. Según estos, los impulsos que desencadenan acciones aparecen más bien como resultado de conexiones neuronales, y por tanto evaden el control de la conciencia desde el momento mismo de su formación. Sobre la relevancia de este aspecto para el concepto de control en el derecho penal, véase en resumen, por ejemplo, a Fischer, *Strafgesetzbuch* (nota 25), párrafos 9-11 antes del Art. 13, con una extensa revisión bibliográfica en el párrafo 11.

39 Maximilian v. Buri: *Die Kausalität und ihre strafrechtlichen Beziehungen* (1873). Stuttgart: Enke 1885; Franz v. Liszt: *Lehrbuch des deutschen Strafrechts*. 8. Aufl. Berlin: de Gruyter 1897, p. 154 –aunque con formulaciones diferentes en las 21 ediciones de su obra entre 1884 y 1919; Alexander Löffler: *Die Schuldformen des Strafrechts in vergleichend-historischer und dogmatischer Darstellung*, Leipzig: Hirschfeld 1895, p. 5; Eduard Kohlrausch: *Irrtum und Schuldbegehr im Strafrecht*, Berlin: Guttentag 1903, pp. 1-6, 24-37; Gustav Radbruch: *Über den Schuldbegehr*. En: zSAV 24 (1904), número 2, pp. 333-348.

40 Reinhard Frank: *Über den Aufbau des Schuldbegehriffs*. En: *Festschrift für die Juristische Fakultät in Gießen zum Universitätsjubiläum*. Editado por Reinhard Frank. Gießen: Alfred Töpelmann 1907, pp. 519-547; James Goldschmidt: *Der Notstand, ein Schuldproblem. Mit Rücksicht auf die Strafgesetzentwürfe Deutschlands, Österreichs und der Schweiz*, Viena: Manz 1913. Berthold Freudenthal: *Schuld und Vorwurf im geltenden Strafrecht*. Tübinga: Mohr Siebeck 1922, p. 7.

Esto se logró mediante una ampliación de la base de información relevante sobre la culpa. La mera decisión reprobable de cometer el acto ya no podía considerarse como el único parámetro de referencia de la acusación si no se aseguraba su control operativo; ahora debía ceder su posición monopólica a la “*convicción jurídicamente errónea del autor del delito*” que la sustentaba.⁴¹ Sin embargo, este recurso al contexto de origen del dolo no solo enfatizó la independencia de la acusación individual en la configuración del delito, sino que la cuestión del origen existencial del veredicto de culpabilidad amenazó de nuevo con perderse en un patrón de requisitos neutrales respecto a la personalidad. Una limitación verbal a la “*actitud del momento*”,⁴² es decir, a un estado meramente pasajero, tampoco es de gran ayuda aquí, pues una vez introducido el elemento de la convicción, siempre queda espacio necesariamente para otras consideraciones, incluso para introducir el ámbito disposicional en el concepto de la acusación.

La idea de culpabilidad del perpetrador

En términos fácticos, se trataba de escoger entre la idea, aún ampliamente aceptada, de culpabilidad de hecho —que también buscaba centrarse completamente en el conjunto real de los hechos al abordar el desarrollo motivacional del delito— y el concepto de culpabilidad del perpetrador, más accesible a consideraciones deterministas. También en este caso, la acusación seguía centrándose formalmente en la persona del autor, aunque vinculaba el contexto motivacional de forma tan libre con respecto al espacio y al tiempo de su génesis, que el acto delictivo corría el riesgo de degenerar en una mera muestra del repertorio desarrollado.

41 Wilhelm Gallas: *Zum gegenwärtigen Stand der Lehre vom Verbrechen*. En: *ZStW* 67 (1955), número 1, pp. 1-47, aquí p. 45 [énfasis H.-U. E.]; Hans-Heinrich Jescheck y Thomas Weigend: *Lehrbuch des Strafrechts. Allgemeiner Teil* (1969). 5^a edición completamente revisada y ampliada. Berlin: Duncker & Humblot 1996, § 38 II 5; Johannes Wessels y Werner Beulke: *Strafrecht, Allgemeiner Teil. Die Straftat und ihr Aufbau* (1970). 34^a edición. Heidelberg: Müller 2004, párrafo 401.

42 Eberhard Schmidhäuser: *Strafrecht. Allgemeiner Teil. Lehrbuch* (1970). 2^a edición. Tubinga: Mohr Siebeck 1975, p. 369 [énfasis H.-U. E.]; Günther Jakobs: *Strafrecht, Allgemeiner Teil. Die Grundlagen und die Zurechnungslehre*. Berlin: de Gruyter 1991, p. 497; Gallas, *Zum gegenwärtigen Stand* (nota 38), p. 45.

Engisch, con su *Doctrina de la culpa de carácter* siguiendo a Schopenhauer,⁴³ desarrolló un concepto de culpa basado en los fundamentos complejos del desarrollo personal, que trataba de distanciarse del problema de la libertad al interpretar acto y actor a partir de su *ser así*. El objeto de la acusación ya no era, entonces, la estructura episódica de la violación de la ley; el reproche jurídico recaía sobre la persona que actuaba en cuanto estructura integral de formas vivenciales y patrones de comportamiento, que habían dado lugar al ilícito. En este sentido, la culpa significa que el acto punible se remite a defectos del carácter, que pueden describirse como una carencia de las posibilidades de control que hubiesen sido necesarias para evitar el resultado incriminado. El autor del delito debe ser responsable de estas deficiencias, independientemente de si las había adquirido de forma culposa o si algo diferente “habría podido” llevarlo a ser así. De este modo, la posibilidad de actuar de otra manera ya no presupone una alternativa real: basta que el resultado no se hubiese producido si el autor del delito hubiera empleado esa capacidad de acción y diligencia cuya falta se le imputa. La culpa se presenta *así*, de nuevo, como un destino que se vive pero no se domina necesariamente, evocando con ello asociaciones con el pecado original, que conceptualmente no deja espacio a atribuciones individuales de culpabilidad.

Desde un punto de vista más modernista, esta construcción desplaza la figura de Áyax del foco de la responsabilidad personal de vuelta a la ambigüedad existencial de sus orígenes. No se volvió intransigentemente arrogante porque así lo quisiera, sino porque era de la nobleza, de la aristocracia militar homérica. Fueron condiciones de origen de una tragedia personal que no sobrevinieron de repente, sino que se integraron en el curso de su vida y se volvieron todo menos manejables; por eso, entendidas como algo personal, tampoco pueden compensar una falta de motivación en el comportamiento real —según del modelo de una *actio libera in causa* [acto libre en su causa]—. Si, desde la perspectiva de una comprensión personal de la culpa, Áyax parece ser víctima fatal de un (auto)error judicial, ahora regresa al ámbito del derecho colectivo de la *polis* cuya pretensión de validez apenas cambia según se defina la implicación del perpetrador como una demanda contra su estatus, o como acusación, resistente a la exoneración

43 Karl Engisch: *Zur Idee der Täterschuld*. En: *Zeitschrift für die gesamte Strafrechtswissenschaft* (zstw), volumen 61 (1942), número 2, pp. 166–177, aquí pp. 170–177.

de no haberse opuesto a la socialización como *basileus* [rey], dirigida inmediatamente contra la persona.

Con una exageración existencial de la culpa entendida de esta manera, el principio de culpabilidad *per se* habría perdido cualquier oportunidad de acercarse siquiera a cumplir su cometido original de limitar su intervención sancionadora —por no hablar de la carga constructiva del concepto de imputación todavía favorecido—.⁴⁴ Ni la teoría de la culpa de carácter ni otras variantes de la culpabilidad del perpetrador han podido imponerse frente al principio selectivo de la culpabilidad de hecho individual.⁴⁵ Sin embargo, la idea de imputabilidad individual no estaba en absoluto de vuelta y clausurada. Para compensar las lagunas probatorias en materia de libre albedrío, hubo que redefinir, desde su base, el alcance de la elaboración, hasta entonces entendida de un modo meramente escénico, del delito.

La comprensión funcional de la culpa

La ocasión propicia para ello vino con la superación definitiva de la ley del talión kantiana mediante la idea de finalidad.⁴⁶ Si la acusación —entendida como anuncio— reivindicaba la prevención futura de la ilicitud imputable, no se agotaba —sin perjuicio de su organización retrospectiva— en un mero balance del inventario de control, sino que condicionaba de nuevo al autor del delito en su papel como miembro de una comunidad de iguales ante la ley. Este impacto preventivo vincula inextricablemente la sentencia

44 Aprox. Ernst Heinitz: *Strafzumessung und Persönlichkeit*. En: *zstw* 63 (1951), volumen 1, pp. 57–82, aquí p. 74. Alexander Graf zu Dohna: *Ein unausrottbares Mißverständnis*. En: *zstw* 66 (1954), volumen 3, pp. 505–514, aquí p. 508.

45 Karl Binding: *Die Normen und ihre Übertretung*. Volumen 2, parte 1, 2^a edición. Leipzig: Engelmann 1914, p. 283. Claus Roxin: *Sinn und Grenzen staatlicher Strafe*. En: *jus* 6 (1966), Volumen 10, pp. 377–387, aquí p. 378. Hans-Joachim Rudolphi: *Verbotsirrtum und Vermeidbarkeit des Verbotsirrtums*. Gotinga: Schwartz 1969, p. 206 Arthur Kaufmann: *Tatbestand, Rechtfertigungsgrund und Irrtum*. En: *jz* 31 (1976), volumen 12, pp. 353–358; Ídem: *Das Schuldprinzip. Eine strafrechtlich-rechtsphilosophische Untersuchung*. Heidelberg: Winter 1961, pp. 187–197.

46 Históricamente, esto se situaba en la así llamada disputa de escuelas entre la concepción clásica del positivismo por un lado (en particular, Binding, v. Birkmeyer, Kahl), y por el otro la escuela moderna (Franz von Liszt, Enrico Ferri, Raffaele Garofalo, entre otros), que buscaba comprender el crimen a partir de su estructura social. En general, hoy hay consenso alrededor de que la idea de finalidad le da su verdadero sentido social al concepto de la pena. El enfoque retributivo mantiene la función de limitar la intervención contra los intereses de la razón de Estado, de acuerdo con el Estado de derecho.

inculpatoria con patrones de orden social, y ofrece así la oportunidad de aprovecharla para fines de legitimación.

En este marco de definición, la culpa puede entenderse como una función de la *responsabilidad*. En este sentido, el infractor de la ley no es declarado culpable por el delito cometido; él perturba más persistentemente la paz jurídica porque ha quebrantado la confianza en su responsabilidad. Su falta de confiabilidad es lo que desencadena realmente la demanda de reacción, que es más amenazante cuanto más dependa la estructura social —a partir de la división del trabajo— de que cada cual actúe responsablemente en su respectivo ámbito de actividad. Para la superación de este trastorno funcional, no es relevante que el infractor de la ley sea realmente responsable a título personal, si con ello puede lograrse un efecto de control *haciéndolo* responsable. En este contexto —determinado socialmente—, el veredicto de culpabilidad solo tiene el objetivo funcional de confirmar al delincuente en el ámbito de su responsabilidad, no de convencerlo de la evitabilidad de su error de conducta. Para legitimar la acusación ya no se necesita una culpa real comprobada; basta con la suposición de que su *atribución* ejerce presión de conformidad sobre el autor del delito y el público, y con ello emite un impulso independiente de control.⁴⁷

Bajo la presión del problema no resuelto de la libertad, la idea de culpa se distancia definitivamente del constructo de desaprobación socioética. Entretanto, una opinión generalizada busca incluso sustituir toda la acusación personal por una notificación de deficiencia más neutral, que ya no presupone el abuso de las capacidades de control realmente disponibles, sino que solo marca la desviación de los estándares de diligencia socialmente válidos.⁴⁸ En cualquier caso, la acusación ahora se define, principalmente y

47 Véase Eduard Kohlrausch: *Sollen und Können als Grundlagen der strafrechtlichen Zurechnung*. En: *Homenaje a Karl Güterbock*. Editado por la Facultad de Derecho de Königsberg. Berlín: Vahlen 1910, pp. 3-34, aquí p. 26.

48 Filippo Gramatica: *Grundlagen der Défense sociale* (1961). Traducción del italiano de Armand Mergen y Gottfried Herbig. Hamburg: Kriminalistik Verlag 1965, pp. 41-57; Alessandro Baratta: *Strafrechtsdogmatik und Kriminologie*. En: *zstw* 92 (1980), cuaderno 1, pp. 107-142, aquí 140-142; Franz Streng: *Schuld, Vergeltung, Generalprävention*. En: *zstw* 92 (1980), cuaderno 3, pp. 637-681, aquí 656 ss. En cuanto al contenido, se trata nada menos que de una nueva objetivación del concepto de culpa en el derecho penal, cuya impronta civilista apenas deja margen para variantes individuales de la responsabilidad.

sobre todo, por su idoneidad para eliminar en el público las commociones en la confianza jurídica derivadas de la infracción de la ley.⁴⁹

Esta alienación *funcional* del acto de imputación ciertamente apoya la concepción personalista de la estructura de reacción penal con énfasis en lo personal; pero también deja que el principio de culpabilidad se degrade en una fórmula dogmática vacía, lo que socava su propósito original de limitar la pena, casi tanto como la teoría de la culpabilidad de carácter de Engisch. Porque incluso la acusación funcionalizada ya no tiene que hacer justicia al infractor de la ley de manera individual.

Por otro lado, tal acusación no deja de convertir el crimen en un asunto del perpetrador. Como resultado de esta doble estrategia, se fuerza drásticamente el alivio de estructuras colectivas, ya de por sí típico del control. Dado que la perspectiva de control sigue formalmente limitada al carácter episódico del acto delictivo, las partes sociales en el origen del crimen quedan excluidas de la evaluación y se proyectan sobre la persona del criminal —por el contenido, no diferente de la perspectiva de culpabilidad del perpetrador, aunque en un nivel de abstracción moderadamente más elevado—. Puesto que no se dispone del trasfondo socioético necesario para ello, la atribución de la culpa ya no hace culpable al perpetrador, sino que reivindica con más claridad la inocencia de las circunstancias a partir de las que surgió el acto delictivo.⁵⁰

49 Siguiendo los conceptos de la teoría de sistemas de Luhmann, véase Günter Jakobs: *Schuld und Prävention*. Tübingen: Mohr Siebeck 1976, pp. 31-33; Friedrich Nowakowski: *Freiheit, Schuld, Vergeltung*. En: *Festschrift für Theodor Rittler*. Editado por Sigfried Hohenleitner, Ludwig Lindner y Friedrich Nowakowski. Aalen: Verlag Scientia 1957, pp. 55-888, aquí 64, 70-77; Bernhard Haffke: *Problemaufriß: Die Bedeutung der sozialpsychologischen Funktion von Schuld und Schuldunfähigkeit für die strafrechtliche Schuldlehre*. En: *Sozialwissenschaften im Studium des Rechts*, volumen 3. Editado por Winfried Hassemer y Klaus Lüderssen. Múnich: Beck 1978, pp. 153-180, aquí 166 ss., 171; Claus Roxin: *Zur jüngsten Diskussion über Schuld, Prävention und Verantwortlichkeit im Strafrecht*. En: *Festschrift für Paul Bockelman*. Editado por Arthur Kaufmann, Günter Bemann, Detlef Krauss y Klaus Volk. Múnich: Beck 1979, pp. 279-309, aquí 304; Hans Achenbach: *Individuelle Zurechnung, Verantwortlichkeit, Schuld*. En: *Grundfragen des modernen Strafrechtssystems*. Editado por Bernd Schünemann. Berlín, Nueva York: de Gruyter 1984, pp. 135-151, aquí 142.

50 Esta instrumentalización del derecho penal puede entenderse estructuralmente como una exageración de su función estática de control. Un ejemplo práctico de ello es la impactante representación del manejo de los incidentes de Abu Ghraib, analizada por Niels Werber en este volumen (“Torture or only Mistreatment?” Normativität, Normalismus und Normenreflexion nach Abu Ghraib. En: *Schuld und Scham*, pp. 239-252).

Áyax tampoco permanece indiferente a este giro al final. En cuanto heredero de la idea de culpabilidad de hecho, su trastorno profundo de la conciencia como condición excepcional relevante para la voluntad controlada sigue bloqueando cualquier consecuencia jurídica punitiva, en la medida en que su efecto se extienda. Sin embargo, la disociación fundamental de la acusación de la capacidad real de control relativiza esta exención y da lugar a responsabilidades más amplias, incluso allí donde su exigencia queda suspendida excepcionalmente por la falta de dotación específica del inventario de la personalidad. En ese orden de ideas, el sacrificio purificador del suicidio ya no carece de sentido, sino que es una renuncia a hacer uso del alivio excepcional que se le ofrece. La valoración no se ve afectada en su núcleo, sino que adquiere matices que difícilmente pueden eludir una consideración dogmática, y hunden el proceso nuevamente en la incomprensibilidad mítica.

Variantes de la culpa definidas organizacionalmente

Acto seguido, si la idea de imputación pierde gran parte de su atractivo, emergen otras lagunas de atención, entre ellas, en particular, sus debilidades en el manejo de formas de criminalidad más complejas. El patrón normativo de reprobación personal, todavía se ajusta totalmente al perfil de la cultura criminal del delito callejero, que define claramente el acto delictivo como un ataque contra el sistema de valores burgués y aleja de tal manera al delincuente (solo o en asociación con sus secuaces), que apenas pueden surgir dudas sobre su estatus marginal. Esto funciona sin problemas cuando los casos controlados permanecen poco conectados socialmente y, por lo tanto, los responsables directos pueden ser aislados fácilmente.

Sin embargo, el crimen organizado actual ha desarrollado en gran medida un nivel tan alto de interconexión de la división del trabajo, que al delincuente individual le queda muy poco espacio para la iniciativa personal si no quiere sustraerse por completo de los hechos. En la delincuencia ambiental y financiera de grandes corporaciones anónimas, sobre todo, la contribución individual está tan estrechamente integrada a una estructura confusa de poderes directivos y formas de dependencia, que el lugar de la responsabilidad, incluso para el delito, tiene más carácter institucional que personal.

Los miembros involucrados del aparato ya no están vinculados entre sí por un plan delictivo común en el sentido clásico, sino que son absorbidos y

controlados inmediatamente por el plan organizacional de la corporación. La consecución del éxito general se descompone en tantas acciones individuales y se distribuye entre tantos agentes, que al observar unas y otros de forma aislada parecen más bien inofensivas o, al menos, pueden interpretarse como tan inevitables por su integración interna, que su realización casi no está sujeta a obstáculos significativos, sobre todo bajo la presión de lealtad por la pertenencia a la corporación.

En un estado de densificación social, el poder de definición sobre las estructuras de responsabilidad se traslada en gran medida a conglomerados cuya función es determinar los elementos de control de la estructura de reacción sin desencadenar directamente el acto delictivo. Más allá de cualquier consideración ideológica, la determinación externa de la acción se hace aprehensible como realidad social, ya no mediante la interiorización previa de patrones de conducta dentro de un proceso de socialización, sino directamente como fenómeno de un control externo cuya dinámica procesal aliena cada vez más la estructura personal del dominio de la acción con perspectivas colectivas. Las condiciones estructurales de la situación criminal ejercen un efecto de atracción tan fuerte en estos conjuntos, que la integración del agente individual parece depender más de su posición en la estructura que de su afinidad con el éxito o incluso sus competencias socioéticas.

No es sorpresa que Áyax —a pesar de su avidez por los trofeos y de ser, en el mejor de los casos, marginalmente sospechoso de delito financiero— también atraiga sobre sí toda la atención en el campo de ruinas del concepto de imputación individual. Se siente como el gran solista, pero incluso en la interpretación arcaica sigue siendo una marioneta de sus normas de clase; se derrumba en la *polis* ática bajo el “peso de su culpa”; apenas se recupera como criminal por convicción bajo el primado de la idea de imputación personal; en cuanto afectado por la culpabilidad de perpetrador, cae de nuevo en la miseria del abandonado; y finalmente, en el contexto funcional, hace perfecta su catástrofe como fracasado. Sin embargo, sigue siendo dependiente, también y sobre todo, por la insistente reivindicación de su independencia. La inmovilidad destacada aquí también caracteriza un tipo básico de la criminalidad (financiera) contemporánea: el criminal realmente no puede hacer nada, pero está justo en el medio. Es solo una parte del todo, pero en cuanto individuo debe cumplir con el deber para que el aparato,

el todo, siga funcionando. Así, parece que la infracción individual, la más personal, tampoco tuviera realmente importancia.

Debido a esta anonimización de las estructuras de responsabilidad, el derecho penal contemporáneo enfrenta una necesidad constructiva que no puede ser satisfecha ni de lejos por el principio de culpabilidad de impronta clásica. Las soluciones reales apenas están a la vista. En el plano procesal, desde hace algún tiempo se intenta controlar el torrente de información mediante una elaboración típica de cada parte; en el ámbito material, se ha popularizado la designación de delegados responsables autónomos, y también se está discutiendo el traslado de la sanción penal hacia la corporación implicada misma, como ya se acostumbra en otros países europeos. Sin embargo, una reforma integral del concepto de imputación parece estar, si acaso, en ciernes en estos enfoques; en el mejor de los casos con la sanción orgánica, la cual, no obstante, amplía la construcción de la culpa individual a las llamadas personas jurídicas, es decir, a las meras unidades organizativas, y así se diluye nuevamente el papel del individuo en el colectivo.⁵¹

La confrontación del derecho penal con manifestaciones delictivas cada vez más complejas e interconectadas ha dotado al principio de culpabilidad de una variante específicamente organizacional que —todavía— se ciñe al marco constructivo de la concepción individualista; pero el programa de intervención, en su contenido, trata de orientar las condiciones estructurales hacia las condiciones estructurales de criminalidad potencial. Así, parece más un instrumento de gestión de la crisis sociopolítica, y se concentra menos en una revisión —urgentemente necesaria— de la estructura de reacción de impronta tradicional. De este modo, el concepto predominantemente socioético de incriminación del derecho penal básico no se abandona, sino que se retrocede a un constructo que tiene alcance limitado en el mejor de los casos y que, por eso, transmite la impresión de arbitrariedad. La marcada orientación a fines de la actual vanguardia del derecho penal (financiero, particularmente) ya no se detiene en la imputación preventiva de sanciones típicamente retributivas, legitimadas por ejemplo en la dirección “moderna” de la disputa entre escuelas de pensamiento. Busca establecerse en el control

⁵¹ Esto es incluso más válido si se la considera bajo aspectos de la teoría de la comunicación como un constructo de captura de las partes de la culpa en la violación de la ley que ya no se pueden adjudicar individualmente. La culpa entonces solo simula la responsabilidad del aparato, convirtiéndose en ficción ella misma.

directo de la fuente del peligro y entra así en competencia directa con el derecho administrativo de orden normativo, el cual enfrenta al ciudadano de manera igualmente soberana, aunque alinea sus demandas de diligencia debida y su visión de la responsabilidad con estándares objetivos, como el derecho civil.

Por el momento, es difícil estimar si este repliegue desde posiciones que fueron firmes en su momento, pero que se han vuelto remotas, es una maniobra táctica o si ya preludia el fracaso esencial del derecho penal actual. Sin embargo, deja un espacio casi discrecional para manipulaciones del principio de culpabilidad.

Un mito vuelve a casa

Bajo esta situación, es casi imposible contar con un procesamiento empírico del concepto de culpa. Formado a partir de la oscuridad mítica como exigencia colectiva de la capacidad de integración del individuo, este concepto —en cuanto idea de la responsabilidad— debería haber dado testimonio de la naturaleza racional y autosuficiente de la existencia humana. Sin embargo, debe reconocerse que fracasó por la parcialidad de sus presupuestos existenciales. El mito no llegó jamás a convertirse en logos, y la idea vuelve al lugar del que surgió: parece que solo tiene alguna oportunidad real en su forma mítica.

Si es cierto que cualquier afirmación puede convertirse en mito,⁵² entonces también lo es, en cualquier caso, el dogma de la culpabilidad humana. Pues al menos su poder sugestivo parece intacto. “La razón fundamental de la acusación de culpa radica en que el ser humano está hecho para la autodeterminación libre, responsable y moral, y por eso es capaz de decidir en favor de lo justo y en contra de lo injusto”, anuncia el Tribunal Supremo.⁵³ Con un mensaje muy claro: cuando la constitución promueve una imagen del ser humano cuya principal pretensión es el libre desarrollo de la persona, la interpretación penal del comportamiento no puede basarse en el principio de su carencia de control. Y en general: la forma más segura de afrontar el abolicionismo emergente, que perjudica sobre todo la función limitadora del castigo, propio del principio de culpabilidad, es recurrir al postulado de la autonomía moral del perpetrador. A primera vista, el principio de culpabilidad

⁵² Roland Barthes: *Mythen des Alltags* (1957). Traducido del francés por Helmut Scheffel. Fráncfort del Meno: Suhrkamp 1964, p. 85.

⁵³ BGHSt 2, pp. 194-212, aquí p. 200.

parece presentarse más como símbolo del ideal constitucionalmente obtenido de la persona que se desarrolla libremente. Peor aún: como es evidente que, al menos desde una perspectiva criminológica, se le han puesto límites estrechos, la constatación se convierte en una coartada para la necesidad ineludible de regular procesos sociales a pequeña y gran escala mediante la adjudicación de responsabilidades —independientemente de si el individuo puede ser considerado responsable por sus propios medios—. Por cierto, Áyax tampoco se libra de un último encuentro con “los muchos” (*hoi polloi*), que ya le habían dado bastantes problemas en la antigua *polis* ática, cuando el estándar de diligencia individual debía proyectarse sobre la facultad de “la mayoría de personas”, para determinarse según la norma⁵⁴ —es decir, un montón anónimo del que no se puede saber con certeza cómo consigue mantener el rumbo entre los numerosos mojones del orden jurídico—. Ligado a su forma mítica, el dogma de la culpabilidad tendría la oportunidad de no ser ejemplo, símbolo o coartada, y podría ascender a construcción “verdadera”, aunque irreal al mismo tiempo: la idea podría seguir presente allí donde su pretensión de validez se haya vuelto insostenible hace tiempo, ya no como motivo sino como justificación, no como posición empírica vulnerable sino como autoridad “natural” que, más allá de cualquier demostrabilidad racional, sustrae las realidades sociales a la presión de legitimación empírica.⁵⁵

¿Y Áyax? Si su culpa se agota al final en la marcación de un conflicto social pero las situaciones de control deben aliviarse de todos modos, entonces ¿por qué no se agota también la suya propia por el poder imperioso del decreto divino? Él reconoce su impotencia. Pero en su impotencia todavía no se reconoce a sí mismo. Así, ¿sigue siendo la exoneración excepcional apenas una coartada para un ataque aún más imprudente contra todos los demás competidores normativos, y la función limitadora un pretexto para servirse de la causa policial para un ataque más vehemente?

Aún como “mito cotidiano”, resulta claro que el principio de culpabilidad no gana credibilidad.⁵⁶ Ciertamente, sigue siendo necesario al menos

⁵⁴ En lugar de muchos: Theodor Lenckner: *Strafe, Schuld und Schuldfähigkeit*. En: *Handbuch der forensischen Psychiatrie*, volumen 1, Editado Por Hans Göppinger y Hermann Witter. Berlín, entre otros: Springer 1972, pp. 3-286, aquí pp. 90-97; Jescheck u Weigend, *Lehrbuch des Strafrechts* (nota 38), § 37 I 2 b; Dohna, *Mißverständnis* (nota 43), pp. 511-514.

⁵⁵ Véase: Barthes, *Mythen des Alltags* (nota 51), pp. 11 ss.

⁵⁶ La determinación de la pena, para la cual el principio de culpabilidad debería haber permitido un repertorio particularmente amplio de fundamentos, se considera

para proteger al ciudadano ante la arbitrariedad más flagrante por parte de la autoridad; sigue siendo posible, porque la aceptación del concepto de *imputabilidad* en la conciencia colectiva parece inquebrantable; sigue siendo legítimo, porque la estructura social apenas parece funcionar sin una protección continua, estáticamente organizada, de sus normas —solo que “más justa”: algo que su desarrollo dogmático-jurídico no ha logrado.

Sobre el autor

Hans-Ulrich Eckert nació en Alemania en 1943. Doctor en jurisprudencia y Magister en Derecho Económico, fue profesor asociado en el Centro de Investigaciones Criminológicas de la Universidad de Colonia, en la entonces Alemania Federal. Además, es profesor honorario en la Bergische Universität Wuppertal en Wuppertal, Alemania, donde impartió clases de Derecho Penal y Procesal en el programa de Ciencias Sociales y, tras la reestructuración de este, se centró en el Derecho Penal Económico y el Derecho Penal Europeo. En 1978 se doctoró en la Universidad de Colonia con la tesis *Zur systematischen Zuordnung jugendrechtlicher Interventionen im Bereich der Kriminalitätskontrolle* (Sobre la asignación sistemática de intervenciones legales juveniles en el ámbito del control de la criminalidad). Entre sus traducciones al castellano destaca el texto *Formación y Retribución en el Derecho Penal*, publicado en la revista bonaerense *Doctrina Penal* en 1982.

Sobre el traductor

Matías Afanador Laverde es historiador de la Universidad Nacional de Colombia y estudiante de filología alemana en la misma universidad. Ha colaborado en trabajos de traducción, como la edición de los volúmenes del proyecto *A dos siglos de diferencia: fuentes para una lectura de las independencias colombianas*, con apoyo del ICANH y el Centro Editorial de la Facultad de Ciencias Humanas.

extremadamente indiferenciada en la investigación criminológica. Véase: Wolfgang Heinz: *Strafzumessungspraxis im Spiegel der empirischen Strafzumessungsforschung*. En: *Individualprävention und Strafzumessung. Ein Gespräch zwischen Strafjustiz und Kriminologie*. Editado por Jörg-Martin Jehle. Wiesbaden: *Kriminologische Zentralstelle* 1992, pp. 85–150, aquí pp. 113–118, 134.

Zonas de espera¹

Paulo Eduardo Arantes

Universidad de São Paulo, São Paulo, Brasil

p.e.arantes@uol.com.br

Una digresión sobre el tiempo muerto de la ola punitiva contemporánea²

2

UNA EXPLICACIÓN NECESARIA: EN LO que concierne a la atrofia del Estado Social, acelerada por el mantra de la responsabilidad personal y el trabajo, que culminó en la transformación del *Welfare* estadounidense —este último, en rigor, más un pretexto que propiamente un hecho— en un engranaje basado en la obligación humillante del trabajo subremunerado, en

1 Esta traducción de fragmentos del capítulo “Zonas de espera” busca detonar la discusión sobre fenómenos tan normalizados en la sociedad capitalista global contemporánea como hacer fila, ir a una fiesta techno acompañado de sustancias psicoactivas o esperar en la sala de espera de un hospital o un aeropuerto. El estilo del filósofo Arantes es irónico y contundente. En él se mezclan la rigurosidad conceptual, la erudición enciclopédica, la formulación de analogías sugerentes y una aguda sensibilidad para comprender la política cultural de las emociones, en términos de Sara Ahmed. Aunque quedan por fuera de esta traducción reflexiones sobre, por ejemplo, la circulación masiva de imágenes digitales, la relación entre espera y guerra (con especial atención a la situación de Palestina) y los procesos de migración en el Mediterráneo, y el sugerente análisis de Arantes de expresiones como “make prisoners smell like prisoners”, esperamos que la selección sea lo suficientemente estimulante para motivar a los lectores a acercarse a la versión completa del ensayo en portugués. Este texto de Arantes es indispensable para comprender desde múltiples perspectivas (entre ellas, la de la diferencia de clase) el cambio de valor que han sufrido fenómenos como la espera en los últimos siglos y su rol en las tendencias punitivistas contemporáneas, que, no sorprende, también operan por la vía de una transformación epistemológica, particularmente en forma en la concepción del tiempo de los sujetos. Además, como el lector podrá comprobar, el ensayo traza vínculos fructíferos con obras como *Esperando a Godot*, *La educación sentimental*, *Guerra y paz*, entre otras [N. del T.].

2 Arantes, Paulo. “Zonas de espera”. *O novo tempo do mundo*. São Paulo, Boitempo, 2014, págs.141-198. Traducido por Jorge Luis Herrera Mora y revisado por William Díaz Villarreal [N. del T.].

lo que de hecho consiste el *workfare* propiamente dicho, en “conversión de la ayuda social en trampolín hacia el empleo precario”, Wacquant³ se apoya con frecuencia en la reconstrucción, debida sobre todo a Jamie Peck,⁴ de la génesis y economía política de este término paraguas para todo tipo de iniciativa de reconducir la asistencia social al submundo del trabajo degradado. Según la formulación de Jamie Peck, a los McJobs se vino a juntar el complemento de los McWelfare. Por ello, la traducción sin más de *workfare* como “trabajo social” confunde, pues, tanto en Francia como en Brasil, la expresión suele referirse a la actividad de los agentes encargados de los servicios del sector social. En este caso, la mano izquierda del Estado, en la conocida distinción de Bourdieu⁵ entre los dos polos del campo burocrático, desigualmente repartido entre la mano ligera femenina de las funciones de amparo y protección, por definición una mano abierta encargada de los gastos y desperdicios, y la mano derecha masculina, la mano dura de la nueva disciplina económica. Estos agentes, aunque sean considerados como los trabajadores que de hecho son, y trabajadores en riesgo de endurecimiento moral por el trato continuo con el desamparo, no se confunden con las personas consumidas por la aflicción al otro lado del mostrador. En el Brasil del último período, esta distinción se trivializó en el sentido común de la distribución aleatoria de “bondades” y “maldades” según los altibajos de la coyuntura.

3 Arantes se refiere al libro *Punir os pobres: a nova gestão da miséria nos Estados Unidos* de Loïc Wacquant (3. ed., Rio de Janeiro, Revan, 2007, Coleção Pensamento Criminológico, v. 6) citado en el primer apartado del ensayo. En este apartado, nuestro autor cuestiona de la mano de ese libro la desmesura de los castigos en el sistema penitenciario estadounidense y reflexiona sobre cómo represión judicial se ha intensificado hasta el punto de banalizar el acto de infligir dolor. Esta banalización, según Wacquant, se apoya en la idea de que “la condición del detenido mejor tratado debe ser inferior a la del asalariado en peores condiciones en el exterior”, y cristaliza en la llamativa afirmación del sheriff Arpaio: “Quiero que ellos sufran”. El sheriff Joseph Michael Arpaio es conocido por sus medidas de perfilamiento racial y de represión excesiva. Arantes concluye el primer haciendo énfasis en que la ola punitiva no solo impacta las cárceles, sino que se ha extendido a los centros de asistencia social y a innumerables “focos epidémicos del sufrimiento social”. Queda así establecido un vínculo explícito entre el sufrimiento del encarcelamiento y la psicodinámica de las situaciones de trabajo [N. del T.].

4 *Workfare States* (Nueva York, Guilford Press, 2001).

5 Arantes hace referencia a la entrevista con R.P. Droit y T. Ferenczi, publicada en *Le Monde* el 14 de enero de 1992. Aparece en el primer volumen de *Contre-feux* como “La main gauche et la main droite de L’État” [N. del T.].

Así, el libro de Wacquant⁶ intenta rediseñar el modelo de Bourdieu al incluir “a la policía, los tribunales y la prisión entre los elementos centrales de la ‘mano derecha’ del Estado, junto con los ministerios del área económica y presupuestaria”. De este intercambio de manos, o más bien, solapamiento, ya que en rigor se trata de la “colonización del sector social por la lógica punitiva y panóptica, característica de la burocracia penal postrehabilitación”, resulta una creciente “remasculinización del Estado” y una “reafirmación marcial de su capacidad para controlar los pobres problemáticos, tanto los beneficiarios del *workfare* como los que se deslizaron hacia el mundo del crimen”. De manera que, de esta barajada de género de las dos manos del Estado, Wacquant sugiere, por cierto, que la escalada patriarcalista del Estado, remasculinizado tras su supuesta feminización keynesiana, puede ser entendida como una reacción a las profundas modificaciones provocadas en el campo político por el movimiento de las mujeres. Los agentes de este Estado, todos los sectores confundidos, suaves o duros, pueden entonces desempeñar, con la desenvoltura que conocemos, el nuevo papel de “protectores viriles de la sociedad contra sus miembros rebeldes”.

En este sentido, todo el ingenioso trabajo, en el cual se esmeran el sheriff Arpaio y sus colegas, de producir un excedente de sufrimiento en sus detenidos es, estrictamente hablando, un *travail du mâle*, para emplear con la mano cambiada el juego exacto de palabras al que recurre Christophe Dejours para explicar el surgimiento de conductas inicuas y prácticas organizacionales destinadas a infligir, sin vacilar, injusticia a terceros en el nuevo mundo del trabajo flexible, preguntando si al final ese “trabajo del mal” no sería igualmente el “trabajo del macho”. Si este es el caso, ¿no sería entonces la virilidad exhibida en el trabajo de gobierno de la inseguridad social el resorte secreto de toda la ola punitiva que se propaga por el sistema, un giro punitivo que, por su parte, no reclutaría a sus operadores en el teatro cívico de la valentía viril si no se presentara con la energía movilizadora de un “trabajo”?⁷ Esto permitiría además contemplar todo el aparato del *workfare* desde otro prisma, el de otra ola: la de la *intensificación del trabajo*.

6 Como lo recuerda el autor en el capítulo teórico que cierra la edición americana de *Punir os pobres*, “A Sketch of the Neoliberal State”, en *Punishing the Poor: The Neoliberal Government of Social Insecurity* (Durham/Londres, Duke University Press, 2009), p. 287-314.

7 Christophe Dejours, *Souffrance en France: la banalisation de l'injustice sociale* (París, Seuil, 1998), p. 123. Intenté en otro lugar explorar el alcance histórico del cuadro conceptual de la psicodinámica de las situaciones de trabajo, en particular en la zona gris de los campos

Sin embargo, hay una manifestación del “trabajo social” en la que este es movilizado en su acepción propiamente europea, o al menos en una de sus variantes, como modo de gobierno de poblaciones enteras en situaciones de riesgo emergente y turbulencia cercana a la insurgencia endémica. Acepción común, pero no su incorporación reciente, al menos en el discurso del “*new american way of war*” —y por extensión de la matriz, occidental—. Es que ahora el “trabajo social” pasó igualmente a pavimentar el camino estadounidense hacia la guerra permanente: “*social work with guns*”, en la fórmula de Andrew Bacevich,⁸ quien fue el primero en destacar estas fantasías de la gobernanza militar en las que la guerra se está instalando para quedarse de una vez por todas. Guardadas las debidas proporciones, cualquier semejanza con las Minustah de la vida y las Unidades de Policía Pacificadora (UPPS) cariocas no es casual, pues se trata igualmente de otro *continuum* punitivo, como lo resalta el mismo Wacquant al incluir, por ejemplo, el *workfare* en el *prisonfare*. Estamos tan solo recordando que el Estado social-penal “remasculinizado” es también un *warfare State*. El giro punitivo de la guerra, al resucitar la vieja estrategia de contrainsurgencia de los años sesenta, arrastró consigo, como garantía de que se trata realmente de una contrainsurgencia sin fin, el enfoque en la “pacificación” por medio de la buena gobernanza económica, de provisión social y de seguridad, etc.⁹

4

Pasemos entonces al dispositivo de confinamiento y almacenamiento:¹⁰ 142 mil metros cuadrados alineados en 4 hectáreas, en pleno corazón de la ciudad —“el

de la muerte del Tercer Reich, como, por lo demás, sugirió el propio Dejours. Cf. Paulo Eduardo Arantes, “*Sale boulot*”, publicado en el mismo volumen en el que aparece el presente ensayo.

8 “Social Work with Guns”, *London Review of Books*, v.31, n.24, 17 diciembre. 2009, p. 7-8.

9 Para una exposición completa, véase también Andrew Bacevich, *Washington Rules: America's Path to Permanent War* (Nueva York, Metropolitan Books, 2010), cap.5.

10 Arantes se refiere al complejo penitenciario de las Twin Towers en Los Ángeles. En el apartado tres de este ensayo, nuestro autor reflexiona sobre cómo el giro punitivo también afecta a los agentes subordinados y asalariados del sistema judicial. Los trabajadores encargados de contener y vigilar, “el eslabón más débil en la organización del trabajo dentro del aparato penitenciario”, tienen que lidiar con el formalismo de los protocolos del trabajo prescrito y a un estado extenuante de alerta. Al sentimiento de miedo, inherente a su trabajo, se suman mucha ira y rencor. Esta mezcla, según Arantes, alimenta el “celo” con que el “personal en la línea de frente” de las cárceles hace sufrir a los prisioneros. Arantes

mayor establecimiento de detención del mundo”, como les gusta vanagloriarse a sus responsables—, incluyendo un cuartel de alta seguridad, un centro de recepción y selección de nuevos detenidos, etc. Con 2,400 funcionarios, Wacquant compara el conjunto con una fábrica gigantesca, “cuya materia prima y producto manufacturado serían los cuerpos de los detenidos”. Pero la analogía fordista se detiene ahí. Aunque se trata de una institución completa y austera, es todo menos una fábrica de trabajo disciplinado de los viejos tiempos, pues el trabajo penal, cuando existe, no desempeña ninguna misión económica positiva de reclutamiento y disciplinamiento de una mano de obra activa, aunque sea creciente la presión financiera (reducir la factura carcelaria) e ideológica para reintroducir el empleo masivo no calificado en empresas privadas que operan dentro de las prisiones, permitiendo, por lo demás, “extender a los presos pobres la obligación del *workfare*, hoy impuesto a los pobres libres como norma de ciudadanía”.¹¹ Sin embargo, prevalece la escalada punitiva del mero almacenamiento de toda una “categoría sacrificial” de la población —pues los detenidos “son el grupo paria entre los parias”—, que puede ser “vilipendiada y humillada impunemente”.¹² Y a esa masa “que exhala el olor repugnante de la derrota, de la vida fracasada y del atraso”,¹³ debe administrársele —incluso en el sentido imperativo de la ingestión de un fármaco maléfico— el aroma social específico de la cárcel, cuya impregnación se debe al funcionamiento peculiar de otra fábrica contemporánea, especializada en el tratamiento de residuos sociales,¹⁴ pues en estas plantas de “remoción de detritos humanos”¹⁵ hasta la tarea diaria de “acoger”, criar y poner en circulación —en principio, lo más rápidamente posible— todo este desecho subproletario asume una inédita dimensión punitiva, altamente reveladora del actual curso del mundo en un régimen de urgencia permanente, y justamente

remata el apartado contundentemente: “la virada punitiva no podría ser más completa”. Al respecto, como ya se dijo en una nota del autor, es muy pertinente el ensayo “Sale boulot”, publicado en el mismo volumen en el que aparece “Zonas de espera” [N. del T.].

11 Loïc Wacquant, *Punir os pobres*, 3 ed., cit., p.349. Para una descripción del funcionamiento de las Twin Towers, a continuación, ver p.313-20.

12 *Ibidem*, p. 312.

13 En las palabras de Zygmunt Bauman, a cuya voz luego volveremos en el capítulo, *Globalização: as consequências humanas* (trad. Marcus Penchel, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999), p. 129.

14 Loïc Wacquant, *Punir os pobres*, 3. ed, cit., p. 250.

15 De nuevo, Bauman, *Vidas desperdiçadas* (trad. Carlos Alberto Medeiros, Río de Janeiro, Jorge Zahar, 2005).

en el tenor intransitivo que estamos viendo: castigar por castigar y nada más, simplemente para hacer mal, y cuanto más, mejor.

A propósito de circulación, Wacquant señala la existencia de un viaducto de doscientos metros de longitud que

conecta el centro de selección con la estación de autobuses incrustada en las entrañas del edificio, donde los detenidos llegan continuamente en autobuses que descargan su “pesca” día y noche. La Los Angeles County Jail posee el mayor parque público de autobuses de todos los Estados Unidos, indispensable para el transporte de esas decenas de miles de internos. Un interminable laberinto de corredores ciegos, de paredes desnudas, conecta las diferentes partes del complejo.¹⁶

El proceso punitivo comienza con la *peregrinación* expiatoria a través de esta intrincada red para alcanzar su primer apogeo en un centro ciclópeo de recepción y triaje, 14 mil metros cuadrados distribuidos en dos pisos, más de dos docenas de ventanillas, dotadas cada una con una sala de espera con capacidad para cerca de 50 personas. Lo que se hace circular en el corazón de este laberinto es un inmenso coágulo particularmente cruel, el resumen exacto del *tiempo muerto* destilado por un giro punitivo sin otro propósito que el de apretar más el torniquete, la interminable vuelta de un solo tornillo, el de la *espera*, y no se trata solo del recuento inmemorial e interminable de los días pasados tras las rejas de una prisión. Aunque es la misma, ahora la espera es otra, y tan diseminada como la ola punitiva que le redefinió el carácter, por así decirlo, de un compás de espera mundial.

Sentados en un pequeño taburete metálico, los acusados declaman su horsepower (identificación, estatura, peso, señas particulares, dirección, alias y antecedentes judiciales y penitenciarios) en un micrófono que los conecta con la funcionaria del registro, sentada un poco más arriba respecto a ellos y detrás de un vidrio blindado. Y ellos esperan y esperan: tres horas aquí, seis allá, otras cuatro en otra etapa, no menos de dos horas... En realidad, van a pasar de doce a veinticuatro horas, a menudo más [...] mientras esperan, duermen en el suelo o en los bancos de metal de las salas de espera, bajo

16 Loïc Wacquant, *Punir os pobres*, 3. ed, cit., p. 319.20.

la luz de neón y la luz estridente de los televisores que funcionan todo el tiempo para “pacificar” al “cardumen” en tránsito.¹⁷

El énfasis obviamente es mío, dado lo inusual o la extraña familiaridad de la situación, de ahí que pase desapercibida esta cifra temporal que define el hiperencarcelamiento como almacenaje por simple apilamiento de lo que se pesca en las calles. En contraste, un relato pintoresco tal vez nos dé algunos indicios. Estudiando la génesis y expansión de esta inflación penitenciaria, Nils Christie cuenta que, en la pequeña Noruega de los años 1980 a 1990, las prisiones comenzaron a sufrir una sobre población tan inusual que las autoridades decidieron, para temor general, poner en cola a los excedentes en una lista de espera: así es, condenados a una pena de prisión, los sentenciados esperaban su turno, generalmente en casa, por falta de vacantes. No se trataba en absoluto de una pena alternativa, sino literalmente de una lista de espera. Otra más, por lo demás doblemente disciplinaria. Si hoy en día todo el mundo se arrastra en una fila de espera, ¿por qué no especialmente aquellos destinados a pudrirse en una celda? Doble descubrimiento, propiciado por un embotellamiento, de la ola punitiva que se aproximaba a esa tranquila provincia, por cierto no tan tranquila si pensamos en Ibsen y en los abismos de la colaboración en tiempos del Tercer Reich. Por un lado, primera disonancia: la percepción de que los futuros secuestrados eran personas comunes y no salvajes peligrosos o monstruos; por otro, contrarrestando esa ruptura efímera del estereotipo: alguien en una fila de espera, antes incluso de ser enjaulado, ya no tenía futuro, y, además, experimentaba, aún del lado de afuera, lo que significa esperar otro tiempo de espera.¹⁸ Al final de la década de 1990, este expediente estaba casi completamente desactivado, pero no la revelación en un breve vistazo (durante la relectura de un pasaje aparentemente anodino del libro de Wacquant) de que *hacer esperar y castigar* no solo riman en el universo de las disciplinas redescubiertas por Foucault, sino sobre todo que *hacer esperar ya es castigar*, en la medida exacta en que ya no se castiga para corregir una desviación, sino para agravar un estado indefinido de expiación y contención. En límite, la contención del tiempo mismo: es sabido que la

¹⁷ Ibidem, p. 315.

¹⁸ Nils Christie, *Crime as Industry: Towards Gulags, Western Style* (3. ed., Londres, Routledge, 2000), p. 44-5.

“ausencia de tiempo”, que corroe el transcurrir de una vida en reclusión carcelaria, mina y destruye el sistema inmunológico, además de generar trastornos neurológicos y psíquicos imprevisibles.¹⁹ Pero ya por el efecto destructivo de este daño colateral se puede vislumbrar el papel central de la *microfísica de la espera* en el giro punitivo: pudiendo ser letal, el tiempo muerto es más que una metáfora, es el tiempo propio de la epidemia punitiva que contamina todos los rincones oscuros del mundo, y los no tan oscuros también, que están siendo remodelados por el nuevo gobierno del capital. Oscuros y subalternos, pues la imposición de la espera en los laberintos del sistema penal afecta a la base y no a la cima de la pirámide social. En una palabra, el tiempo muerto de la espera punitiva es una cuestión de clase. Desde tal umbral subterráneo donde viven en estado de latencia los huéspedes de estas ratoneras carcelarias de Los Ángeles, irradia hacia las zonas de luz y opulencia de las clases acomodadas, donde la simple espera se siente entonces de hecho como un castigo inmerecido. Pronto veremos por qué.

Por ahora, otra muestra de la *matriz punitiva de la espera como disciplina social*. Al tratar la penalización de la asistencia pública redirigida por el *workfare* hacia la imposición coordinada del subempleo —así como se castiga por castigar, el deber del trabajo por el trabajo es una evidencia que tampoco se discute, mucho menos la acumulación por la acumulación, como todas las demás tautologías constitutivas de un engranaje ciego como el capitalismo—, Wacquant observa cómo las agencias de asistencia reformadas por los enfoques del *workfare* tomaron prestadas las técnicas de gestión de personal usadas en la institución correccional: monitoreo cerrado, establecimiento de un lugar preciso de trabajo, registro detallado de las rutinas y especificación de tareas, rígido sistema de sanciones graduales, etc.²⁰ El proceso de penalización convergente entre los dos brazos del Estado es tal, que la semejanza física de la oficina de asistencia post-reforma y las instalaciones penitenciarias es impactante:

19 Como recuerda de paso Lola Aniyar de Castro, junto con otros efectos patogénicos del espacio y del tiempo suspendidos por la vida en reclusión, efectos que constituyen la esencia misma del confinamiento, pues el enfoque de su artículo es sobre todo el exterminio intracarcelario en las ‘instituciones de secuestro’ de nuestro continente. Véase la contribución de la autora en el capítulo ‘Matar com a prisão, o paraíso legal e o inferno carcerário: os estabelecimentos “concordes, seguros e capazes”’, en Pedro Abramovay y Vera Malaguti Batista (orgs.), *Depois do grande encarceramento* (Río de Janeiro, Revan, 2010), p. 99.

20 Loïc Wacquant, *Punir os pobres*, 3. ed., cit., p.182-3.

No se trata solo de las puertas, los guardias, las señales de advertencia o incluso de las sillas de plástico color naranja de las salas de espera, o de los pisos de linóleo gris sucio institucional, se trata también de las condiciones de hacinamiento, las señales de comando, la voz del sistema de sonido interno [...] la oficina de asistencia tiene incluso algo de prisión por la sucesión de puertas cerradas, aparentemente sin fin, cada una con su propio número, etc.²¹

Como la nueva ley que generalizó el *workfare* eliminó garantías legales, maximizó la autoridad y severidad de los funcionarios, prosigue Wacquant, la atmósfera de prisión se intensificó en una oficina de asistencia saturada de desconfianza, confusión y miedo. Todo sumado, impregnando todo el repertorio de gestos y espacios descalificados, la misma experiencia opresiva de una *gran espera por nada*, otra zona de suspensión del tiempo, algo como una sala de espera absoluta con el aviso-orden “Espere Aquí” parpadeando indefinidamente como una falsa alarma. Alertados por un sexto sentido de clase, se comprende el escalofrío que estremece a los de arriba cuando se les pide que esperen un poquito más de la cuenta, como si una voz osara darles órdenes: pónganse en su lugar y límítense a esperar, algo que obviamente huele a casa de detención.

6

Al ser este el punto neurálgico del conflicto,²² necesariamente debe sonar a sarcasmo involuntario la vasta literatura —desde la autoayuda hasta el estudio

21 En este punto, nuestro autor está transcribiendo observaciones de Sharon Hays, *Flat Broke with Children*. Ibidem, p. 183.

22 El apartado cinco del ensayo cierra con una reflexión sobre la entronización social de lo “instantáneo” y sobre cómo moverse y actuar con mayor rapidez, permanecer en movimiento, por decirlo de algún modo, se ha convertido en una forma de detentar el poder. El apartado cierra con una cita de Bauman sobre quienes no hacen parte de esta “élite de la movilidad” y se encuentran “en el lado opuesto de la ecuación contemporánea” [N. del T.].

las personas que no pueden moverse tan rápido —especialmente la categoría de personas que no pueden dejar su lugar cuando quieran— son aquellas que obedecen. La dominación consiste en nuestra capacidad de escapar misma, de desengancharnos, de estar “en otro lugar”, y en el derecho de decidir la velocidad con la que esto se hace —y, al mismo tiempo, en destituir a los que están del lado dominado de su capacidad de detenerse, o en limitar sus movimientos, o incluso en hacerlos más lentos—. (Zygmunt Bauman, *Modernidade líquida* (trad. Plínio Dentzien, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2001), p. 139.)

sociológico estándar— dirigida a los afortunados que todavía pueden permitirse el lujo de vivir en cámara lenta, ralentizar el ritmo y ofrecerse impunemente el refinado placer de una temporada con el reloj en el cajón, generalmente en una residencia secundaria especialmente diseñada para tal fin, el teatro privado de la vuelta al mando del tiempo lento. De ahí la fuerte impresión de *gentrification* en las versiones institucionales de esta misma prebenda del tiempo desacelerado, como en el caso de la red Cittaslow, incluso si se inspira en la percepción correcta de que la ciudad, en cuanto “máquina de movilidad”, es un aparato dualizador por excelencia que condena a los rezagados, como veremos, al sufrimiento de un verdadero *éxodo*, impulsados por la fuerza coercitiva de la movilidad de los ganadores.²³ Los llamamientos edificantes de la Unesco a favor de la rehabilitación del tiempo largo, ensombrecido por la miopía temporal de nuestra época, van en la misma dirección.²⁴

Al reflexionar sobre el futuro del lujo, incluso la perspicacia de un Enzensberger se desliza en esta trampa de los *happy few*, la mencionada aristocracia de la velocidad.²⁵ Es cierto que hoy el lujo ha abandonado el exceso y aspira a lo necesario, como observa Hans Magnus. Pero no es menos cierto que el exceso hoy recae sobre las masas (para bien o para mal) trabajadoras y consumidoras (ídem), de modo que vive en el lujo quien puede desviar hacia los otros tal sobrecarga, llevando a cabo con éxito otra estrategia de “evitación”. De nuevo, “minimalismo y renuncia” entran en escena, esta vez como marcas de la *distinción* involucradas en el acceso a bienes escasos. En un giro histórico de aceleración máxima, no sorprende que el tiempo, al igual que los demás prerrequisitos elementales de la vida, como el espacio, la tranquilidad, la atención, etc., redescubiertos al final de su periplo, se haya convertido en el más importante de los activos de lujo. Sin embargo, no hace falta romperse la cabeza para descubrir el origen social de sus consumidores exclusivos, por más que aleguen ser los que menos pueden disponer de su propio tiempo, pues al final son los mayores

²³ Max Rousseau, “Le mouvement des immobiles”, *Le Monde Diplomatique*, n. 688, jul. 2011. Para un retrato expresivo de la manera en que este frenesí de movilidad afecta a las poblaciones saturadas por los flujos que, en el límite, las inmovilizan, véase Vincent Doumayrou, “Veut-on singapouriser la Flandre?”, *Le Monde Diplomatique*, n. 673, abr. 2010, p. 20-1.

²⁴ Jérôme Bindé, “Pour une éthique du futur”, *Les Cahiers du MURS*, n. 35, abr. 1998.

²⁵ Hans Magnus Enzensberger, “Luxo: passado, presente, futuro”, en *Ziguezagüe* (trad. Marcos José da Cunha, Rio de Janeiro, Imago, 2003).

prisioneros de sus agendas que se extienden hasta algunos años en el futuro, como destaca y subraya el propio Enzensberger comentando el alcance de su hallazgo: para concluir, en el caso del espacio por ejemplo —otro recurso natural embotellado por el exceso de gente y chucherías—, con una *boutade* minimalista que huele a guía de etiqueta y decoración de interiores: “Hoy un aposento parece lujoso cuando está vacío”.

El elogio de la lentitud no es necesariamente un género apologético —incluyendo tanto la redención por la bicicleta como el *temps d'arrêt* de una sesión de psicoanálisis—, aunque se cultiva en un terreno resbaladizo. En un momento de distracción, incluso alguien tan poco sospechoso como Robert Kurz cede a la tentación y reactiva el anacronismo social en que chocan las consideraciones de Enzensberger sobre quién puede o no darse el lujo de deshacerse de la agenda en la economía contemporánea del tiempo, quién, en definitiva, puede darse el lujo de no tener prisa —como el fumador empedernido de Oscar Wilde, que no se preocupaba por morir poco a poco, pues no tenía prisa—. Por eso, Kurz también habla del “uso lujoso del tiempo”, algo que “ningún ejecutivo moderno podría permitirse, aunque gane millones al año y conduzca el coche más rápido”, remitiéndose al célebre relato del escritor Johann Gottfried Seume (1802) sobre su paseo a pie desde Sajonia hasta Sicilia, un manifiesto ambulante contra la aceleración permanente de todos los procesos de la vida en un momento en que la movilidad tecnológica ni siquiera había alcanzado el nivel de la locomotora a vapor. El ejemplo es sin duda espléndido, al igual que la conclusión a la que llegó Thoreau ante los nuevos medios de locomoción y transporte, a saber, que anda más rápido quien anda a pie.²⁶ Lo curioso de todo esto es que Marx también sucumbió a la ideología de la aceleración al comparar las revoluciones modernas con la locomotora de la historia. Siempre a la caza de la estupidez progresista, Flaubert no descansó hasta poner a un Cristo socialista conduciendo una locomotora en una escena de *La educación sentimental*. Sin embargo, aunque enredado en el imaginario del siglo burgués, Marx estaba diciendo lo mismo que Thoreau: que la humanidad saldría más rápido de la prehistoria (y en eso toda prisa era poca) caminando a pie con la clase obrera (ahora la revolución es un bichito excavador y paciente). Entonces, sería necesario añadir que el problema no

²⁶ Robert Kurz, “Sinal verde para o caos da crise”, en *Os últimos combates* (Petrópolis, Vozes, 1997, Coleção Zero à Esquerda), p. 346-8.

es el lujo de ir en contra de una superabundancia que sofoca, sino de saber cuándo la *urgência* cambia de sentido, y con ella todo el sentido de la *espera*. Después de todo, ¿cuándo es urgente esperar?²⁷ La “filosofía crítica del andar” preconizada por Seume, cuyo *Paseo a Siracusa* obviamente no he leído, era ciertamente más que contemporánea de las meditaciones de Hegel sobre la Historia, la cual sí podía darse el supremo lujo de andar a pie, pues la Razón que la guiaba —una razón astuta— disponía de una paciencia infinita. Este ya no es el caso ni de Kurz y Enzensberger, ni del ejecutivo engullido por la agenda consumida por eventos estúpidamente inaplazables.

7

Cada vez más lentos, hasta la inmovilidad total en las zonas de espera que son las prisiones sumergidas por la marea punitiva. La gran espera de hoy es así la de la inmovilidad forzada, necesariamente punitiva, pues la prohibición de moverse es una fuente inagotable de dolor, incapacidad e impotencia.²⁸ Por eso, lo que hacen los internos de una supermax como la prisión de Pelican Bay en sus celdas simplemente no importa: como ya no fue proyectada como laboratorio de rehabilitación por medio del trabajo deliberadamente redundante, lo que importa, continúa Bauman, es que “se queden ahí”²⁹ —y esperen, indefinidamente—. Cuando el sheriff Arpaio declara —y denuncia la naturaleza de su “trabajo”— “Quiero que sufran”, sabe de lo que habla: quiero verlos inmovilizados por una espera sin fin ni propósito. Y sabe en nombre de quién habla:

La inmovilización es el destino que las personas perseguidas por el miedo a la inmovilización misma desean naturalmente y exigen para aquellos que temen y juzgan merecedores de un duro y cruel castigo. Otras formas de disuasión y retribución parecen, comparativamente, de una clemencia lamentable, inadecuada e ineficaz —es decir, indolora—.³⁰

27 Más adelante, veremos de cerca cómo Jean-François Bayart responde a esa pregunta en *Le gouvernement du monde: une critique politique de la globalisation* (París, Fayard, 2004).

28 Como recuerda también el mismo Bauman, *Globalização*, cit., p. 130.

29 *Ibidem*, p. 121.

30 *Ibidem*, p. 130.

Castigar a los pobres con la pena cruel de esta espera inmovilizadora —tanto en las salas de espera social en que se encuentran confinados los beneficiarios humillados y explotados del *workfare* como la chusma proletaria aspirada por el sumidero carcelario, sin mencionar todavía la legión de los condenados a pudrirse en las demás zonas liminares de espera coercitiva que el amurallamiento global va multiplicando— es, por lo tanto, también un impulso de retaliación automática dictada por capas sociales tan enredadas en las mallas del privilegio instantáneo del rentismo y del presentismo que no conciben mayor suplicio —para ellas, enteramente simbólico: por más que padecan en manos de las ideologías diseñadas para ahorrar tiempo, pues no logran, por así decir, gastarlo³¹ en el “presente prolongado”³² en que circulan— que la hasta ayer cotidiana experiencia de la espera. Aunque ciertamente no sea la misma experiencia de clase, sin siquiera reparar —suprema distracción de *grand seigneur*— que las clases castigadas con la pena de la espera indefinida no tienen problemas de *agenda*,³³ en función de los cuales suelen ocurrir los atascos y las explosiones de impaciencia de nuestras “sociedades de la satisfacción inmediata”³⁴ Es verdad que los encastillados en las fortalezas oligárquicas siempre podrán alegar la simetría de la apropiación directa en la locura de matarse por unas zapatillas o algo por el estilo.³⁵

Si aún hubiera duda respecto a la matriz práctica de toda la tecnología actual de contracción del tiempo en el encuadramiento de los individuos por la lógica del *delay cero* —las nuevas estrategias de gestión y subordinación del trabajo por la movilización total de los implicados dentro y fuera de su mundo—, bastaría consultar el amplio inventario de Nicole Aubert.³⁶

31 Thomas Hylland Eriksen, *Tyranny of the Moment: Fast and Slow Time in the Information Age* (Londres, Pluto, 2001).

32 En la fórmula sugerida por Helga Nowotny en *Le temps à soi: genèse et structuration d'un sentiment du temps* (París, Maison des Sciences de l'Homme, 1992), cuyo argumento examino en “O novo tempo do mundo”, publicado en las pp. 27-97 de este volumen.

33 Jean-Pierre Boutinet, *Vers une société des agendas: une mutation de temporalités* (París, PUF, 2004, Sociologie d'Aujourd'Hui).

34 Zaki Laïdi, *Le sacre du présent* (París, Flammarion, 2000).

35 Así quedan hermanados en el mismo estereotipo los oligarcas bienpensantes y la “izquierda punitiva”, a quienes solo puedo recomendar el artículo de Cecília Coimbra, “Modalidades de aprisionamiento: processos de subjetivação contemporâneos e poder punitivo”, en el mencionado volumen colectivo, Pedro Vieira y Vera Malaguti Batista (eds.), *Depois do grande encarceramento* (Rio de Janeiro, Revan, 2010).

36 Con la colaboración de Christophe Roux-Dufort, *Le culte de l'urgence: la société malade du temps* (París, Flammarion, 2003).

Una vez más: el giro punitivo que acompaña un nuevo régimen de acumulación, cuya asociación con la regulación coercitiva del trabajo de los pobres Wacquant fue el primero en destacar con el vigor que conocemos, tiene que ver con este designio de reenfocar el gobierno de poblaciones supuestamente lentas hacia una otra celeridad, distinta de los ritmos del antiguo régimen fordista. La presión temporal permanente ahora es otra, por eso se castiga ejemplarmente cuando se impone el sinsentido de la pura pérdida de tiempo a los perdedores aprisionados, ya que el fantasma de los activos es la imposibilidad absoluta de perder tiempo.

Dos palabras sobre la expresión “sociedad de la satisfacción inmediata”. Esta se debe al sociólogo alemán Gerhard Schulze, al identificar en la matriz contemporánea de la sociedad actual, en un estudio publicado en 1992, eso que él llamó *Erlebnisgesellschaft*, en la cual precisamente la supremacía de la experiencia vivida, o mejor la “vivencia” que, en rigor, de “experiencia” no tiene nada, provoca una desarticulación explosiva de la noción social de “límite”. En el comentario de Zaki Laïdi, se trata de un aumento exponencial de tal orden en las opciones de vida y elección disponibles que enreda al individuo

en una lógica de elecciones incesantes que deben tomarse continuamente en un mar de posibilidades que lo sumerge. Sucede que esas posibilidades ya se encuentran en un régimen de libre acceso: simplemente están ahí. Y, por lo tanto, ya no tienen nada que ver con un horizonte.³⁷

El énfasis es mío, solo para recordar que esa noción de horizonte —sobre todo cuando se asocia a la idea de *espera*, en la formulación hoy paradigmática de Reinhart Koselleck—³⁸ nos llevaría lejos, precisamente por estar en el corazón de nuestro argumento, aunque con el signo cambiado, pues las zonas de espera que estamos empezando a analizar —y comenzando por el gran encarcelamiento según Wacquant— se definen justamente por ese borramiento del horizonte. Traducido en términos sencillos, aún por el mismo teórico del *presentismo* contemporáneo, y variando, a su vez, el esquema básico de Koselleck, según el cual la espera o la expectativa (*Erwartung*) es ante todo un horizonte y como tal se aleja a medida que avanzamos y se sitúa,

³⁷ Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, cit., p. 115.

³⁸ Por ejemplo, en *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos* (trad. Wilma Patrícia Mass e Carlos Almeida Pereira, Rio de Janeiro, Contraponto/PUC, 2006).

por tanto, mucho más allá de toda experiencia, articulada en contrapunto como un campo presente del cual aquél horizonte proyectivo se distancia a medida que la historia misma se temporaliza, conforme se cristaliza a su vez el sentimiento moderno por excelencia de que el tiempo “va a algún lugar” y por eso, desde entonces, la humanidad siempre espera por algo —para hablar como el Galileo de Brecht— mucho más allá de lo real disponible en la vivencia inmediata. Vemos, por lo tanto, que el *actualismo* de hoy se caracterizaría mejor como una desarticulación tal de esas dos dimensiones que el presente pasa a concentrar toda la sobrecarga de expectativa dirigida en otros tiempos al futuro, de tal suerte que todo llamado a la acción responde a una exigencia inmediata del instante, responde a una *urgencia* cualquiera, que a su vez vuelve *dramática* toda coyuntura:³⁹ por más frívolo que pueda parecer el actual llamado presentista, su protagonista es un personaje sumergido por obligaciones temporales exigibles a quemarropa.⁴⁰

Una vez recordados los términos en los que Koselleck redefinió nuestra comprensión actual de la espera y, con ella, la noción básica de la experiencia de la historia cuya mutación radical es precisamente la clave del descontrol contemporáneo, volvamos al modelo de la sociedad de la “satisfacción inmediata”, retraducida por Zaki Laïdi. Es decir, al eclipse del horizonte de expectativas a medida que se comprime hasta su grado cero la distancia simbólica entre la espera y lo vivido: en ese momento, cuando anclamos nuestras esperanzas en un campo de experiencia restringido a la proximidad de la vida, el mundo desaparece como perspectiva y el “Yo deja de ser horizonte para convertirse en el núcleo duro de las condiciones de posibilidad de la experiencia”. Dejando de lado la fórmula kantiana de encantamiento, estamos hablando del mismo Yo narcisista y sitiado que Christopher Lasch diagnosticaba al término de los así llamados treinta años gloriosos de la posguerra.⁴¹ Y ya que pronto nos confrontaremos con la figura correlativa de la *impaciencia*, no veo mejor ilustración de lo expuesto acerca del estrechamiento temporal característico de una sociedad centrada en la vivencia que el retrato del adolescente a punto de caer en depresión —“una crisis inconveniente que debe

39 François Ost, *Le temps du droit* (París, Odile Jacob, 1999), p. 277.

40 Zaki Laïdi, *Le sacre du présent*, cit., p. 8.

41 Christopher Lasch, *O mínimo Eu: sobrevivência psíquica em tempos difíceis* (trad. João Roberto Martins Filho, São Paulo, Brasiliense, 1986), p. 83.

ser medicada con urgencia para que el chico, o la chica, vuelva a participar en la fiesta de los incluidos”— esbozado por Maria Rita Kehl:

La adolescencia del tercer milenio ya no se parece a la travesía del terreno desconocido que el sujeto emprende para reencontrarse —como el joven Siddhartha, personaje del libro de cabecera de hace treinta años—. La adolescencia contemporánea no es un tránsito, es una llegada abrupta, tal vez precoz, a un lugar privilegiado que los chicos y las chicas no tuvieron que conquistar.⁴²

La “fiesta de los incluidos” es otra zona de espera. Solo que positivizada, pues al fin y al cabo se trata de “incluidos” y, siendo así, en esa otra zona el horizonte de espera se ha disipado de una vez por todas en un presente absoluto. En rigor, en la fiesta de los incluidos —uno de los grandes laboratorios de la “euforia perpetua”— no pasa nada, no hay actos, solo escenas, en el juicio fulminante de Gay Talese, apenas se ha inaugurado la Era de la Fiesta en Estados Unidos.⁴³ En un estudio sobre el trance festivo en el que transcurre el tiempo infinito de la conjunción nocturna de química, música y computador, Tales Ab'Sáber cierra el argumento —una generación después del consumo de mercancías orgiásticas, en un momento álgido de lo que se podría llamar una bohemia favorable, desde que se industrializó y digitalizó—, mostrando que, en efecto, “se celebra el hecho de no haber nada que celebrar”.⁴⁴ El alivio, finalmente, de una liberación verdaderamente distópica. Así, todo ocurre, al celebrarse la dimensión radicalmente antiutópica de su cultura —por cierto, fabricada *sur place* como en una cinta de *fast-food*—, como si el músico *techno* y su gente de la noche estuvieran, a su vez, desmenuzando en términos bien palpables el axioma filosófico básico del presentismo contemporáneo: la gran mutación histórica de nuestro tiempo es la experiencia nueva y paradójica, ella misma histórica, de la anulación de la expectativa de cualquier cambio.⁴⁵

42 Maria Rita Kehl, “Depressão e imagem do novo mundo”, en Adauto Novaes (org.), *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo* (Rio de Janeiro/São Paulo, Agir/SESC, 2008), p. 301.

43 Gay Talese, “A festa acabou”, en *Fama e anonimato* (trad. Luciano Vieira Machado, São Paulo, Companhia das Letras, 2004), p. 435-7.

44 Tales Ab'Sáber, *A música do tempo infinito* (São Paulo, Cosac Naify, 2012).

45 Véase el comentario de Franklin Leopoldo e Silva, “Descontrole do tempo histórico e banalização da experiência”, en Adauto Novaes (org.), *Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo* (Rio de Janeiro/São Paulo, Agir/SESC, 2008).

Si avanzamos un poco más en compañía de Tales, nos encontraremos con lo que se podría llamar en fin la zona gris de la ola punitiva contemporánea, en este caso la *suspensión del tiempo* en esas zonas liberadas por una noche sin fin, reuniendo “clubbers, empresarios, viajeros, *hippies*, criminales y músicos” en torno a deseos hipergratificados, en la enumeración caótica de un ideólogo de la cultura *ecstasy*, ella misma una rama del juvenilismo que derribó reglas en nombre de opciones. Me refiero a su mención y su glosa en un artículo en el que Žižek acerca las patéticas manifestaciones literarias de un *condottiere* de limpiezas étnicas como el líder nacionalista serbio Radovan Karadžić —en las cuales incita a sus súbditos a “entregarse” de lleno a las bebidas fuertes y a la “inclemencia” — al universo infrapolítico radical de la película de Kusturica, *Underground: mentiras de guerra*, ambos componiendo una constelación precisa de trance destructivo permanente y llamados a la brutalidad obscura de un superyó enemigo de todas las prohibiciones: la escenificación fantasmal de la残酷za expiatoria en las guerras de desintegración de la ex-Yugoslavia. Tal es la “profunda política de la maldad” en este mundo nocturno de la fiesta infinita: en él, en suma, “no se debe esperar nada”.⁴⁶ En esa zona de espera singular, el “miedo a detenerse” que en ella impera no se debe, por lo tanto, exclusivamente al efecto alucinatorio de la vida bajo drogadicción.

Dicho todo esto, nunca será excesivo recordar que toda esta configuración de velocidad, aceleración y satisfacción inmediata, exponenciada por la intensificación presentista de la experiencia vivida, tiene sus raíces en la prehistoria fordista de nuestro mundo, como atestigua la asociación entre automóvil y *fast-food* en el capitalismo de la inmediata posguerra, estudiada por Isleide Fontenelle en la primera parte de su libro enciclopédico sobre el valor de la marca —McDonald’s, en este caso—. En aquellos años, recuerda un historiador oficial de McDonald’s, el país ya era “más rápido, más móvil y más orientado hacia la conveniencia y la gratificación inmediatas”.⁴⁷ El viejo superyó punitivo ya comenzaba a soltar amarras y levantar vuelo. En un país “con prisa por construir el futuro”, en la alusión sarcástica de Don DeLillo citada en epígrafe, era de esperar, más temprano que tarde, que los

46 Tales Ab'Sáber, *A música do tempo infinito*, cit., p. 26.

47 John Love, *McDonald's: a verdadeira história do sucesso* (trad. Davi Soares e Aurea Weissenberg, 5. ed., Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1996), citado en Isleide Arruda Fontenelle, *O nome da marca: McDonald's, fetichismo e cultura descartável* (São Paulo, Boitempo, 2002), p. 60.

vencedores en esa carrera comenzaran a organizar el castigo de los rezagados, inmovilizando de una vez a los que ya perdían velocidad.

Sea como fuere, el hecho es que una tremenda mutación temporal ha puesto patas arriba el mundo que el capitalismo vencedor está reorganizando y gobernando. Mutación cuya fractura expuesta se encuentra justamente en el giro punitivo operado por el estado bifurcado estudiado por Wacquant. De ahí las *dos esperas*, una disciplinadora de la inseguridad social alimentada por la inquietud del trabajo descalificado; otra que envenena la “euforia perpetua”⁴⁸ de las nuevas clases cómodas que el capital suele acariciar con una mano y atormentar con la otra.

8

Dado que la aceleración social del tiempo es una evidencia que se extiende por el conjunto de sociedades cada vez más antagónicas, aunque gobernadas por la fabricación de consensos, la marea punitiva que la acompaña desciende necesariamente bajo la forma de inmovilizaciones, de ahí el verdadero sentimiento de tiempo muerto que esta onda de choque disemina a su paso. Literalmente, un contratiempo. Que se traduce, como estamos viendo, en una inédita y masiva experiencia negativa de la espera. En realidad, dos esperas, como se ha dicho: una experimentada en el polo dominante como un estorbo cuya eliminación también se compra y otra en la base comprimida de la pirámide, que la sostiene a pesar de ello como un *surplus* de sufrimiento que hace la diferencia. Y, sin embargo, no es menos evidente la paradoja de que ambos polos están afectados por una misma anulación de expectativas, como también se ha sugerido.

Retomemos el argumento sobre la exasperación de los de arriba, a favor de quienes sopla el viento punitivo. Y recomendemos, para variar, por el dispositivo más característico de la actual contracción espacio-temporal, el aeropuerto, y particularmente en su condición de encrucijada internacional, pues la lista de obstáculos y barreras que estamos señalando, al fin y al cabo, es ante todo del orden de la frontera, sea esta política, social, jurídica, etc. Es que, por más insólito que parezca, avión rima con espera cada vez más. Pues fue de tanto hacer fila en el aeropuerto, hasta el punto de ebullición,

⁴⁸ Por citar de nuevo, aunque sólo sea el título, de Pascal Bruckner, *A euforia perpétua: ensaio sobre o dever de felicidade* (trad. Rejane Janowitz, São Paulo, Difel, 2002).

que el africanista (pero no solo) Jean-François Bayart llegó a la conclusión, también paradójica, de que en un mundo globalizado por el capital *la única urgencia es la espera*.⁴⁹ No obstante, una espera muy específica del momento actual de la globalización: mientras el capital fluye, la fuerza de trabajo de las poblaciones en peregrinación perpetua es compartimentada y comprimida por una gama variada de coerciones. La más sutil y omnipresente de todas ellas, la espera, es decir, el *disciplinamiento por la espera*. Esta rige incluso toda una técnica del cuerpo en un momento histórico en que otra vez las personas son inmovilizadas en “columnas de a uno”, puestas en su lugar, en suma. De ahí la tremenda novedad del “dispositivo” McDonald’s estudiado por Isleide Fontenelle:⁵⁰ hacer fila para conseguir comida (digámoslo así) en una cafetería banal deja de serlo cuando nos damos cuenta de que eso solo ocurría en prisiones, situaciones de guerra o indigencia económica extrema, como en la Gran Depresión. A finales de los años 1940, cuando los dos hermanos McDonald dieron rienda suelta a su nuevo negocio, estos escenarios de emergencia aún estaban bien vivos en la memoria de los consumidores y, sin embargo, pronto serían borrados por la aceleración de la motorización individual. Como recuerda Isleide, al juntar carro y restauración rápida, ambos estandarizados y masificados, en la producción y el consumo, el *fast-food* vino a responder a la “prisa urbana”, de modo que la rapidez motorizada acabó imponiendo la anormalidad civilizada del paladar homogeneizado. Hay quienes ven en este final de la línea el producto de la guerra, encontrando los precursores del *fast-food* en los “racionamientos del tiempo de guerra y en las técnicas de alimentación que proporcionaban ‘raciones’ para millones de tropas en Europa”. Sea como fuere, Isleide aprovecha la oportunidad para plantear otra cuestión —la nuestra, por el momento—, algo que hoy parece la cosa más natural del mundo al comer en restaurantes (sic) *fast-food*, y que no deja de ser intrigante, por decir lo menos: la *fila*. Sigue a continuación la observación que nos interesa. Al fundir en un solo bloque la nueva “prisa urbana” y la fila que la modula, ora acelerando, ora retardando, dosificando la ansiedad de los que esperan, dóciles aunque impacientes, se derivarán por cierto, de esa *mise au rang* generalizada —la expresión francesa empleada por Bayart es mucho más drástica—, procesos inéditos de subjetivación, que Isleide comenzó a inventariar en el último

49 Jean-François Bayart, *Le gouvernement du monde*, cit.

50 Isleide Arruda Fontenelle, *O nome da marca*, cit., p. 85.

capítulo, comenzando por el tipo de “sujeto” moldeado por la cultura de lo desechable que el *fast-food*, si no inventó, entronizó de una vez por todas.

Del mismo modo, las compañías aéreas, que también sirven sándwiches de fantasía y prometen sensaciones de ligereza y entretenimiento a bordo, son ante todo instituciones disciplinarias. Y no solo por “canalizar” a sus pasajeros, que se enfrentan a filas interminables, cancelaciones arbitrarias, explicaciones de fachada, etc., sino también por ejercer funciones de vigilancia, desde los más anodinos controles hasta los efectivamente policiales, desde la simple verificación de visados hasta la alimentación de fichas y registros con los datos de ese flujo perenne. Con tanto control y vigilancia, no sorprende que la inflación de las múltiples esperas se sienta como una orquestación punitiva. Ciertamente nada literal, claro, pero las explosiones de cólera —sobre todo en las ocasiones en que la avería generalizada parece instalarse en la inmensa sala de espera extendida por todos los rincones de una terminal aérea— corresponden a un sentimiento absurdo de perjuicio desmesurado: como la demanda se reviste de una urgencia creciente, toda espera se sufre como un escándalo intolerable, menos por el daño real del retraso que por la afrenta lógica causada por el espectáculo de la inmovilización en el interior de una máquina de compresión y aceleración del tiempo, que parodia, además, las infames filas para todo del socialismo real. Mientras esperan y rumian la frustración, algunos filosofan sobre la degradación de la espera rebajada a la condición de mero atraso, pero elevada a la condición de absurdo ontológico: por un lado, la impaciencia hierve hasta el punto de pasar a la acción, por otro, la nueva disciplina metafísica glosa esa última ironía de la condición posmoderna, y así seguimos.⁵¹ Otros, sin embargo, escapan por el mercado del *bypass*, coronación de todo este engranaje comercial-existencial. Instituida la disciplina, se trata de redistribuirla remodelando la escala de las superioridades sociales. Como se recuerda, el canto de sirena capitalista dirigido al otro lado del Muro era la bienaventuranza de un mundo sin filas. Sin embargo, tan pronto como la victoria del capital reunificó el mundo en un solo mercado, siguió un colosal adiestramiento de las poblaciones concernidas, en particular mediante el sometimiento a través de la espera, entre otras tantas tecnologías de ejercicio privilegiado del poder. Ahora bien, “ni siquiera el crítico más astuto del capitalismo fue capaz de

⁵¹ Para un breve resumen de estas distinciones —espera prosaica en una fila; espera pura, cuando, por ejemplo, “aquello que debe ocurrir está fuera de alcance [*hors de toute attente*]”—, véase Jean-Pierre Boutinet, *Vers une société des agendas*, cit., p. 212-3.

prever que el no someterse a las filas se fuese a convertir en mercancía”, como observa Luiz Carlos Azenha sobre el mercado estadounidense de compra y venta de tiempo ahorrado.⁵² En pocas palabras, desde las terminales aéreas y ferroviarias hasta Internet, “carriles exclusivos para quienes puedan pagar más. Para los demás, fila”. Sin embargo, quien compra la fuga de la disciplina de la espera paga al gobierno con una mercancía valiosa, como se ha señalado, datos personales proporcionados a una agencia encargada de velar por la seguridad del transporte, a su vez ligada al omnipresente Departamento de Seguridad Nacional, a la hora de validar el *chip* ábrete-sésamo: se escapa del castigo de la fila al precio de una red de vigilancia aún más fina.⁵³

Filosofando un poco, digamos que la espera hoy se encuentra en el corazón de una ontología muy especial del presente. Al contrarrestar y frenar las nuevas temporalidades de lo inmediato y la urgencia, la espera se ha convertido en algo que “excede” a los individuos, cualquiera que sea el origen social de la presión que los opprime, imponiéndoles una prueba precisamente excesiva: “Una espera multiforme y de conformación inusual nos opprime: no poder hacer nada en un momento que se tiene tanto por hacer o, por el contrario, no saber qué hacer cuando ya no se tiene nada por hacer: el absurdo en persona, y vivido”.⁵⁴ Esta mezcla vaga de sentido común y existencialismo recalentado no debe, sin embargo, confundirnos. Bien o mal descrita, el hecho es que la orientación espacio-temporal del capitalismo cambió de rumbo e ingresó en otra dimensión de la experiencia de la historia, o en un nuevo *régimen de historicidad* como prefieren decir algunos historiadores que, no por casualidad, se identifican como historiadores del presente, dado que este nuevo régimen de la experiencia social del tiempo se caracteriza por esa inédita, si se puede decir así, *omnipresencia del presente*⁵⁵ que todos

⁵² Luiz Carlos Azenha, “A era do privilégio: pistas exclusivas nas estradas, filas rápidas nas alfândegas, internet superveloz. Serviço público também virou mercadoria”, *CartaCapital*, n. 496, 21 maio 2008, p. 40.

⁵³ En las páginas en las que se analiza la expansión del *bypassing system* en las ciudades cableadas, y dualizadas, en *Splintering Urbanism*, Graham y Marvin recuerdan el origen militar del método, empleado originalmente en lugares estratégicos sometidos a mecanismos de alta vigilancia. Véase Stephen Graham y Simon Marvin, *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition* (Londres, Routledge, 2001).

⁵⁴ Traduzco libremente, Jean-Pierre Boutinet, *Vers une société des agendas*, cit., p. 31-2.

⁵⁵ François Hartog, *Régimes d'historicité: présentisme et expériences du temps* (París, Seuil, 2003); François Dosse, *Renaissance de l'événement: un défi pour l'historien: entre sphinx et phénix* (París, PUF, 2010, Le Noeud Gordien).

llaman genéricamente Presentismo, deslizándose de todos modos a lo largo del eje de la aceleración y la urgencia. Contra las cuales se choca frontalmente el contratiempo inmovilizador de la espera, como estamos viendo en todo momento. Y no se trata de un residuo del antiguo régimen, en este caso, la experiencia moderna de la temporalización de la historia: la espera también cambió, dejó básicamente de ser un horizonte. Se ha convertido, al contrario, en una disciplina, además inculcada masivamente, como empezó a notar Jean-François Bayart al analizar, como si nada, un simple *fait divers*, la expansión del poder disciplinador de las ineludibles filas, para concluir que tal *disciplina de la espera* sería inherente al régimen de historicidad que caracteriza el momento actual de la acumulación globalizada. Así, la onda de choque tras la reactivación contemporánea del poder punitivo ganará en comprensión al ser incluida en el ámbito de este nuevo régimen. Si el propósito (o la falta de él) es intensificar el sufrimiento social disciplinador, nada mejor (o peor) que la espera sin horizonte. En la inmediata posguerra, el ojo clínico de un Samuel Beckett le permitió cerrar el diagnóstico, al ver que esta sería la cifra del nuevo curso del mundo. Pero se trataba de teatro y no de un juicio político categórico, nunca está de más recordar.

10

¿*Fast track* para las “élites cinéticas”, filas de espera para el común de los mortales? En realidad, más mortales que comunes, pues en esta escala no hemos llegado todavía al fondo del pozo. Pero allá abajo la disciplina se transforma en otra cosa: el vacío jurídico que envuelve el “campo” en el que la fila de los desesperados se ha disuelto, la *zona de espera* propiamente dicha. La más temida de ellas —y por eso mismo una referencia incluso para las autoridades estadounidenses— se encuentra en el aeropuerto Roissy Charles de Gaulle y lleva el nombre de *ZAPI*: *zone d'attente pour personnes en instance*. El uso de la última palabra dice todo acerca de la verdadera naturaleza de estos *centros de retención*. El barniz jurídico-administrativo que recubre la enrevesada expresión “en instancia” sugiere de entrada el carácter suspensivo característico del estado de espera que se abate sobre los individuos atrapados en esa verdadera zona de secuestro, de la cual nadie sabe nada, ni siquiera dónde se encuentra. Sustraídos de la vista pública, estancados en el tiempo lento, privados ante todo de derechos, que no por casualidad se encuentran justamente “en instancia”,

bajo el cuidado de quién sabe qué órgano procesador de documentos que esas personas-en-instancias generalmente no poseen, y cuando sí, siempre son dudosos. Recién desembarcados, antes incluso de enfrentar los controles habituales, estos individuos, rápidamente señalados por detalles que un ojo con una larga memoria colonial identifica de inmediato, son desviados de la fila, digamos, *mainstream* hacia las veredas de la *underclass*, donde la espera transcurrirá indefinidamente “en la incertidumbre, en la suciedad y en el mal olor”.⁵⁶ Breve relato de una incursión en esos *huis-clos* de Roissy: en uno, el estado de espera “en instancia” ya se extendía por dos inconcebibles semanas; en otro, una docena de personas llevaban seis días esperando, sentadas en banquetas frente a un puesto policial; en el mejor de los casos eran alimentadas por el personal de limpieza, cuando la situación se volvía crítica recurrían a las basuras de una cafetería cercana; en cuanto a los funcionarios, la respuesta estándar decía invariablemente que había que esperar.⁵⁷ En una palabra, en el caso del autor del artículo, *las personas que esperan simplemente no existen*. Particularmente esas de cuyo trabajo futuro (previamente entrenado para la flexibilización total, como se está viendo), intermitente o francamente clandestino, depende toda la infraestructura de la globalización. Una espera así, por lo tanto, no es extrínseca, por así decirlo, un resumen de la condición del extranjero que nunca termina de llegar; al contrario, no hay nada más intrínseco a este reverso punitivo de la globalización que esta *mise en attente* coercitiva. Aunque con frecuencia culmina en una expulsión, la espera, mientras dura extendida o abreviada por mero arbitrio administrativo, promueve de hecho una inclusión perversa, como se dice torpemente en la lengua franca de los programas sociales. Se comprende que transcurra en un espacio a medio camino entre la prisión y el campo —este último, en un extremo histórico, de concentración, en el otro, de refugiados, en términos que pronto se indicarán—.

Una persona “en instancia” espera en un limbo jurídico. Al tocar la puerta pidiendo paso, y precisamente ante la puerta de la ley, se encuentra efectivamente fuera de la ley. En rigor, la zona de espera funciona al margen del derecho. Exactamente como la prisión según Wacquant: “La prisión, que supuestamente debería hacer respetar la ley, es de hecho, por su propia organización, una institución fuera de la ley” —si se piensa en la arbitrariedad administrativa, la indiferencia general, el despotismo burocrático que impera

56 Jean-François Bayart, *Le gouvernement du monde*, cit., p. 412.

57 Material del periódico *Libération*, citada por ibidem, p. 411.

en las instituciones penitenciarias, “en el ‘tribunal interno’ de la prisión, donde la administración juega con vidas humanas sin control ni recurso, teniendo como única preocupación la administración del orden interno”—.⁵⁸ En cuanto al campo —nuestra otra comparación excesiva, aunque exacta, pues el exceso es la norma en toda esta configuración contemporánea, empezando por el retorno del punitivismo, por supuesto—, la superposición entre el campo y la zona de espera se debe a Giorgio Agamben, cuyo enfoque, sin embargo, sintomáticamente pasa lejos de la “espera”, dada la incongruencia entre la concentración del campo y algo como un horizonte de expectativa, pues en él el tiempo en suspensión está de hecho muerto. Y sin embargo no debería ser así, pues fue nada más ni nada menos que la memoria de ese horror —o su anticipación igualmente aterradora— la que precipitó la presunción de que quizás el mundo y su horizonte de espera realmente se han eclipsado por completo, como lo atestiguan dos evidencias artísticas, de cuya fuerza de convicción es muy difícil escapar sin vaciarse la cabeza de una vez por todas.

Me refiero, por supuesto, al hecho de que la notoria antipatía de Kafka por el tiempo que fluye —ese tiempo paralizado por el pánico es a su vez inseparable de una alucinante automatización del castigo en detrimento de la “culpa”, que invariablemente la sigue, y no al revés, de acuerdo con una de las tantas inversiones operadas por las fábulas realistas kafkianas— alcanza su visibilidad más desconcertante en la situación recurrente de una interminable “espera-en-la-antesala” en la que aprisiona a sus personajes, por cierto, justamente en el lado de afuera. Todo esto fue señalado en el notable estudio de Günther Anders.⁵⁹ No voy, obviamente, a incursionar en una enésima interpretación de la parábola “Ante la Ley”. Mucho menos sería el caso de decir sin más que los excluidos en estas zonas de anomia salvaje se enmohecen Ante la Ley. A menos que la Ley de Kafka sea interpretada directamente como emanación del poder arcaico de funcionarios oscuros. Lo que tampoco sería el caso, aunque las personas que allí se encuentran, en buen francés, *en souffrance*, buscan por todos los medios ajustarse, como el agrimensor, para finalmente ser admitidas en el Castillo, no por casualidad llamado hoy Fortaleza Europa. De todos modos, es plausible recordar —y dejar que la imaginación histórica corra por su cuenta— que el Guardián,

⁵⁸ Loïc Wacquant, “A prisão é uma instituição fora da lei”, en *Punir os pobres*, 1. ed., cit., p. 142.

⁵⁹ *Kafka: pró e contra* (trad. Modesto Carone, São Paulo, Perspectiva, 1969; Cosac Naify, 2007).

al impedir la entrada del hombre del campo, se limita a dejarlo afuera, mandándolo por así decirlo a esperar en la fila —a la pregunta de si podrá entrar más tarde, el portero responde que es posible, pero no ahora—. Pero una fila propiamente mítica, ya que es de uno solo, la excepción misma de una ley tallada para un único individuo, imponiéndole una espera de la vida entera, inmovilidad que, sin embargo, no se atrevió a romper, como sabrá en el momento de la muerte. Sin embargo, expulsado el demonio de la analogía por una puerta, vuelve por la otra. Nótese, por ejemplo, el inusitado aire de familia kafkiano de este fragmento de prosa:

El sistema de peticiones es una herencia de la China dinástica y existe desde hace al menos mil años. Los que lograron superar las distancias y llegar a la capital tenían el privilegio de exponer sus casos al Emperador, quien instruía a los representantes locales sobre cómo proceder para resolver el problema.

Quien recuerda las historias de Kafka sobre la fabulosa construcción de la Gran Muralla China, sabe que “superar distancias” tan incommensurables como el tiempo transcurrido atravesándolas, especialmente cuando uno llevaba un mensaje del Emperador, no es exactamente el caso. La China contemporánea se encargará de probar que el camino inverso de la petición es, de hecho, una pesadilla kafkiana tomada literalmente —otra especialidad de Kafka: tomar todo literalmente—. El extracto de prosa en cuestión es periodístico, tomado de un informe de Cláudia Trevisan, corresponsal del *Estado de S. Paulo* en Pekín.⁶⁰ Lo que sigue habla por sí mismo:

Todos los días, a partir de las 7:40 a.m., cientos de personas hacen fila para presentar peticiones al Departamento de Cartas y Visitas [sic] en Pekín, con la esperanza de que el Gobierno intervenga para remediar las injusticias que creen haber sufrido en sus ciudades y aldeas de origen. Sus historias son casi siempre trágicas e involucran abuso de poder, violencia, tortura, pérdida de hogares, tierras, salarios, salud o libertad. Muchos viajan miles de kilómetros hasta la capital, donde se instalan a la espera una decisión que casi nunca se toma. Algunos han estado esperando más de una década y, cada tres meses, vuelven a presentar sus solicitudes en la misma oficina,

⁶⁰ “Na China, petição vira última esperança”, *O Estado de S. Paulo*, 24 abr. 2011, p. A14.

ubicada en la Puerta de la Estabilidad Eterna [sic], a cinco kilómetros al sur de la Ciudad Prohibida.

Millones de chinos Ante la Ley. Un solo Guardián. Es cierto que las disciplinas de espera han evolucionado, acompañando el giro punitivo del capitalismo global:

Engañados con promesas de recompensa financiera o solución a sus problemas, algunos son despachados de inmediato. Otros son confinados en prisiones ilegales, donde pasan semanas o meses en condiciones subhumanas. Aun hay quienes terminan en hospitales psiquiátricos, de los cuales no siempre son rescatados.

Consumada la visión profética de Kafka, en la estela inmediata de la conocida hecatombe, por eso mismo nunca convocada, por decirlo de algún modo, nunca de cuerpo presente en la escena, Beckett se centrará a su vez en la figura poco destacada de dos pobres diablos, entre *clochard* y *clown*, que simplemente *esperan* y nada más. Solo que ese suplemento de inmovilización total es en sí mismo la clave de una inversión tal que cambia el sentido de esa nueva espera después de que lo inenarrable haya sobrevenido finalmente como un accidente histórico absoluto, esparciendo a su alrededor fragmentos de acontecimientos y trozos de conversaciones sin ton ni son. Pues, en contraste con el *pathos* declamatorio que anima el gesto de los desesperados clásicos, Vladimir y Estragon no salen de escena, no se van porque ya no esperan nada, sino que se quedan, ya sea por terquedad, pereza o apatía, ya que permanecen sin moverse del lugar: entonces esperan. Una vez más me estoy apoyando en otro artículo implacable de Günther Anders.⁶¹ Se trata obviamente de una interpretación de *Godot* en clave deliberadamente antiteológico-metafísica, como también ocurre en el caso del ensayo sobre Kafka, empezando por su paródico título, “Ser sin Tiempo”. Pues en esa inmensa zona de espera en la que el mundo, después del Campo y la Bomba, se ha convertido, Vladimir y Estragon no cesan de parodiar una “actividad” que nos hemos acostumbrado a llamar “trabajo” y que en ese ínterin (¿cuál exactamente?) ha perdido su sentido. Pero dejémoslo aquí.

⁶¹ Publicado en 1954 en una revista suiza y después recogido en un libro de 1956, *L'obsolescence de l'homme* (París, Ivréa, 2001), p. 243-60 (en el original, *Die Antiquiertheit des Menschen*).

Salvo por una mención más que significativa: en el párrafo de apertura de un pequeño estudio didáctico sobre la obra de Beckett, Bernard Lalande afirma que, hasta donde sabe, solo un público, y solo uno, se dejó “llevar” unánime y espontáneamente por una representación de *Esperando a Godot* sin ninguna explicación previa: los cuatrocientos condenados de la penitenciaría de San Quentin (California), en una noche de noviembre de 1957.⁶² La circunstancia habla por sí misma. La fecha también dice algo por sí sola. Apenas cuatro años después del estreno mundial de la obra, la visión del antiespectáculo de los dos pobres diablos inmovilizados en el tiempo muerto de una espera indefinida aún podía conmover hasta la médula a un público rudo que había asistido únicamente con la “expectativa” (*ansioso*, como todo público que se presenta a la entrada de un teatro) de molestar a las actrices, que ciertamente estarían disponibles para lo que pasara, pero que, no obstante, quedó mudo desde las primeras réplicas, sin moverse hasta el final. No basta con observar que, desde Homero, el estado de un ser humano que espera arrastra consigo a sus semejantes. Hoy es necesario saber cuándo esa gravitación conjunta dejó de serlo y *se banalizó* al punto de que toda espera se convirtiera en un contratiempo irritante, por contrariar una demanda urgente, como se ha visto. El argumento sugerido hasta aquí gira en torno a esa notable contracción del horizonte del mundo —no cuesta repetir e insistir nuevamente que esta es la fecha histórica del giro punitivo señalado por Wacquant—. Además de escapar en la primera ocasión, nunca sabremos con certeza qué esperaban los prisioneros de San Quentin mientras acompañaban la Gran Espera de Vladimir y Estragon. Sea como fuere, el hecho es que pocos años después, a principios de los años 1960, la población carcelaria estadounidense comenzó a disminuir regularmente a una tasa del 1 % anual, al punto de que algunos “penalogistas” comenzaron a considerar la arriesgada hipótesis de un eventual desencarcelamiento en marcha —como recuerda Wacquant—.⁶³ El motín de Attica en 1973, cuando 43 prisioneros y rehenes fueron masacrados en el asalto de las tropas de choque, estalló justamente —continúa nuestro autor— en el año en que la población carcelaria en los Estados Unidos alcanzó su nivel más bajo en el periodo de posguerra. Ese mismo año, una comisión recomendó al presidente Nixon el cierre de los centros para jóvenes detenidos y la paralización de la construcción

62 Bernard Lalande, *En attendant Godot: Beckett* (París, Hatier, 1970, Profil d’Une OEuvre, v. 16).

63 Loïc Wacquant, *Punir os pobres*, 3. ed., cit., p. 206.

de penitenciarías durante una década —mientras, por su parte, “la historiografía revisionista de la cuestión penal anunciable el declive irreversible de la prisión: después de haber ocupado un lugar central en el dispositivo disciplinario del capitalismo industrial, estaba destinada a desempeñar un papel menor en las sociedades avanzadas”, diagnóstico canonizado por la obra maestra de Foucault dos años después—. En esta dimensión bien específica, podría decirse que promesas y perspectivas como estas elevaban el horizonte de otra espera —de San Quentin a Attica—. El resto lo conocemos bien: apenas en la década subsiguiente, de estancamiento y retroceso de la criminalidad, se operó el giro asombroso de la demografía carcelaria estadounidense, que se duplicó en diez años y se cuadruplicó en veinte. Cuando la Guerra Fría terminó, a más de un observador le pareció que el *gulag* había cambiado de bando. No es, por supuesto, que los escombros pos-estalinistas acumulados no se elevaran hasta el cielo.⁶⁴

Incluso después del archipiélago de campos de la muerte, las tablas del escenario siguen representando el mundo, como en tiempos de Schiller, solo que ahora el mundo es una inmensa zona de espera, o mejor, un dispositivo de gobierno tal que en su dominio las zonas de espera proliferan en forma de “campos”. Por eso sorprende que Agamben, después de identificar en el campo la matriz oculta de la política donde aún vivimos —desde el momento del giro histórico en el que, a un orden jurídico sin localización, el estado de excepción en el que la ley es suspendida, corresponde desde entonces una localización sin orden, el campo, como espacio permanente de excepción, y que debemos reconocer, a través de todas sus metamorfosis contemporáneas, justamente pero no solo, las zonas de espera, desde nuestros aeropuertos hasta ciertas periferias de nuestras ciudades—,⁶⁵ haya dejado escapar el detalle capital de que en tales zonas es la disciplina de la espera la que funciona como palanca de todo el aparato suspensivo de esos territorios de excepción. Por lo demás, en su propia redescipción,

un lugar aparentemente anodino delimita, en realidad, un espacio donde el orden jurídico normal se encuentra de hecho suspendido y donde perpetrar o no atrocidades no depende del derecho sino tan solo del grado de civilidad

64 La expresión “escombros acumulados” circula en un joven círculo radical de Rio de Janeiro. Entre los destrozos del Presente, añadiría Manuel Bandeira, sin la mayúscula.

65 Giorgio Agamben, *Homo sacer: le pouvoir souverain et la vie nue* (París, Seuil, 1997), p. 188-9.

y del sentido moral de la policía que actúa provisionalmente como poder soberano.

Sobrevivir allí es antes que nada *aprender a esperar*, pero no esperar sin más, sino en una zona de no-derecho donde crece el poder punitivo, cuya microfísica, como estamos viendo, irradia por todas partes donde flotan esas poblaciones que transitan por fronteras críticas, tierras de nadie donde la vida se arrastra en el medio viscoso de una perspectiva, por así decirlo, sin horizonte.

Estudiando el nuevo orden espacial —formas de vida protegidas y conectadas, encapsuladas en archipiélagos defensivos, precisamente contra los desconectados e indefensos—, el arquitecto y urbanista italiano Alessandro Petti⁶⁶ llega a registrar más de 250 centros europeos de retención y triaje de inmigrantes, enclaves en el interior del archipiélago Europa, verdaderos territorios de excepción que no por casualidad denomina precisamente “espacios de suspensión”, lugares confinados y situados fuera del ordenamiento espacial y jurídico al cual, de todos modos, pertenecen. En su reconstrucción, la doctrina que instituyó estas zonas suspensivas —obviamente por motivos de urgencia y emergencia— fue introducida por Dinamarca (la misma Dinamarca que, en 2011, inauguró la primera ruptura del Acuerdo de Schengen sobre la libre circulación de personas dentro de la Unión Europea), a mediados de los años 1980, cuando recomendó transferir a los solicitantes de asilo a “puertos seguros”, más tarde rebautizados como *protection zone*. A finales de los años 1990, Italia, a su vez, directamente afectada por la inmigración mediterránea —sin mencionar el colapso de Albania y los acuerdos previos de contingencia y confinamiento con el gobierno libio...—, creó, con carácter de urgencia, su propio espacio suspensivo, denominado Centro de Permanencia Temporal y Asistencia (CPTA). Pertenecen a la misma familia las islas griegas transformadas en campos de prisioneros, las zonas de amortiguamiento en las fronteras europeas de Malta, Lampedusa, etc. Digamos que el *approach* francés se destacaría por subrayar el término exacto para la fusión sarcástica entre lo permanente y lo temporal, como se expresa en el eufemismo italiano, por no hablar del hecho de que la palabra *attente* tampoco deja de abusar de un afecto fundamental de la especie. Registrado, además, en los correspondientes términos espaciales por el ojo del

⁶⁶ Alessandro Petti, *Arcipelaghi e enclave: architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo* (Milán, Bruno Mondadori, 2007), p. 164-70.

arquitecto: hoy ya no se domina más por el ancestral *divide et impera*; la nueva estrategia, según nuestro autor, está dictada por otro principio: “encastillarse y suspender”, observando, empero, que donde reinan la separación y el aislamiento –tanto para los encerrados por fuera como para los encerrados por dentro– “el horizonte desaparece y la visión pierde el foco”.

16

La *señal del giro*,⁶⁷ de hecho. Debe haber habido un tiempo en que:

Saltábamos como niños, no siempre del susto, en cuanto sonaba el timbre. Su sonido rasga la sala silenciosa y vacía, especialmente al atardecer. Quizás ahora haya llegado aquello que se tiene en mente de forma oscura, aquello que buscamos y que, a su vez, nos busca a nosotros. Su dádiva transforma y mejora todo, trae un nuevo tiempo. El sonido de ese timbre permanece en cada oído, se asocia con todo llamado agradable proveniente del exterior.

Si lo hubo, fue hace mucho tiempo. Un contemporáneo —no necesariamente cínico— se preguntaría de qué estrella ya extinguida estaría llegando ese mensaje incomprensible, incluso si su expectativa al escuchar el interfono no se limitase al repartidor de la farmacia. Cuando Ernst Bloch escribió estas líneas,⁶⁸ el timbre bien podría anunciar una visita de la Gestapo y, sin embargo, por mayor que fuera la oscuridad del momento presente —nada garantizaba que el nuevo tiempo no fuera el principio del tiempo del fin—, su teorema de apertura podría ser todo menos una receta para vender esperanza enlatada.

67 El apartado anterior concluye diciendo que “en el antiguo régimen de espera, la guerra podía ser una señal de cambio: las intervenciones militares actuales son otras de las señales del giro punitivo en curso”. Arantes afirma que la guerra como conflicto armado, público y justo, en la conocida formulación de Alberico Gentili, está siendo suplantada por “por los estados de violencia que desde entonces se han abierto ante nosotros, regulados por procesos securitarios”. En los apartados anteriores nuestro autor se ha dedicado a señalar cómo el nuevo régimen de espera ha desdibujado progresivamente algunas distinciones clásicas y ha hecho confluir, por ejemplo, el ámbito militar con el humanitario y el penal con el social. Para ello, sobre todo en el capítulo trece, Arantes profundiza en la manera en que los Estados toman acción frente a los desplazamientos forzados y convierte a los exiliados en “náufragos de la liminalidad” [N. del t.].

68 Ernst Bloch, *O princípio esperança* (trad. Nélio Schneider, Rio de Janeiro, Contraponto, 2005), v. 1, p. 48.

Solo la ceguera terminal de hoy cree haber visto y oído todo.⁶⁹ Pero no la doble sorpresa —quién sabe, si el estupor no fuese absoluto— causada por una frase que, en el más completo sentido opuesto a todo lo que se ha dicho hasta ahora, recomienda lo contrario con las mismas palabras de su antípoda. *Lo que importa es aprender a esperar*, afirmaba Bloch en 1938, cuando en rigor nadie esperaba nada más, salvo lo peor. Por supuesto, a estas alturas no voy a presentar de nuevo la política del soñar-haciaadelante postulada por Bloch, pero sí el soñar despierto, recordando que el sueño diurno no requiere interpretación, sino que reclama secretamente la transformación del mundo; tampoco su lógica menos onírica, “A aún no es A”; mucho menos su antropología utópica, en la que un ser nacido prematuro se caracteriza por un afecto de expectativa en el origen de una conciencia ante todo anticipatoria; o su filosofía de la experiencia de la historia, en la que se derrumba la compartmentación entre futuro y pasado, en la cual, a su vez, el futuro que aún no ha llegado a ser se vuelve visible, mientras que el pasado, vengado y heredado, mediado y cumplido, se vuelve visible en el futuro, etc.⁷⁰ Basta recordar —más que nada para constatar, pues es dudosa siquiera su comprensión verbal por parte de los nativos del presentismo contemporáneo— que, para este filósofo de otra Era, el acto de esperar no paraliza ni resigna, mucho menos es una fuente banal de resentimiento por el atraso intolerable, etc. Ahora sería el anacrónico Bloch, encallado en el tiempo en que el afecto en la espera ampliaba a las personas, en lugar de estrecharlas, quien no entendería nada.

17

Para agravar e ilustrar mejor este notable cortocircuito en torno a la inversión del signo de la espera como disciplina y aprendizaje, valdría la pena

69 Los mismos cuya afectación llega a veces al extremo de evocar, ciertamente en vano, el nombre de Proust jamás logran distinguir en el sonido del timbre de Bloch que rasga la sala silenciosa y vacía al anochecer, anunciando el “gran despertar” que está por llegar, el mismo “tintineo alegre, ferruginoso, interminable, agudo y claro de la campanilla” del jardín de Combray, que repercute en el Narrador como otra señal del cambio, el redescubrimiento del tiempo que juzgaba irremediablemente perdido. Ver Marcel Proust, *Tempo redescoberto* (Rio de Janeiro, Globo, 2012, selo Biblioteca Azul).

70 Fuerza del círculo cada vez más reducido de especialistas, para quienes escuchan hablar de Bloch por primera vez en el actual desierto de todo, recomiendo el pequeño libro introductorio de Suzana Albornoz, *O enigma da esperança: Ernst Bloch e as margens da história do espírito* (Petrópolis, Vozes, 1999).

mencionar otra circunstancia histórica de positivización de la *necesidad de esperar*, reconstituida por Zygmunt Bauman en una breve digresión sobre el sentido moderno de la “procrastinación”.⁷¹ Remontándose a la raíz latina de la palabra —*cras* significa “mañana”, pero un mañana suficientemente elástico para incluir el “más tarde” del futuro; *crastinus*, a su vez, es lo que pertenece al mañana—, recuerda que “*pro-crastinar*” es “poner algo entre las cosas que pertenecen al mañana”. En resumen, procrastinar “es manipular las posibilidades de la *presencia* de algo, demorando, retrasando y posponiendo su aparición, manteniéndola a distancia y trasladando su inmediatez”. Apenas empezamos a reconocer el terreno familiar, otra inversión de signo: “Contra una impresión que se volvió común en la era moderna, la procrastinación no es una cuestión de displicencia, indolencia o letargo; es una posición *activa*”, prosigue Bauman. Un nuevo giro, igualmente positivador, que apunta esta vez a un proceso de subjetivación incipiente que, al completarse, ya en forma de una práctica cultural, señala la entrada en escena de los tiempos modernos, es decir, un nuevo significado del tiempo, el tiempo que tiene historia, que es historia, un tiempo que en principio está “viajando”, en este caso, hacia otro presente distinto de, y más deseable que el presente vivido ahora.

Volvemos a respirar una atmósfera familiar, pues la procrastinación entendida así “deriva su sentido moderno del tiempo vivido como una *peregrinación*”. Obviamente, el subrayado es mío. Una edad histórica más adelante, los espacios liminares que, como es bien sabido, se recorrieron como una peregrinación-expiación, no como un movimiento que se aproxima a un puerto seguro, sino como un horizonte sin fin que se aleja cuanto más nos acercamos. En ambas circunstancias, separadas en cualquier caso por la mutación conocida, “vivir la vida como una peregrinación” transcurre en direcciones opuestas; o mejor, en su segunda etapa, ya no hay más progresión. Mientras que en el tiempo vivido como peregrinación —un *viaje*, para todos los efectos—,

cada presente es evaluado por algo que viene después. Cualquier valor que este presente pueda tener aquí y ahora no será más que una señal premonitoria de un valor mayor por venir [...] la tarea del presente es llevarnos más cerca a ese valor más alto [...] el sentido del presente está adelante; lo que está a la mano gana sentido y se evalúa por el *noch-nicht-geworden*, por lo que aún no existe.

⁷¹ Zygmunt Bauman, *Modernidade líquida*, cit., p. 178-81.

Vivir la vida como peregrinación está lejos, por lo tanto, de ser una vía de dirección única. “Obliga a cada presente a servir a algo que aún-no-es, y a servirlo disminuyendo la distancia, trabajando para la proximidad. Pero si la distancia desapareciese y el objetivo se alcanzase, el presente perdería todo lo que lo hacía significativo y valioso”. Pensándolo mejor, si es así, la imagen gastada del horizonte que se aleja cuanto más nos acercamos a él se vuelve pertinente bajo una nueva luz. Es la misma idea de Horizonte de Expectativa, formulada por Reinhart Koselleck, en los términos que se han visto, y tanto más palpable como parámetro de lo que se debe comprender como régimen histórico moderno cuanto más se aleja del Espacio de Experiencia, pero sin ruptura total, so pena de desorientación o delirio voluntarista. Sin prejuzgar a favor de las alternativas en disputa, no es difícil percibir que hace un siglo el falso dilema entre Reforma o Revolución —para quedarse en el campo socialista— giraba en torno a estos polos conceptuales: o el Movimiento lo es todo, o solo el desenlace conclusivo es el enigma resuelto de todo el viaje de la humanidad, de su travesía del reino de la necesidad rumbo a la libertad.

Volviendo a la reconstitución de Bauman, sobresale la racionalidad específica privilegiada por la vida del peregrino —ni instrumentalmente superficial, pegada a la duración presente, ni absoluta, brillando solo al término apoteósico del viaje—, a saber: esta racionalidad híbrida, de la cual ciertamente no tendremos más noticias, lleva al peregrino

a buscar los medios que pueden realizar el extraño hecho de mantener el fin de los esfuerzos siempre a la vista sin nunca llegar allí, de traer el fin cada vez más cerca, pero impidiendo al mismo tiempo que la distancia caiga a cero. La vida del peregrino es un viaje hacia la realización, pero la “realización” en esta vida equivale a la pérdida de sentido.

Solo que ese sentido no puede sobrevivir a la llegada al destino. Fue cuando el futuro se derrumbó de golpe en el desierto del presentismo actual, arrastrado por la Caída del Muro, pasando ahora al campo del capitalismo triunfante. El contenido de verdad del libro de Fukuyama, del que al final renegó por falta de fibra para sostener la nota, reside en la visión de que algo sustantivo en la experiencia de la historia se desmoronó todo, arrastrado por la caída; de ahí la figuración del “último hombre” que se debate en el formalismo de un domingo sin días laborales, pues en el mundo del trabajo

dominado solo hay fiesta en la excepción. Sea como sea, aquella avalancha no sepultó poca cosa —sobre todo la verdadera matriz práctica de todo este rediseño del régimen temporal de la modernidad capitalista en el límite *la acumulación interminable como procrastinación*, y su doble antagónico, el socialismo como movimiento antisistémico igualmente ambivalente hasta la médula, a saber, la jornada *de trabajo*, no solo contraída hasta su menor célula fabril, sino extendida hasta el límite extremo de una metáfora de época—.

Esta es la escuela donde realmente se aprendía la necesidad de esperar. La radiografía estándar del desajuste radical de esa unidad básica del capitalismo moderno —la jornada de trabajo— se encuentra, como se sabe, en el libro de Richard Sennett sobre las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo.⁷² Unidad de medida de tiempo, básicamente: un tiempo activo y acumulativo, del cual obviamente no se tiene más noticia, para no hablar de experiencia, empezando por la del largo plazo y todo su cortejo de vínculos impensables en una “sociedad impaciente”. Aunque atrapada por la alienación —o justamente por eso—, una vida de trabajo era a su modo una peregrinación seminal en todos los sentidos. La disciplina del flujo a corto plazo —la violencia misma del tiempo de la urgencia— acabó imponiéndole a una vida de trabajo narrable una segunda alienación, si se puede hablar así, el desmembramiento de una deriva (*drift*), un mosaico de cambios sin antes ni después. Tal vez sea más que una ironía crucial el destino compartido por el hombre del trabajo flexible retratado por Sennett, a la deriva en un mar de insignificancias, y el barco literalmente en la misma condición de navegación a la deriva de los nuevos peregrinos perdidos en el mar. Ironía adicional, la observación de Sennett sobre la “acumulación de tiempo” en el antiguo capitalismo, sustentado por sindicatos y seguridad social propia: cuando entonces el tiempo era el único recurso que los que estaban en el fondo de la sociedad tenían gratis. Cualquiera que sea, no obstante, el hilo por el que se tiran estas vidas vividas como peregrinación, queda que la jornada (entre tiempos, lugares, clases sociales, etc.) es una experiencia crucial generadora de significación —y que esta forma histórica

72 *cf. A corrosão do caráter* (trad. Marcos Santarrita, 15. ed., Rio de Janeiro, Record, 2010). En la edición original, *The Corrosion of Character: The Personal Consequences of Work in the New Capitalism* (Nueva York/Londres, Norton, 1998). Significativamente, la traducción brasileña se encuentra en la 15^a edición. Su recepción se convirtió ella misma en un síntoma.

fue la que se deshizo con la gran mutación presentista de nuestra época—. Entre paréntesis: solo para que se pueda evaluar la magnitud de esta matriz, hoy averiada, basta recordar que toda jornada exige una “explicación”, que no son pocos ni menos importantes los antropólogos que sitúan el enigma de la jornada del nacimiento a la muerte en el origen de las religiones.⁷³

¿Cómo quedamos? Al menos en condiciones de revisar desde este ángulo el paradójico movimiento inmovilizador de las poblaciones liminares a través de las zonas de espera del capitalismo global, a saber, como *peregrinaciones en las cuales se está de hecho reaprendiendo a esperar* —sea cual sea el contenido ocasional de cada expectativa en particular—. De un modo u otro, siempre será oportuno recordar —de nuevo en la estela de Jean-François Bayart— la circunstancia de que, históricamente, toda experiencia liminar es inductora de procesos de subjetivación. Fue así, por dar un ejemplo mayor, con los primeros “portadores” de una elección de conducta de vida “cristiana” entre esclavos, libertos y fugitivos en la Roma antigua. Sin hablar, para solo mencionar otro caso de primera magnitud, la génesis subterránea, en las zonas de espera de la naciente sociedad industrial, de otra conducta de difícil “gobierno”, la vida operaria. Sin querer decir con ello que el renacimiento del horizonte del mundo —si ocurre— se dará antes que nada por las venas abiertas en sus zonas de retención.

73 Véase al respecto Benedict Anderson, *Nação e consciência nacional* (trad. Lólio Lourenço de Oliveira, São Paulo, Ática, 1989), sobre las “jornadas de la imaginación” en la genealogía de la idea moderna de nación. A esto se podría añadir otra jornada no menos evidente en su dimensión épica: la *novela*, que el siglo XIX reinventó y desembocó en la peregrinación de toda una vida en un solo día en el Dublín de Joyce. Como decía Lukács, en la ya lejana *Teoría de la novela*, “todo esto tiene que venir de algún lugar e ir a algún lugar” (*A teoria do romance*, trad. José Marcos Mariani de Macedo, São Paulo, Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 130). No sobra recordar —siempre a modo de comparación con lo que quedó atrás, y que por ser tan remoto vuelve a tornarse contemporáneo— que en *La montaña Mágica* de Thomas Mann otra Gran Espera transcurre en un tiempo de hecho incommensurable, hasta su consumación con el despertar ensordecedor de la Gran Guerra de 1914.

Sobre el autor

Paulo Eduardo Arantes, nacido en Brasil en 1942, es profesor titular del Departamento de Filosofía de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de São Paulo (FFLCH-USP). Actualmente, es investigador del Centro de Estudios de los Derechos de Ciudadanía, vinculado a la FFLCH-USP. Bajo la dirección del profesor Jean-Toussaint Desanti, Arantes desarrolló su tesis doctoral sobre el problema del tiempo en Hegel en la Universidad de París X-Nanterre. Sus principales líneas de investigación son la Historia de la Filosofía y la Filosofía Política. Fue director de la revista *Discurso* de 1976 a 1981. Paulo Arantes se ha interesado por el panorama ideológico y geopolítico del capitalismo contemporáneo y ha reflexionado sobre las implicaciones de arrojar una mirada sobre estos fenómenos desde la condición periférica de la filosofía brasileña. Entre sus publicaciones más destacadas se encuentran: *Hegel: a ordem do tempo* (1981), *Ressentimento da dialética* (1996), *Zero à esquerda* (2004), *Extinção* (2007), *O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência* (2014) y *Formação e Desconstrução* (2021).

Sobre el traductor

Jorge Luis Herrera Mora es estudiante de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente, se desempeña como coordinador del proyecto editorial *Yasnaia Poliana*, revista dedicada a la difusión de las culturas eslavas.



Reseñas

**Mèlich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad.*
Barcelona, Herder, 2014, 262 págs.**

JOAN-CARLES MÈLICH, FILÓSOFO Y PROFESOR de la Universidad Autónoma de Barcelona, ha desarrollado una trilogía de libros que abordan problemas filosóficos como la finitud, la ética y la moral, a partir de una visión antropológica y anti metafísica, cuyo primer libro publicado es *Filosofía de la finitud* (2002). En este ensayo, Mèlich se aproxima, desde una perspectiva moral, a la condición de la finitud como elemento constitutivo de la existencia humana. Estar en constante despedida nos hace ser más conscientes de que en el mundo que habitamos nada nos pertenece y no todo se encuentra bajo nuestro control o poder. En *Ética de la compasión*, el segundo libro publicado en el 2010, el autor centra su mirada en las diferencias entre la ética y la moral, siendo la primera la que desafía la lógica moral y nos ayuda a reconocer la contradicción existente entre el hombre y las normas. *Lógica de la crueldad*, publicado en el 2014, es el libro que cierra esta trilogía y en él Mèlich profundiza sobre cómo la moral funciona en nosotros de forma intrínseca a partir de normas y categorías creadas para comprender el mundo. Es importante destacar que, a través de la escritura ensayística de estos libros, el autor reconoce que no hay principios absolutos o universales en la vida humana; en ese sentido, se resalta más bien el hecho de que somos seres vulnerables y frágiles atravesados por las experiencias, situaciones y contextos en los que vivimos.

Ahora bien, una de las ideas más determinantes de *Lógica de la crueldad* es que habitar y ser en el mundo supone heredar una gramática, es decir, un modo de interpretar el mundo, a los otros y a nosotros mismos que va más allá del lenguaje mismo. De esta manera, el planteamiento de Mèlich se construye desde un punto de vista ontológico, pues la moral establece una serie de categorías, dispositivos e incluso procedimientos legales que se ejercen sobre un individuo, un singular que no tiene nombre propio, sino que tiene o no la capacidad de pertenecer a un marco categórico establecido, por ejemplo, hombre, mujer, inmigrante, etc.



Teniendo en cuenta que la gramática heredada se compone de normas, signos y valores, cabe preguntarse cómo se relaciona esta con la moral y más específicamente con la culpa. Al respecto, el autor desarrolla una forma de pensar la moral, la crueldad y la culpa que difiere completamente de la filosofía metafísica en tanto que no busca dividir el mundo en términos duales de bueno o malo, puro e impuro, etc., sino explorar cómo hemos naturalizado esos marcos categoriales y cómo estos pueden tener consecuencias que afectan nuestra cotidianidad.

La crítica que el autor propone hacia la filosofía dualista parte de la influencia de Nietzsche, ya que su postulado más conocido, “Dios ha muerto”, les permitió a los filósofos cuestionar los principios universales que parecían indiferentes al espacio y el tiempo. Sin embargo, es preciso reconocer que con el paso del tiempo otras ideas reemplazaron esa concepción de divinidad y tomaron el lugar de lo absoluto; en la sociedad contemporánea, esto ha producido varios conflictos en los ámbitos político y jurídico. Mèlich argumenta que la moral ha tomado ese lugar divino e ineludible porque se comporta como una gramática que establece un modo de ser en el mundo y prescribe *a priori* lo que se debe hacer o pensar (14). La moral entonces, más que dualista, tiene una lógica cruel, porque tiene una función fundamental: categorizar o clasificar.

El autor, al inicio del libro, inserta una frase contundente: “no hay moral sin lógica, no hay lógica sin crueldad” (11) y al respecto cabe preguntarse cómo funciona esta relación entre la crueldad y la moral. La crueldad, según el autor, opera sobre un singular al que despersonaliza. Al establecer categorías universales tales como mujer, hombre, heterosexual, etc. —categorías que pronto son naturalizadas—, la moral busca que el individuo se clasifique en ellas sin importar los otros aspectos o cualidades que tenga (202). En los dos apartados del libro, titulados “La formación de la crueldad” y “Los procedimientos de la crueldad”, el autor explica un concepto clave dentro de su propuesta que él denomina los “horizontes de significado”. Al ser entendidos como normas determinantes en el proceso identitario que marcan la pauta de lo que podemos pensar, decir, o hacer, también establecen aquello que consideramos normal en nuestra cotidianidad. La lógica moral, por medio de la categorización, denomina aquello que conocemos como “normal” a través de la relación con otras categorías como lo “extraño” y lo “perverso”, pues estos le sirven en su funcionamiento a través de dos procedimientos: la asimilación o la aniquilación.

De este modo, la lógica cruel de la moral ante lo extraño establece un referente que se basa en lo que se considera inmoral. Lo extraño se convierte en lo que no se puede decir, pensar o hacer; por esta razón, la moral busca mantenerlo más que aniquilarlo. Mantener lo extraño significa en la lógica cruel de la moral normalizarlo, pues una vez se reconoce la diferencia en lo extraño la lógica le brinda una categoría a la cual pertenecer: lo distinto. Aunque la lógica de la moral rechace lo extraño, paradójicamente lo necesita para mostrar lo que no debe ser y lo que no se debe hacer (212). Con lo perverso la cuestión es más visceral, pues está asociado con el asco, que constituye al mismo tiempo una reacción corporal y una categoría:

El asco es una categoría moral que depende de una formación de los sentidos. Para una lógica de la残酷 no es suficiente formar una lógica pura, netamente categorial. La moral sólo puede operar si forma adecuadamente los sentidos corporales a los que atar la lógica. Por eso, algo es asqueroso si nos provoca el vómito, porque creemos que nos puede contaminar, que nos puede ensuciar. Pero las gramáticas han inventado maneras de purificarlo. (232)

Vemos entonces que la lógica moral también funciona en un nivel físico. Prescribir incluso las reacciones corpóreas es un indicador de lo interiorizadas que están para nosotros las normas que establece la moral. Lo que se considera perverso bajo esta lógica lo es en cuanto se aleja de lo que se establece como normal. Así, lo perverso es algo que no funciona dentro de las categorías establecidas previamente, es transgresor y, por tanto, en algunos casos para la lógica cruel de la moral es legítimo tratar de aniquilarlo. Un ejemplo que Mèlich trae para ilustrar esta idea es la Segunda Guerra Mundial, ya que ser judío se convirtió en una categoría asociada con lo perverso, una categoría que para los nazis amenazaba la estabilidad, pero que al mismo tiempo les permitía excluirlos y despersonalizarlos (235). Por lo tanto, en los campos de concentración los nombres fueron reemplazados por números y los derechos de los judíos les fueron retirados.

Otra categoría de la moral que Mèlich cuestiona es la de “persona”, ya que funciona como un dispositivo de diferenciación porque determina quiénes son considerados personas y quiénes no y, por tanto, quiénes tienen dignidad o derechos y quiénes no. El autor retoma una crítica que hace la filósofa Simone Weil en su libro *La persona y lo sagrado* acerca del peligro de la sacralización

de la categoría de persona, pues según Mèlich lo que realmente es sagrado —el amor, lo justo, lo verdadero, etc.— es lo impersonal, lo común a todos los hombres (163). La categoría de persona ha sido ampliamente desarrollada por la filosofía metafísica al punto de establecer criterios éticos a partir de ella, ya que bajo esta categoría se establecen, por ejemplo, los derechos. Sin embargo, el autor resalta que aunque esta categoría pretenda evitar la crueldad, su funcionamiento en sí ya lo es porque se fundamenta en el dominio de los unos sobre otros (164). Este dispositivo de diferenciación establece una jerarquía en el valor de las vidas que deriva en todo un paradigma biopolítico,¹ es decir, hay un poder sobre la producción y el gobierno de los cuerpos que legitima el hecho de que algunos individuos carezcan de todo valor a los ojos de otros, al punto de poder causarles la muerte impunemente.

Por otro lado, Mèlich también problematiza en el libro la categoría del “Bien”, entendida como un absoluto que trasciende espacio y tiempo y que, en algunas ocasiones, se usa para legitimar acciones violentas y cuestionables. La crueldad radica en que una lógica que funciona bajo una idea absoluta del “Bien” no admite disonancias ni que nada se ponga en duda. A partir de esta concepción, el mal se define como la ausencia de bien, lo que deriva nuevamente en una perspectiva metafísica que, en vez de cuestionar la moral, le da un sustento:

Desde la perspectiva de una lógica de la crueldad sí se puede afirmar que todas las metafísicas ocultan un principio cruel porque consideran que es posible alcanzar un punto primero (o último), libre de cualquier contaminación, libre de historia y de situacionalidad, y ese punto primero (o último) es el Bien desde el que se ordenará el mundo (185).

La no sujeción al principio rector de ordenar el mundo desde el “Bien” introduce una relación particular con la culpa que se experimenta tanto con uno mismo como con los otros. En el primer apartado del libro, el autor, a partir de lecturas de Dostoievski, Nietzsche y Freud, establece que la culpa es un sentimiento generado por la interiorización de la lógica de la moral. En ese sentido, la causa de la culpa se encuentra en el interior más que en el exterior: la culpa es una mirada interior que juzga no tanto por

¹ El autor se refiere a la construcción de biopolítica que se plantea desde los postulados de Foucault hasta los de Giorgio Agamben.

lo que se hace como por el valor que se le otorga a lo que se hace o se desea hacer. En *Crimen y castigo*, por ejemplo, es evidente que Raskólnikov antes de cometer el asesinato tiene un fuerte dilema moral hasta que finalmente se decide a hacerlo. Despues de la acción, intenta convencerse de que no mató a una persona sino a un principio —ese que establece que está mal matar a una persona—; sin embargo, al final el personaje no puede escapar de la culpa y decide entregarse. Su rebelión contra el orden moral, contra el principio rector, se frustra porque en él ya ha interiorizado la moral, que le resulta ineludible. En consecuencia, Mèlich afirma que “si no hay culpa no hay moral y si no hay moral no hay existencia” (81).

En relación con lo anterior, para explicar por qué la moral y la culpa son ineludibles, Mèlich retoma las ideas de *Genealogía de la moral* y *El malestar en la cultura* de Nietzsche y Freud respectivamente. La culpa, por lo menos en Occidente, está asociada con el concepto de deuda, y esta relación se ve reforzada con los valores del cristianismo, ya que la culpa y la deuda ante Dios no se pueden redimir del todo: se normaliza la culpa bajo la idea de sentirse “pecador”. Sin embargo, eso implica, por un lado, una culpa que no termina de redimirse y, por otro, que todas las acciones que realicemos están sometidas a rectificar esa deuda. Una crítica a la cultura occidental que el autor establece es precisamente que se naturaliza el sufrir por el sentimiento de culpa. Entre más se sienta el malestar, mejor persona se es porque más se ha interiorizado la lógica cruel de la moral.

Lo anterior se relaciona también con algunas ideas de Freud, especialmente con la perspectiva sobre el deseo o las pulsiones que constituyen a los seres humanos (ello), pues la cultura se encarga de transmitir una lógica o conciencia moral (superyó) que entra en tensión con el yo. La残酷 funciona entonces a través de la represión, pues la cultura establece una serie de normas para vivir bien en sociedad y evitar el caos, pero que, irónicamente, terminan generando en los individuos un malestar interno asociado al sentimiento de culpa. Al respecto cabe señalar que entre más se desarrolla la cultura, o sea, entre más rígida es la lógica moral que se transmite a través de ella, más crece el sentimiento de culpa, hasta hacerse constitutivo y esencial para la vida; lo anormal, siguiendo esta lógica cruel, es no sufrir por la culpa.

En consecuencia, Mèlich afirma que “ser moral es sentirse culpable. Nos sentimos culpables porque no podremos nunca cumplir con lo que la gramática moral que hemos heredado nos demanda, porque sus mandamientos

están fuera del alcance de los seres finitos” (109). Esta reflexión que el autor plantea pone de manifiesto lo crueles que somos con nosotros mismos en cuanto interiorizamos las normas sin cuestionar su funcionamiento y, además, nos exigimos sobre ellas para mantener el orden moral previamente establecido. Nuestra adherencia a la lógica de la moral también establece lo crueles que podemos ser con los otros en cuanto la exigencia se vuelve colectiva. Le exigimos al otro un comportamiento o pensamiento similar al nuestro y, si no se cumple esta condición, creemos que estamos amparados bajo la norma moral para decirle qué está mal y señalarlo ante los demás.

Para concluir, Mèlich en este ensayo desarrolla una postura filosófica diferente a la metafísica para repensar el funcionamiento de la lógica moral. Es claro que en la moral de Occidente la crueldad es inherente a la forma de actuar y pensar. Siendo así, cabe preguntarse si podríamos librarnos de alguna manera de esta lógica o si realmente ya estamos condenados a vivir atados a ella. Al respecto, no se trata de quitar una lógica para reemplazarla por otra o de buscar formas de eludirla, sino más bien de analizar cómo la moral opera en nuestra cotidianidad y hasta qué punto permea cada aspecto de la sociedad. Con el sentimiento de culpa sucede algo similar, pues las reflexiones que propone el autor se encaminan a repensar nuestro modo de vida. ¿Es realmente necesario estar siempre en deuda?, ¿el que siente más culpa y sufre por ello está más cerca de lo “correcto”? No son preguntas que tengan una respuesta definitiva y absoluta, pero que pueden, en medio de esta lógica en la que vivimos, ayudarnos a ser más conscientes de nuestra existencia.

Valeria Castillo Castillo

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

vcastilloc@unal.edu.co

Obras citadas

- Dostoyevski, Fiódor. *Crimen y castigo*. Madrid, Alianza Editorial, 2012.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid, Alianza Editorial, 2010.
- Mèlich, Joan-Carles. *Lógica de la crueldad*. Barcelona, Herder, 2014.
- Nietzsche, Friedrich. *Genealogía de la moral*. Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- Weil, Simone. *La persona y lo sagrado*. Prólogo de Giorgio Agamben. Traducido por José Luis Piquero. Madrid, Hermida Editores, 2019.

Bauzá, Hugo Francisco. *Afrodita y Eros. Consideraciones sobre mito, culto e imagen*. Buenos Aires, El Hilo de Ariadna (Catena Aurea), 2022, 435 págs.

LA PRODUCCIÓN INTELECTUAL DE HUGO Francisco Bauzá (La Plata, 1942) ha demostrado su altísima calidad y su brillante erudición en el campo de las humanidades clásicas tanto en sus ensayos académicos como *El imaginario clásico* (1993), *Voces y visiones* (1997), *El mito del héroe* (1998), *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica* (2005), y *Virgilio y su tiempo* (2008), como en su narrativa en la que se destacan, entre otros trabajos, *Estampas romanas* (2007), y *Virgilio, memorias del poeta. Una autobiografía espiritual* (2011), así como en múltiples artículos especializados y en el ejercicio de la traducción (Virgilio, Tibulo, Propacio). En su calidad de director del Centro de Estudios del Imaginario (CEI) en la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires, ha coordinado varios volúmenes de las Jornadas sobre “El imaginario en el mito clásico”.

El libro *Afrodita y Eros. Consideraciones sobre mito, culto e imagen* se propone considerar a Afrodita y su estrecha relación con Eros (Venus y Cupido en la cultura romana), desde los orígenes del mito hasta la actualidad, lo cual implica una amplia mirada que abarca cerca de tres milenios. Con este propósito el texto se organiza en tres grandes capítulos y un apéndice. En el primer capítulo, “Mito y culto en torno a Afrodita y Eros”, el autor discute el tema de la Diosa Madre como origen del culto de Afrodita en la cuenca mediterránea y su encarnación en Grecia del amor, la belleza y el deseo en relación estrecha con su hijo Eros. En el segundo capítulo, “Afrodita y Eros en la tradición literaria”, desarrolla una amplia mirada sobre las diversas relecturas que estas figuras míticas han experimentado desde la antigüedad hasta nuestros días. Se trata de un estudio exhaustivo de las diversas resignificaciones de estas figuras a lo largo de la cultura occidental con una cuidadosa selección de los ámbitos de influencia y de los dominios



simbólicos de estos mitos, que se ilustran con ejemplos específicos de la expresión literaria.

Para el tema que nos ocupa es pertinente subrayar la reflexión sobre el implacable poder de Eros, culpable de “los desastres de la guerra de Troya, el trágico fin de Fedra, el desastrado derrumbe de Ájax oileo o, entre otros, el terrible furor de Medea” (132). Del mismo modo, se destaca su referencia a la responsabilidad de la diosa en castigos perversos como cuando “La Aurora, por haberse unido a Ares, había provocado la cólera de Afrodita, esta la castigó condenándola a estar perpetuamente enamorada, sin lograr satisfacer sus deseos.” (166). Del mismo modo, el autor destaca la extrema crueldad de la diosa mediante diversos ejemplos:

A su sevicia, se la ve cuando se vale de Fedra para vengarse de Hipólito pues este, aficionado a la caza y por tanto devoto de Ártemis, la despreciaba (cf. Eurípides, *Hip.*, 24-28), o bien cuando se vengó de Diomedes quien, al regresar de la guerra grecotroyana, descubre que durante su ausencia Egialea, su mujer, le había sido infiel. Esta infidelidad no era sino producto de la cólera de Afrodita que le había inspirado pasiones indómitas a las que la joven no pudo oponer resistencia. La diosa guardaba rencor por la herida que Diomedes le había provocado (Homero, *Ilíada*, v 412; Apolodoro, *Bibl.*, i 8, 13). Cuando Afrodita daba rienda a sus celos, su rencor podía llegar a límites extremos. (183-184)

Bauzá dedica especial atención a la novela *El asno de oro*, de Apuleyo, estructurada a partir de “La fábula de Eros y Psique”, en la cual la protagonista pierde el amor de Eros por su imprudencia al dejarse llevar por la insidia de sus hermanas. Considera el autor que es en el Renacimiento cuando resurge el interés por este relato y ello determina una nueva simbología del amor en la cultura occidental. Se destaca el análisis que muestra la culpa de Venus en el castigo de Psique, ocasionado por la celotipia de la diosa opacada por la fama de la belleza de la joven, que había generado la relegación de su culto.

En el amplio y documentado tercer capítulo, “Afrodita y Eros en el arte”, el autor se propone ilustrar la manera como las obras de arte varían tanto su morfología como su significado a lo largo del tiempo. Inicialmente se intenta precisar “los valores y alcances de la representación de las imágenes de ambas deidades” (20) para luego revisar la manera en que evoluciona su lectura en

el tiempo y en el espacio. Se debe destacar el sólido análisis del proceso de resemantización de estas figuras míticas desde la antigüedad grecolatina hasta el cine contemporáneo, pasando por la rica mirada que los pintores renacentistas desarrollaron sobre estas deidades. Bauzá hace gala de una amplia erudición al insertar las diversas visiones del mundo que se expresan en estos procesos y se sustentan en los sucesivos imaginarios en los que aparecen.

Se debe resaltar la amplia iconografía sustentada por serios análisis de las diversas representaciones significativas que se extienden desde la escultura grecolatina hasta los montajes contemporáneos. Estas reflexiones ubican cada una de las representaciones plásticas en el contexto cultural en que se producen y en el imaginario que las recupera dentro de la tradición clásica. En este aparte se destaca la relación que el autor subraya entre los mitemas grecolatinos, su resurgimiento en la plástica renacentista y su consolidación en el imaginario romántico. Se acentúa en este punto la relación que el estudioso argentino elabora precisando el paso del teocentrismo medieval al antropocentrismo renacentista a partir del resurgimiento del poema *De Rerum Natura* de Lucrecio y la nueva mirada sobre la figura de Venus sustentada en la reivindicación de la mitología como parte de la poética y la literatura clásicas. En este proceso el análisis destaca la obra de Botticelli, que en varias de sus famosas piezas utiliza la figura de Venus como eje de numerosos significados alegóricos relacionados con la nueva lectura del mito que conciliaba el amor divino y el amor sensual.

A partir de la idea de la dualidad de Afrodita como representante tanto del amor como potencia que eleva el alma, la Afrodita Urania, como del amor apasionado que del gozo lleva al dolor “simbolizado mediante la figura de la Afrodita pandémica o popular” (401), Bauzá desarrolla en el apéndice del libro un estudio particular sobre la presencia de Eros en la novela *La muerte en Venecia* de Thomas Mann. En este análisis se plantea que la idea central del relato surge de la noción del amor que conduce a la muerte y se establece una relación explícita con “La elegía de Marienbad” de Goethe, quien parece haber experimentado una situación similar a la que se describe en la novela, y con

la idea de que quien contempla un rostro de aspecto divino —imitación de la belleza (*tò kállos*)— experimenta un estremecimiento ontológico que hace que su alma se eleve por mediación del dios del amor (cf. Platón, *Fedro*, 251a), aunque luego este lo arrastre hacia el abismo, ya que entre sus potencialidades está la de ser Eros fúnebre [...] (401-402)

El protagonista, Gustav Aschenbach, un escritor maduro en plena consagración, se enfrenta a sentimientos contradictorios ante la presencia de un joven de bello rostro que lo perturba con su sonrisa cautivadora. El drama se desarrolla a partir del conflicto entre su moral conservadora y la presión incontenible, “la llama de Eros” (402) que lo lleva al máximo estremecimiento pero luego lo arrastra a la muerte. Es importante precisar que en ningún momento el maduro protagonista dialogó con el joven objeto de su deseo, pues

todo se redujo a un erótico juego de miradas, al principio de silenciosa serenidad, mas luego, de encuentros tan turbadores como gratos. Mediante este juego Aschenbach, en su tardía madurez, descubre el encanto y los sinsabores del amor que, debido a prejuicios morales, en un primer momento se resistió a aceptar, pero luego, rendido complaciente, cedió ante este impulso avasallante que, sin remedio alguno, lo llevaría a su destrucción. (407-408)

Precisa Bauzá en su estudio que Tadzio, el atractivo adolescente de bello rostro y mirada encantadora

[n]o es sino la forma en que la figura del dios, en la que se entremezclan los atributos de Eros y de Hermes, en su condición de psychopompós (“portador de almas”), se personifica en lo que hemos llamado el Eros fúnebre, vale decir, el mensajero que conduce a la muerte. El erotismo permite entrever, a un mismo tiempo, junto al placer extremo, angustia y terror. (406)

Este análisis muestra claramente la culpa de Eros en la muerte del protagonista de la novela, quien bajo el influjo de la mirada inocente del bello joven se entrega complaciente a su extravío y da rienda suelta a la inclinación de sus instintos, al juego erótico, de manera que supera la represión que lo había condicionado durante buena parte de su vida.

En síntesis, el texto del profesor Bauzá logra recoger la evolución del mito de Afrodita y Eros desde los inicios del culto a la Diosa Madre hasta nuestros días, a partir de un análisis que integra los aspectos de los ritos primitivos, las diversas transformaciones que estos mitemas experimentan a lo largo del tiempo y de los diversos momentos del desarrollo cultural de Occidente. Esta exhaustiva revisión involucra los diversos imaginarios que

elaboran su recepción y de manera particular destaca el constante proceso de resemantización que se produce a partir de las estrechas relaciones generadas entre la tradición, los textos y las imágenes. Sin dejar de lado la erudición, el autor logra conjugar los elementos fundamentales de la tradición clásica, de los estudios mitológicos y de la investigación iconológica en un texto complejo pero muy rico en miradas críticas que aseguran una lectura amena y productiva.

Jorge Enrique Rojas Otálora

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

jerojaso@unal.edu.co

Obras citadas

- Bauzá, Hugo Francisco. *Afrodita y Eros. Consideraciones sobre mito, culto e imagen*. Buenos Aires, El Hilo de Ariadna (Catena Aurea), 2022.
- . *El imaginario clásico. Edad de Oro, Utopía y Arcadia*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- . *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.
- . *Estampas romanas. Roma ayer y hoy*. Buenos Aires, Ediciones Parthénope, 2007.
- . *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- . *Virgilio y su tiempo*. Madrid, Akal, 2008.
- . *Virgilio. Memorias del poeta. Una autobiografía espiritual*. Buenos Aires, Biblos, 2011.
- . *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires, Biblos, 1997.
- Mann, Thomas. *La muerte en Venecia*. Traducido por Martín Rivas. Buenos Aires, Siglo xx, 1971.



Notas

Notas sobre la culpa y la vergüenza en la vida universitaria

Lina Marcela Pérez Arenas

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

lipereza@unal.edu.co

Laura Alejandra Rivera Saavedra

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

laariverasa@unal.edu.co

Melissa Villegas Briceño

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

mevillegasb@unal.edu.co

EVA

Un archivo es un efecto de múltiples formas de contacto,
no solo entretejo lo personal y lo público, lo individual y lo social,
sino que muestro las maneras en las que estos ámbitos adquieren forma
a través de los demás, o incluso cómo se dan forma uno a otro.

Hannah Arendt, *Política de las emociones*

El capitalismo es, presumiblemente, el primer caso de un culto que
no expía la culpa, sino que la engendra.

Walter Benjamin, *El capitalismo como religión*

I

EL SHOCK DE LA VERGÜENZA “ocurre cuando alguien te confronta, directamente, sobre tu más profunda vergüenza. Cuando eres exhibido” (O’Neil 21). A lo largo de mi vida no he hecho mucho, a la manera de uno de los personajes de Hebe Uhart: “pienso, leo, vago”. Parecía algo bueno cuando era niña, y familiares y profesores decían que era muy estudiosa, muy pila. Con el tiempo y con la edad estos mismos atributos empezaron a ser un problema. En la adolescencia, cuando empezaban las preguntas

sobre el futuro, los profesores y compañeros del colegio esperaban que me convirtiera en ingeniera. La física y la química “se me daban”, pero lo cierto es que esto no ocurría por arte de magia, sino porque en casa había pocos libros y casi todos eran de ciencias naturales. En el barrio, cuando crecía, no había niños ni adolescentes. Por otro lado, los amigos que tenía vivían muy lejos. En consecuencia, me aburría mucho y en las tardes, para tener algo que hacer, resolvía los ejercicios de los libros que mi papá tenía por ser profesor. Este, sin embargo, era un secreto que nunca me atreví a confesar. Luego llegó la escritura, también secreta. Escribía en mi cuarto cuando no había nadie en casa. Lo mantenía en secreto porque no quería convertirme en un “bicho raro” aislado en un rincón, como les sucedía a otros compañeros. Con mis secretos, había logrado llevarme bien con la mayoría y cosechar un par de buenos amigos, pero con tantas omisiones, la escritura se convirtió en mi único espacio sincero. Me volví, por otro lado, experta en evitar conversaciones y en orientarlas hacia temas lejanos de mi vergüenza, de manera que, si alguien me preguntaba qué había hecho el día anterior, le respondía simplemente: “nada”.

Como decía al principio, no hacer nada era algo tolerable en la niñez, no tanto en la adolescencia y, definitivamente, no en la adultez. Con el tiempo, me he encontrado con algunos compañeros de esos años: médicos, abogados, contadores. Casi siempre, las conversaciones se vuelcan al ejercicio de nuestra profesión. En pocas palabras, se preguntan qué hago ahora. Hay entonces que explicar qué son los estudios literarios y decir que no son escrituras creativas, ni procesos editoriales, ni pedagogía. Que tampoco son como la lingüística o los idiomas, que son estudios teóricos, históricos y críticos sobre la literatura. Con un ceño fruncido preguntan: “¿y entonces para qué sirven?, ¿qué haces?, ¿qué son?”. Y repito, pero de otra forma, que los estudios literarios son aproximaciones teóricas y críticas que nos permiten comprender la literatura de forma histórica. Los hombros caen desilusionados y dicen: “pensé que ibas a ser ingeniera”. Mi familia, por otro lado, todavía con la esperanza de que estudie otra carrera, dice que del aire no se vive, que me inscriba en otra plataforma de trabajo, que vuelva a hacer la hoja de vida, que ya hice lo que quería, que ahora es tiempo de ser traductora o abogada o periodista.

Si una está rodeada de personas que valoran el trabajo y la productividad, ser inútil puede ser vergonzoso y doloroso. Sin embargo, cuando una está

acompañada de textos que reclaman o defienden la utilidad de lo inútil, el sentimiento se disipa. En especial, cuando una conversa con otros que buscan “un gozo” y que piensan que la literatura es, ante todo “un acto gratuito”, como escribe Nuccio Ordine, “capaz de eludir cualquier lógica comercial. Inútil, por lo tanto, porque no puede ser monetizado. Pero necesario para expresar con su misma existencia un valor alternativo a la supremacía de las leyes del mercado y del lucro” (30). Así, el aula y la academia han sido, en general, otro espacio para la sinceridad. Un espacio ideal, no solo por ser deseado, sino porque fuera de él resulta difícil de explicar. Se debe a que la vida productiva y la academia parecen tener un compás distinto. Las leyes del mercado, del lucro y de la precariedad exigen del individuo el máximo aprovechamiento de sus recursos. El tiempo, que se ha consolidado como un recurso finito, parece estar en el centro de la cuestión. La vida productiva exige del individuo la resolución simultánea de múltiples tareas y conflictos en el menor tiempo y con el menor esfuerzo posible. Para el tiempo mercantil, detenerse a pensar en una idea, en la particularidad del lenguaje que construye una disciplina o en la relación que puede establecerse entre diferentes obras y artes es inconcebible. El pensamiento, la creación y la investigación requieren del tiempo que se dilata, que espera, que prueba caminos que conducen a veces al principio y otras veces a la digresión. No se trata, en la mayoría de los casos, de escribir algo que está determinado o concebido desde el inicio, sino que, en compañía de otras lecturas y discusiones, va encontrando su forma. Concebidas de esta manera, el aula y la academia son espacios ideales en los que las preguntas son tan importantes como las respuestas, e incluso son imprescindibles, por señalar otros horizontes de investigación.

¿Puede adjudicársele el carácter imprescindible a las respuestas? Quizá sí, si son respuestas que deseen abarcarlo todo. Entonces, en lugar de cerrar todas las puertas de la discusión, las respuestas abren el camino de la contradicción, del rechazo y del cuestionamiento. Así, las respuestas conducen nuevamente a la pregunta. En este mundo ideal, el deseo de estudiar poesía, teatro, novelas, películas o discursos está justificado en sí mismo. En este mundo ideal puede ser que ante la commoción que la lectura produce en el ser humano, este sienta la necesidad de describir la forma que toma el lenguaje para crear un efecto particular en el lector. Por esta razón, los estudios literarios se justifican, a su vez, por la literatura. Y, sin embargo, este mundo ideal fue también el territorio en que apareció el *shock* de la vergüenza. A pesar de las palabras de

Ordine, la literatura y los estudios literarios no se habían escapado a la lógica mercantil porque la formación tiene, además del “gozo”, un valor monetario, el de la matrícula, y, por otro lado, un valor simbólico, la posibilidad de un ascenso social y económico. La conciencia de esto llegó por el reclamo de una compañera que trabajaba en jornada completa, estudiaba, se dedicaba a las labores del hogar y al cuidado de sus hijos, y que, semanas después del inicio de un curso de la Maestría en Estudios Literarios, descubría por mi indiscreción que yo había estado asistiendo a las sesiones sin tener la asignatura inscrita. De esta manera, para ella, en ese instante, mi presencia dejó de tener sentido. Aseguró que lo que debía hacer era escribir la tesis para graduarme y que, con el perdón de los perdones, no era más que una “desocupada”. Así me convertí nuevamente en el bicho raro que en la adolescencia se había escondido. Juntó, como no creí posible, las dos dimensiones de mi vergüenza: el valor inútil que mi contexto social percibía de una maestría en Estudios Literarios y el hecho de que yo seguía sin hacer nada, pues esa asignatura no representaba un avance en mi plan de estudios. En ese momento, me quedé muda, confundida por la convicción de sus palabras. Como O’Neil (21) proponía: pequeñas cantidades de vergüenza se habían acumulado en mi vida a través del discurso y, aún más importante, a través de la mirada del otro, las suficientes para encontrar algo de razón en sus palabras.

Me quedé pensando, entonces, en el origen de esa razón. Era una lógica que exigía en nombre de la formación, una gestión y administración organizada del tiempo y de los recursos del estudiante. Una lógica burocrática que funcionaba gracias a la organización de una malla curricular que regula el tiempo de sus estudiantes y que señala no solo un camino para el aprendizaje, sino el tiempo estimado para culminar. Como un producto que puede venderse y comprarse, la educación en estudios literarios se desprende del carácter gratuito que señalaba Ordine y se transforma simplemente en un cupo de créditos que le es otorgado al estudiante-cliente por la Universidad-Empresa. Desde esta lógica, es inútil todo lo que no esté orientado a culminar la formación profesional y la obtención de un título. Es decir, las conversaciones después de clase junto a pares y profesores; los semilleros, clubes de lectura o de cine; proyectos y juntanzas motivados por intereses comunes; bibliografía y material recomendado, complementario o sugerido, entre otros. En ese sentido, la designación de materias “obligatorias” y “electivas” en un plan de estudios señala la conformación de dos grupos. El primero contiene las

materias que son útiles y necesarias para la formación del estudiante y el segundo, las asignaturas que son despreciables —en los dos sentidos de la palabra—, pues parece que la elección, el juicio, el criterio o los intereses propios sobran si estos no están orientados a la formación disciplinar, técnica y específica. Tiene tanto peso esta interpretación, que docentes y estudiantes terminan por cuestionar cuál es el número ideal de lecturas para una materia de esta categoría, cuyo objetivo principal debería ser el de ampliar las perspectivas y horizontes del estudiante.

La academia del tiempo calculado propicia el ambiente ideal para sentir vergüenza por inscribir menos cursos que los que están señalados para un semestre o por sobrepasar el tiempo estimado de permanencia en el programa. Solo bajo esta lógica, en la que un curso sobre literatura o teoría literaria tiene valor porque acerca al estudiante a la culminación de sus estudios y a la obtención de un diploma, se puede creer que uno está perdiendo el tiempo asistiendo a un curso que le interesa y en el que encuentra, a pesar de las demandas de la vida productiva, una “simplicidad, motivada tan solo por un auténtico gozo y ajena a cualquier beneficio. Un acto gratuito de finalidad precisa” (Ordine 30).

II

Al escribir esta nota las conversaciones con nuestros amigos fueron muy importantes. Este diálogo abrió la mirada a una forma de vergüenza producida por el “Orgullo UNAL”. Al preguntarle a estudiantes en qué momento experimentaron vergüenza, señalaban una frase que, con sus variaciones, era usada por los docentes después de escuchar una intervención errada o una pregunta ingenua: “¿Usted qué hace aquí? Está desperdiciando un cupo, al menos quince personas desearían estar en su lugar”.¹ La frase me pareció interesante, en cuanto no mostraba solamente el juicio de un docente sobre un alumno, sino que producía una forma de vergüenza a partir de un imaginario sobre los estudiantes de la Universidad y de la pérdida o puesta en cuestión de la pertenencia a ese colectivo.

¹ En ocasiones, el señalamiento incluso trascendía a un discurso moralizante en el que, si el estudiante era adolescente, se le señalaba el esfuerzo que sus padres realizaban diariamente para costear sus estudios, suponiendo, por supuesto, que los padres eran los responsables financieros de ese estudiante.

En principio, pensé en lo común que resultaba entre aspirantes, estudiantes o docentes que se reconociera la Universidad no solo como un buen centro de formación, sino como la mejor universidad del país. Así, el orgullo estaba por todas partes, en sacos, termos, bolsas o libretas de la Tienda UNAL, pero también en sus redes sociales y noticias de prensa. Por ejemplo, en el periódico de la Universidad se encuentran noticias que reconocen el desempeño de deportistas, estudiantes o egresados; nuevos hallazgos o avances de una disciplina o la posición de los programas académicos, carreras y universidades del mundo en ránquines como el QS o el Shanghai. En estos artículos, el discurso del orgullo se construye a través del pronombre personal “nosotros”, de manera que, si hay dos programas de la Facultad de Minas de la UNAL que por tercer año consecutivo se encuentran en el top 50 de los mejores del mundo, la noticia “nos llena de orgullo y nos impulsa a continuar formando a ingenieros e ingenieras con los más altos estándares de calidad” (Agencia de Noticias UNAL s.p.). Este fragmento es extraído de una nota publicada el pasado 15 de abril del 2024 y es excepcional por su redacción personal, pues nos acoge en el discurso, mientras que el resto del artículo se redactó usando la voz pasiva y el tono impersonal.

En las redes sociales oficiales de la Universidad, el uso del “nosotros” es más frecuente. Así, en un video etiquetado “ComunidadUNAL”, admitidos y familiares son interrogados por su experiencia en el evento de bienvenida a la Universidad y entre sus discursos aparecen afirmaciones como: “la Universidad Nacional es la mejor, incluso a nivel Latinoamérica” o “la Universidad Nacional es la mejor del país” (Bienestar UNAL Sede Bogotá). Otros discursos dan cuenta de una tradición familiar. Por un lado, una joven resalta que pertenece a una familia con varios miembros egresados de la Universidad y, por otro lado, una madre explica que se siente muy orgullosa, pues su hijo es el primero de su familia en ingresar a la universidad pública. El video muestra la relación de la Universidad con varios “otros”.² El primero aparece sin nombres —prácticamente

2 Pensar en el origen de este interlocutor es interesante, pero nos desvía del objetivo de este apartado. Así como existen imaginarios positivos sobre la UNAL, también existen imaginarios negativos. Se dice, por ejemplo, que es cuna de guerrilleros, y uno de los hechos que se usan para argumentar este enunciado es la vida de Camilo Torres Restrepo, quien en 1959 fue nombrado capellán auxiliar de la Universidad Nacional y en 1965 se hizo miembro del Ejército de Liberación Nacional. Por otro lado, con frecuencia y ante las dificultades que enfrentan dentro de la Universidad, constantemente los estudiantes le reclaman al gobierno de turno que aumente el presupuesto destinado a la educación pública. En estos períodos de agitación política, usualmente el mecanismo de presión

por omisión— como la homogeneidad de otros centros de educación superior frente a los que la Universidad Nacional se posiciona por encima. El segundo es a quien no se dirige el discurso: aquellos que no son familiares, profesores, admitidos o estudiantes activos de la Universidad. La creación de este otro se da porque “la posesión de un ideal involucra una puesta en escena que le da al sujeto o grupo ‘valor’ y ‘carácter’. ‘Mostramos’ que somos de esta u otra manera, siempre dirigiéndonos a otros” (Ahmed 174).

Hay otro comentario de una madre en el video: “Incluso yo me presenté dos veces a la Universidad, no pasé” (Bienestar UNAL Sede Bogotá). Toda persona que desee ser estudiante de la Universidad Nacional de Colombia debe hacer un examen de conocimiento sobre Matemáticas, Ciencias Naturales, Ciencias Sociales, Lenguaje y Análisis de Imagen. El objetivo de la prueba es evaluar “el nivel de comprensión de los conceptos básicos que se requieren para adelantar estudios universitarios” (Admisiones UNAL s.p.). En un mundo ideal, todo aquel que pruebe suficiencia en las pruebas debería poder ingresar a la educación superior pública. Sin embargo, en el mundo real, la educación superior pública de nuestro país está desfinanciada. No tiene la capacidad ni los recursos necesarios para formar a tantos estudiantes. Si uno observa las estadísticas de la Universidad del primer semestre del 2024, 54.567 personas se inscribieron para presentar el examen; de ellas, 7.125 fueron admitidas (Dirección Nacional de Planeación y Estadística s.p.), es decir, apenas un poco más del 10 %. No es entonces una sorpresa que ser admitido a la Universidad sea motivo de orgullo para muchas personas —y no solo para ellas sino, como se ve en el video, para sus familias—, pues la admisión se interpreta como el ingreso al colectivo de “los mejores”. De esta manera, un examen de ingreso que se instaura en la Universidad por deficiencias financieras puede convertir el aula de clase en un espacio productor de orgullo —y por lo tanto de vergüenza—, pues es la justificación implícita de la frase: “¿Usted qué hace aquí? Está desperdiciando un cupo, al menos quince personas desearían estar en su lugar”.

utilizado por los estudiantes es el cese de actividades académicas. Como resultado, desde afuera se ha construido un imaginario en el que estudiantes y educadores son “vagos”, no quieren estudiar ni quieren enseñar. Por lo tanto, estas campañas de Orgullo UNAL parecen apelar a esos discursos y buscan “limpiar” la reputación de la Universidad o, en todo caso, resaltar algunos aspectos que se superpongan a otros que podrían resultar “vergonzosos” dependiendo de la óptica desde la que se les aprecie.

Una vez dentro de la Universidad, como estudiante es necesario probar constantemente el valor individual, la capacidad de trabajo y el ánimo de retribuirle al país los enormes esfuerzos que los contribuyentes realizan con “sus impuestos” al financiamiento de la educación pública. Indudablemente, la Universidad ha sido muy creativa al idear mecanismos que verifican estas capacidades y valores. Uno de ellos es una “bolsa de créditos” que busca regular la permanencia de los estudiantes en la institución. Al ingresar, a cada estudiante se le da un cierto número de créditos en una bolsa virtual, que debe administrar racionalmente, pues si se acaban es expulsado. Otro de los mecanismos es el promedio académico, que no sólo se usa para destacar a los buenos alumnos, sino como mecanismo segregador de los malos. Idealmente, una semana antes del inicio de las clases, cada estudiante debe inscribir las asignaturas que aparecen en su plan de estudios. Sin embargo, como los cupos para cada asignatura son limitados, existe un cronograma de inscripciones de acuerdo con el promedio. Los más altos inscriben primero y, por lo tanto, escogen las asignaturas que quieren; de ahí en adelante, los demás inscriben lo que pueden, y quienes no pueden inscribir lo que están obligados a ver, deben esperar al próximo semestre y a una nueva oportunidad para inscribir materias y avanzar en su programa curricular.

Para lograr un “buen promedio” y evitar ser parte de la última franja de inscripciones, los estudiantes se exigen semestralmente dar lo mejor de sí, como aquel mono de Kafka que se volvió hombre y admitía que “la renuncia a todo capricho fue el mandato supremo que yo mismo me impuse. Yo, un mono, me sometí a ese yugo” (51). Al final, “uno aprende cuando está obligado a hacerlo [...] sin importar el costo. Uno se vigila a sí mismo con un látigo, fustigándose ante la más leve resistencia” (64). De este modo, en la Universidad no solo nos formamos en cada disciplina, sino también en un extenuante sistema de excelencia que nos entrena para aprender a gerenciarnos a nosotros mismos, pues el rendimiento académico también ofrece ventajas. Por ejemplo: la exención semestral del pago de la matrícula, una beca parcial para el posgrado que uno elija o la posibilidad de hacer un segundo pregrado en menos tiempo. Tantas recompensas y la certeza de que la academia no es un mandato, sino siempre una elección, nos recuerda lo que Byung-Chul Han describe como la “sociedad del cansancio”. Según el autor, el siglo XXI ha dejado atrás la sociedad disciplinaria de Foucault para darle paso a una “sociedad de rendimiento” en la que los sujetos son

emprendedores de sí mismos. En oposición a la constante negación que caracteriza a la sociedad disciplinada y que funciona gracias a instituciones como los hospitales psiquiátricos, las cárceles y las fábricas, la sociedad del rendimiento se caracteriza por un exceso de positividad en el que predomina el “puedo hacerlo”, sobre el “debo hacerlo” (19). De esta manera, es posible que nosotros, inundados de cansancio como el mono del cuento de Kafka, en nombre de ser parte de un colectivo, hayamos encontrado una “salida”. No la libertad, pero sí una salida.

ALEJANDRA

con ayuda de la eticidad de
la costumbre y de la camisa de fuerza social el
hombre fue hecho realmente calculable.

Nietzsche, *Tratado 2*
¿Qué tenéis que decirme?
¿Que me contradigo?
Sí, me contradigo. Y ¿qué?
(Yo soy inmenso...
y contengo multitudes)

Walt Whitman, *Canto a mí mismo*

I

Como egresada de Estudios Literarios y estudiante de Biología en la Universidad Nacional de Colombia he sentido en mi vida la mirada que lanza la sociedad y la academia hacia una y otra disciplina y hacia la mixtura de ambas. Por un lado, mientras cursaba el pregrado de Estudios Literarios, la Universidad fue un refugio en el que pude descubrir la libertad de aprender y de pensar en las posibilidades y utopías que podría encontrar, perseguir y construir. Sin embargo, al egresar descubrí que los caminos podían angostarse por la presión que proviene de diferentes fuentes: de la academia por seguir una vida dedicada al estudio y a la especialización y de la sociedad por perseguir el sueño de la estabilidad laboral. Por otro lado, como egresada que funge al mismo tiempo el rol de estudiante de Biología, y aunque la

conciencia se encuentre un poco más despierta al empezar un nuevo rumbo académico después de haber culminado otro, percibo también el aumento de las preguntas que implican formas de enjuiciamiento.

Entonces, me encuentro con el “¿Por qué?”, que busca la razón de un camino poco convencional, al que suelo responder “¿Por qué no?”; con el “¿Para qué?”, que exige la utilidad en cada acción; con el fatal “¡Uy!, pero entonces, ¿cuántos años tienes?”, que limita las acciones por la edad; o el “¿Cuánto te falta para graduarte?”, que intenta comprobar si mis tiempos y decisiones están en el rango esperado de cada década de vida; el “¿Qué harás después del grado?”, que averigua por un futuro que no existe; el “¿En qué trabajarás?” que duda (con razón) sobre la probabilidad de encontrar empleo con dos profesiones tan diferentes; o el “¿Trabajarás y estudiarás al mismo tiempo?”, que opina que se me está haciendo un poquito tarde para acumular experiencia laboral; y así, entre muchas otras.

Aunque en este punto de mi vida estoy tranquila con las decisiones que tomé, esto no siempre fue así, ya que la culpa y la vergüenza empezaron a acechar con ahínco mi vida desde que emprendí el camino de la doble titulación. En la pandemia, cuando la humanidad se dio cuenta de su fragilidad, mi curiosidad por la naturaleza incrementó después de darme cuenta de que podía dejar de existir sin conocer *verdaderamente* el mundo. Recuerdo haber pensado en ese tiempo en una idea que me acompaña desde entonces: lo verdadero está en el mundo del cual provenimos, el de la naturaleza; el mundo en el que vivimos es artificial, pues lo ha construido el ser humano. Por eso, en medio del apocalipsis y el fin de mi pregrado en Estudios Literarios, decidí postularme, esperanzada, al programa curricular de Biología. Me inspiré al momento de escribir mis razones en la solicitud y esperé pacientemente. Cuando recibí la respuesta de aceptación, imaginé todas las posibilidades, alegrías y desafíos que vendrían, pero el futuro los superó. Tomé un par de asignaturas virtuales, me rendí ante la idea de hacer una tesis sobre Luis Tejada (quien amó las contradicciones y tal vez por eso sea un referente en mi vida), retomé estudios presenciales, me gradué como profesional en Estudios Literarios, trabajé y estudié, renuncié, me cuestioné y seguí estudiando.

Durante todo este tiempo, las preguntas aparecieron con más frecuencia al encontrarme con los retos de esta etapa de mi vida, y con los límites y posibilidades, ya que cada decisión que tomaba parecía, por un lado, limitar mis horizontes e, irónicamente, por otro, abrirlos. Encontré límites porque me empezaba a dar cuenta de los retos que se originaban tras mi pretensión

de abarcar el tiempo de dos vidas: el de una estudiante universitaria que quiere absorber todo lo que puede y el de una profesional que desea encontrar un trabajo que le permita tener ese tiempo de absorción. Y posibilidades, porque empezaba una ruta que, como todas, me estaba empezando a revelar lo que podría hacer con ella. Toparme con esto y con tantos interrogantes me llevó a pensar que detrás de ellos se esconden juicios, motivados por la certeza de que existe un deber ser del trabajo y del estudio, juicios que observan detenidamente al cuestionado, reprochan sus acciones y, poco a poco, lo insertan en la dinámica de la culpa y la vergüenza.

Según Martha Nussbaum, la culpa aboga por una posible reparación de un acto porque tiene en cuenta la capacidad creativa y reparadora del sujeto, mientras que la vergüenza se instala en el ser y lo hace creer que el acto cometido se debe a una “maldad” intrínseca e inamovible (253). Así, ambas emociones encaminan y empujan a la persona para que no se salga del sendero o vuelva a él. De este modo, por un lado, la vergüenza se siente porque cada acto cometido proviene de un deseo profundo y de una acción premeditada que no puede ser reparada. Por esta razón, cada pregunta que esconde un juicio no se dirige solamente a un hecho concreto, sino a mí directamente, como persona que lo ejecuta, y a mis razones para llevarlo a cabo.

Por otra parte, la culpa aparece con su capacidad creativa como un recordatorio de que tengo a mi disposición dos caminos: la reparación del acto o la persistencia firme en él, pero afrontando, en cualquier caso, las consecuencias. En mi caso particular me muestra que es posible: reparar el acto desandando los pasos para “volver” al camino y seguir una sola ruta profesional; o persistir por medio de la construcción de uno nuevo en el que sea posible la puesta en escena de una retadora triple agencia: la de los estudios literarios, la de la ciencia y la de la confluencia de ambas.

Aunque es grato poder elegir, la decisión es complicada, pues devela, en cualquier opción, contradicciones conmigo misma que, al mismo tiempo, son las de mis intereses con las expectativas de la sociedad que, a su vez, por medio de su presión, buscan ejercer un control social. En este punto me acompaña y me entiende Luis Tejada cuando en el “Elogio del espíritu de contradicción” dice:

Contradecir es afirmar la personalidad individual, es querer salvar a todo trance de la absorción extraña, lo mejor que posee cada uno: su ser interior.

Cuando se ama algo o se acepta algo sin restricciones de ninguna especie, el que lo hace se aniquila, se anonada totalmente en ese otro ser absorbente; su perfil original se borra difundiéndose en aquella otra alma imperialista; se hace tributario de ella, su esclavo espiritual. (58)

En esta contradicción, en este ir y venir, no es posible la coexistencia de dos ideas: o se afirma el anhelo propio o se siguen las directrices de la sociedad. Sin embargo, el asunto puede ser un poco más complejo cuando incluso en ese anhelo hay algo de la directriz que lo ha invadido: en mi caso, el deseo del trabajo y la especialización que no terminan de compaginar del todo con la dedicación necesaria para conocer y absorber otra disciplina. Es como si ambos mundos necesitaran, cada uno, una vida completa. Y entonces es preciso pensar nuevamente en el tiempo y en mi afán (que sé que proviene del exterior, pero está instalado en mí) de caminar todos los senderos al mismo tiempo, de hacerlo todo en este momento porque el “tiempo es ahora”, porque tienes esta edad, porque la vida vuela y porque puede “que no vuelvan las oportunidades”. Tal vez por eso la culpa y la vergüenza se sienten tan intensamente, pues, aunque solo existen cuando hay otro que los señala (antes de o durante su funcionamiento), se manifiestan punzando en las contradicciones de alguien que, al ejercer su voluntad o actuar conforme a sus deseos, se ve enfrentado al mismo tiempo a las creencias que tiene (o tenía) de sí mismo y a las acciones que realiza que no terminan de ser coherentes con aquello que espera la sociedad.

No todas las contradicciones terminan en culpa, pero toda culpa siempre tiene un poco de contradicción. Esta devela su capacidad creativa en el momento de choque donde se originan posibilidades, ante la ausencia de un escenario en el que ambas creencias —aquellas que se enfrentan y crean la contradicción— puedan existir. Al hacerse notorio ese vacío, se crea de inmediato otro escenario para llenarlo: uno en el que las fuentes de la contradicción, en vez de discrepar, coexisten. Y empiezan las preguntas: ¿por qué existe y cuáles son las condiciones actuales de ese vacío?, ¿es necesario llenarlo?, ¿cómo podría construirse el escenario para hacerlo?, ¿qué elementos necesita para existir?, entre muchas otras. De este modo, la culpa, con su dimensión contradictoria y creativa, crea nuevos caminos y, con ellos, produce posibilidades de decisión y de acción.

II

En una de las reuniones que se realizaron en el Departamento de Estudios Literarios con el objetivo de conocer las percepciones de los estudiantes sobre diferentes cambios en la malla curricular, una estudiante propuso la inclusión de asignaturas relacionadas con el mundo editorial o la promoción de lectura, asignaturas que sirvieran de “preparación” o “experiencia” para el mundo laboral. La respuesta, discutida por algunos, del coordinador curricular de ese momento fue, parafraseando, que la Universidad, más allá de preparar para el mundo, construye una visión sobre él desde un objeto de estudio determinado que puede, o no, servir para el trabajo. Hasta ese momento nunca había pensado en la Universidad como *ese* lugar en el que se pueden construir perspectivas, juicios y acciones a partir de una decisión: la que haces al momento de matriculararte en una carrera universitaria.

Los modos en los que se aprende en las facultades de Ciencias Humanas y Ciencias son diametralmente diferentes, pero mi experiencia me ha llevado a rondar y a intentar amistar esos lenguajes que tienden a repelerse en la academia, pero que se unen en la vida: el lenguaje de la literatura y el de la ciencia. Los estudios literarios, por una parte, abordan un objeto creado por el ser humano, la literatura, y reflexionan en torno a las maneras en las que este se ve trastocado, inspirado o criticado por la sociedad. De este modo, las obras de Esquilo, Cervantes, Nezahualcóyotl, Patricia Highsmith o María Ospina Pizano no hubiesen podido existir sin la creatividad de un ser humano. De otra parte, la biología analiza un objeto que sí puede existir sin él. Así, la tágara roja, las astromelias, las bromelias, la capa de ozono y las rocas ígneas, aunque no fuesen nombradas por nosotros, seguirían imperturbables (o serían mejores) en el hipotético universo en el que el *Homo sapiens sapiens* no ocupara aquella rama del árbol filogenético que intenta comprender las relaciones de la vida en el planeta Tierra. En este caso, el objeto de estudio no cambia por el hecho de ser observado. El objeto de estudio *es* la ciencia, el ser humano, desarrolla estrategias (limitadas por la especie a la que pertenece) para intentar comprenderlo.

Teniendo en cuenta esto, al observar ambos objetos de estudio, noto cómo empiezan a formularse cuestionamientos dentro de ellos mismos y desde uno hacia el otro, como aquel que, por ejemplo, percibe a la *ciencia* como una cuantificadora en potencia:

En relación con las ciencias humanas específicamente [...], el principio de la cuantificación representa un proceso de colonización por parte de las ciencias exactas. El libro como forma se desvaloriza; los grandes estudios, como *Formação da literatura brasileira* (1959), de Antonio Cândido, obras extensas que pretenden dar cuenta de un horizonte amplio, se vuelven prácticamente inviables debido al tiempo que exigen. (Durão 47-48)

En este caso, más allá de estar de acuerdo con la idea principal del autor (el hecho de que la formación en literatura puede requerir de cierto tiempo que no debería limitarse ni cuantificarse), llama la atención la necesidad de hablar de una disciplina que se cree contraria para hablar de aquella que se quiere defender. En este proceso, las ciencias exactas son señaladas como *culpables* y empiezan a dibujarse como antagonistas de los estudios literarios, pues se enfatiza como amenaza no la cuantificación en sí misma, sino el hecho de que se presenta como un producto de las ciencias exactas que, además, es una representación de la colonización, ya que se temen consecuencias que van más allá de este primer problema.

Es comprensible que se critique la cuantificación en las ciencias humanas, ya que esta es una lucha que no solo puede distinguirse en el campo literario sino también en el de otras disciplinas que hoy en día pretenden ser medidas y evaluadas únicamente con estándares numéricos: métricas de investigación, análisis de datos, ránquines, estadísticas, entre otros que ignoran el papel reflexivo y crítico de las ciencias humanas y de la universidad en su afán de medir resultados u objetivos alcanzados. Sin embargo, en la cita, Durão no ataca las razones de esta medición —las verdaderas enemigas—, sino que señala de manera estereotipada a las ciencias exactas como un adversario, un contrario utilizado para caracterizar un objeto, para resaltar en él un requerimiento de la actualidad que, en este caso particular, no es propio del libro: su medición numérica. Sin embargo, no son las ciencias exactas quienes exigen la cuantificación a los estudios literarios, sino las personas que las usan para “medir” la productividad en la investigación literaria.

La continuación del estereotipo, como todos, impide el desarrollo de las posibilidades de comunicación entre la ciencia y los estudios literarios. El rechazo busca proteger la visión de mundo de una disciplina, pero se hace a partir de un argumento inválido. Su espectro se cierra, en este caso, a lo numérico, que no tendría nada que ver con lo literario y que, además, es “naturalmente” repelido

por él. Estas preocupaciones son entendibles porque analizan, al mismo tiempo que previenen, escenarios totalizantes. Sin embargo, en el caso del estudioso de la literatura, esta inquietud se convierte en un prejuicio que pretende endilgar una culpa a las ciencias exactas y que sirve, sí, para hacer un reclamo o para defender una idea de los estudios literarios, pero que poco le importa a la supuesta culpable. Las ciencias exactas están más ocupadas en sus conflictos internos, pues, si de señalar se trata, las mismas ramas de la ciencia pueden llegar a juzgarse duramente entre sí.

De este modo, debería observarse cada campo de estudio con su método particular: a cada una de las ciencias humanas con sus métodos cualitativos —aunque no exclusivamente— y a cada una de las ciencias exactas con lo que suponen los elementos de su método científico y su uso de mediciones cuantitativas. Cada área tiene sus modos de operación, sus objetos, sus conclusiones, y sin duda hay razones específicas por las cuales ciertos métodos son efectivos para ciertas disciplinas. Tal vez así cada una pueda aprender sobre la forma de la otra, tal como lo hace una rama reciente de los estudios literarios, el *formalismo cuantitativo*, que propone nuevos métodos de estudio en los que un conjunto de obras se lee distanciamente para buscar datos cuantitativos que puedan orientar análisis cualitativos (Belousova y Pilshchikov 14). De esta manera, al examinar características como el número y perfiles de personajes, apariciones de palabras, métrica, entre otros, sería posible el estudio cualitativo de temas como la evolución literaria, el reconocimiento de la autoría, la fidelidad de traducciones y demás. O tal y como lo hace una asignatura ofertada por el Departamento de Biología, Historia del Pensamiento Biológico, que brinda un panorama de las ideas y las coyunturas que han construido a la biología como ciencia a lo largo del tiempo.

Entonces, es interesante notar cómo para los estudios literarios y demás ciencias humanas es posible reflexionar sobre todo aquello que ha construido el ser humano, incluyendo la ciencia exacta, pero a esta, en cambio, parece que le importan poco los problemas humanos, sociales y/o relacionales, pues no hacen parte de su objeto de estudio. A pesar de esto, es posible pensar en algunas preguntas que problematizan este asunto: ¿qué es la ciencia sin su historia, sin la conciencia de todas las revoluciones intelectuales que la anteceden y la constituyen?, ¿es posible cultivar un pensamiento científico sin tenerla en cuenta? La ciencia es histórica y, por ende, cambiante, pues depende del ser humano y de su flujo de pensamiento, de su pasado, de sus posibilidades sociales y económicas y de la coyuntura particular en la que se desarrolla. De este modo, aunque quisiera, la ciencia no puede escapar de la humanidad.

Además, es necesario recordar que el origen de la ciencia son dos herramientas fundamentalmente humanas: el lenguaje y la imaginación. ¿No es acaso la ciencia el arte de nombrar creativamente e imaginar procesos para intentar comprender el mundo que habitamos? De este modo, la literatura y las ciencias exactas tienen en común que ambas están construidas de tal manera que el pensamiento pueda moverse con la intención de buscar más allá de lo evidente, como si de un secreto o un misterio se tratara. Asimismo, ambas necesitan de un método, una narración, un hilo que esté mediado por un uso particular del lenguaje y que les permita comprender una idea, un proceso o un objeto. Por último, me atrevería a decir también que el estudio de ambas conlleva a un placer estético que proviene de la capacidad de asombro que inspiran y que puede dilucidarse, por ejemplo, en los diarios de viaje escritos por los exploradores del siglo XIX cuando estos se maravillaban con la naturaleza y la describían con detalle científico al mismo tiempo que literario. Tal y como lo hizo Humboldt, al pisar los llanos suramericanos por primera vez y en vez de contar que no se alcanzaba a dilucidar el final de un terreno, escribía: “llena la mente con el sentimiento de infinitud” y “lo que se dirige al alma se escapa a nuestras mediciones”; no decía que todo estaba relacionado, sino escribía: “todo es interacción y reciprocidad”.

III

El pez loro

El pez loro se alimenta de piedras de coral
y luego defeca un material arenoso

Un solo pez loro puede defecar
una tonelada de arena por año

En el corazón del mar el pez loro

lleva por dentro la tierra

y crea las islas para no olvidarla. (Montoya s.p.)

Scaridae es el nombre de una familia de peces que pertenece al orden Perciforme y que comúnmente llamamos “peces loro”. Ellos se alimentan de algas que generalmente se encuentran en algunos corales, así que para acceder a ellas los roen con su boca que tiene dientecitos que se compactan en una estructura semejante al pico de un loro. Al roer, extraen también las algas, su fuente principal de alimento, pero son incapaces de digerir el coral, por lo que lo descomponen con otros dientes especializados que se encuentran en su garganta, y luego lo expulsan en forma de granitos minúsculos que se asemejan a la arena y que, de hecho, conforman un gran porcentaje de la que se puede encontrar en algunas playas del Océano Pacífico.

La siempreviva

La siempreviva ha crecido en el tejado

Se alimenta de la riqueza de un grano de arena
del invierno en una gota de rocío

Para ella los tejados son lotes baldíos
sus raíces crean el suelo. (Montoya s.p.)

Sempervivum, o siempreviva, es un género de la familia Crassulaceae y su nombre, que proviene del latín *semper* (“siempre”) y *vivus* (“viviente”), se debe a que son plantas perennes, es decir que pueden vivir más de dos años, y además son resistentes a diversas y difíciles condiciones ambientales (como la falta de agua, terrenos rocosos, temperaturas extremas, entre otros) gracias a que en sus gruesas hojas pueden almacenar grandes cantidades de agua a modo de reservorio para los tiempos difíciles y a que utilizan un modo de fotosíntesis particular (CAM) que les permite mantener sus estomas cerrados durante el día y abrirlos únicamente durante la noche para no perder agua durante este proceso.

Gesneriáceas

Gesneriaceae

Familia de la vergüenza y las gloxinias

Arbustos, hierbas o trepadoras
no forman cojines, caulescentes
sin exudado, sin zarcillos
sin espinas, sin estípulas

Hojas simples, opuestas, polísticas
sin olor característico, pecioladas
margen entera o aserrada
nervadura pinnada

Flor solitaria o inflorescencia
simple y en racimo

Flor diclamídea (heteroclámidea)
sépalos 4 o 5
corola zigomorfa y gibosa
pétalos 5 y fusionados
estambres 4
ovario súpero

Fruto seco o carnoso. (Betancur et al. 190)

Aunque un lector desprevenido podría conjeturar que algunas de estas palabras son neologismos, como los de César Vallejo o Julio Cortázar, esta descripción hace referencia a una familia de plantas, Gesneriaceae, a la cual pertenece la especie *Glossoloma ichthyoderma*, también conocida como “vergüenza” en algunas regiones de Colombia. El texto hace parte de una guía de plantas titulada *Los colores del páramo de Chingaza* y originalmente está escrito en un párrafo. Sin embargo, a pesar de que su objetivo sea científico, creo que, de cualquier forma, su lectura -y espero el presente lector confirme esta hipótesis- sin esfuerzo, también podría ser literaria mientras parece

jugar con las palabras, apela a los sentidos y describe con ritmo las formas, disposición de las estructuras y maravillosas maneras de ser de la planta.

PROMETEA

El mundo de la igualdad es el mundo de la mentira legalizada,
de lo unidimensional; el mundo de la diferencia
es el mundo en el que el terrorismo depone las armas
y la farsa cede al respeto de la variedad
y multiplicidad de la vida.

Carla Lonzi, *Escupamos sobre Hegel*

I

Las protestas han sido interpretadas como momentos claves de descontento e indignación social que no ceden, en cambio aspiran a transformar el orden establecido a través de la construcción de comunidad con acciones colectivas culturales, pedagógicas y lúdicas dirigidas a la ciudadanía (Acevedo y Correa 5-6). Sin embargo, en el paro estudiantil del 2018, la figura de la protesta aparece ya no como afirmación política sino como motivo de vergüenza, como lo ilustra el titular del diario *El Tiempo*: los estudiantes comenzaron a buscar un “¡5.0 en conducta! Estudiantes limpian graffitis de TransMilenio” (Puentes s.p.). En pleno momento álgido de la movilización por el derecho a la educación pública, gratuita y de calidad, algunos estudiantes se decidieron a lavar las estaciones con consignas pintadas como un gesto de reconciliación y de cuidado por la ciudad. La conducta surgió, en parte, como reacción por parte del movimiento estudiantil a los señalamientos públicos que desde hace años cargan de vergüenza la figura del estudiante que sale a protestar; entre ellos se destacan los titulares “Un grupo de violentos empaña una multitudinaria marcha estudiantil en Bogotá” (Manetto s.p.) y “Protesta no es sinónimo de vandalismo” (Castro s.p.).

Se buscaba higienizar la protesta al demostrar su moralidad, su compostura y civismo, casi como si protestar no implicara incomodar y el estudiante involucrado debiera prestarse como sinónimo de excelencia moral, mesura y buen comportamiento ciudadano. La protesta que rompe el orden de las cosas termina por dar un paso atrás al explicarse y justificarse, y surge la vergüenza

por haber molestado a ese otro “nosotros”: el pueblo que trabaja, toma bus y sufre los trancones. De esa vergüenza nace la necesidad de mostrarse como el “buen estudiante” que protesta, pero no raya, que no incomoda, que limpia y que merece un 5.0 en conducta al propender cambiar el imaginario que ronda la Universidad Nacional como sinónimo de agitación, desorden y vagancia. La frase, lejos de ser solo una provocación, sintetiza un discurso más amplio que considera inmoral, pero sobre todo vergonzoso, que los estudiantes más pilos del país opten por ciertas modalidades de protesta: los rayones, los grafitis, las tomas, la ocupación del carril exclusivo de Transmilenio.

En este gesto purificador, el movimiento estudiantil se estremece y se fractura internamente. Dentro del propio movimiento se prefiere una adhesión al “Orgullo UNAL” y a la creación de una identidad estudiantil digerible para la sociedad cuya forma de protestar es “decente”. Así, el estudiante, para no ser avergonzado, se ingenia rápidamente cómo reparar el agravio de osar incomodar con las consignas en las paredes y estaciones de Transmilenio. De allí que el líder estudiantil pase de las estrategias políticas para presionar al gobierno a ser técnico de la protesta, un negociador rápido y eficaz. En esta carrera por ganarse la aprobación de un sector político de la sociedad colombiana y en el afán de llegar a las grandes mayorías, hay una profunda vergüenza padecida por el movimiento estudiantil y los estudiantes que rechazan la idea del estudiante revoltoso, desadaptado y vago que protesta. Aquí los medios de comunicación juegan un papel importante, pues dependiendo de la cobertura mediática se pueden legitimar o marginar protestas (McLeod y Detenber 3). No obstante, en la mayoría de los casos son las movilizaciones sociales las que determinan qué temas llegan a los medios (*cf.* Figuereo-Benítez et al.). Así sucedió con la división entre estudiantes y otros estudiantes con capucha llamados “vándalos” en el paro del 2018, en el que comenzó el movimiento de limpieza de la imagen del estudiante, y por ende, del movimiento estudiantil universitario (Noticias Caracol s.p.).

Desde la curiosidad por cómo nos perciben desde afuera y la gran influencia de los medios, le pregunté a un conductor de taxi cómo veía la movilidad y, al contarle que estudiaba en una universidad pública, me respondió: “Allá se la pasan tirando piedra, ni estudian, ¿para qué piden más presupuesto si no lo aprovechan? Se duermen en los laureles y no se gradúan por tanto paro”. Lo sorprendente es que ese discurso ha sido introyectado: en otras palabras, se ha vuelto parte de una identidad. Hoy por hoy, muchas

y muchos estudiantes sienten que deben justificar su lugar: demostrar que “sí están haciendo algo”, que no son como “los otros”, los del estigma, y así la vergüenza se convierte en un motor de rendimiento: se estudia para no parecer vago, se avanza para no decepcionar, se va a las marchas y protestas con ciertas condiciones de comportamiento como no rayar y no destrozar y se señala a quién sí lo hace. La nueva identidad estudiantil, motivada por la vergüenza, se construye como alteridad de la imagen del estudiante inteligente, crítico y obediente de las normas sociales.

II

El problema, más allá de la vigilancia interna, es que la no participación en el movimiento estudiantil deja de ser desde el deseo, sino desde el miedo a no encajar en el ideal del estudiante crítico, juicioso y obediente de las normas; entonces nace la vergüenza y toca lo que somos, o lo que creemos ser. El estudiante ya no aparece como sujeto que cuestiona el orden, sino como sujeto que se esfuerza por no ser vergonzoso. En este punto, el movimiento estudiantil desaparece en silencio. No ha perdido su capacidad de resistencia, pero sus discusiones se centran en cómo lo percibe el otro, el que está afuera, el que lo señala. Respecto al estereotipo que se construye desde afuera sobre el estudiante que protesta, este quiere ocultarse, corregirse, mostrar que es merecedor del apoyo de los trabajadores. A estos los ve como aliados en su lucha: por su condición transitoria, el estudiante se proyecta como un trabajador. De esta manera, en una asamblea estudiantil se conversa sobre las garantías para una educación pública y de calidad, pero también sobre cómo protestar alineados con los valores morales de la sociedad. ¿Es esta una apuesta que podemos ganar?

Más allá del estigma social que históricamente ha recaído sobre el estudiante de la universidad pública, el señalamiento externo ha comenzado a ser un arma de doble filo: primero, deslegitima las protestas desde afuera, y luego se instala adentro como una forma de autocontrol. Entonces, no hace falta que el periódico diga que “la Universidad es un semillero de vagos”; ahora es el propio estudiante quien siente que no hace lo suficiente, que debería rendir más, que se está quedando atrás. La culpa deja de ser un sentimiento interno y se convierte en una estructura que guía todos los aspectos de la vida del estudiante, una forma de vida.

La corrección moral no solo viene de afuera, sino que dentro de la universidad hay un sistema de hipervigilancia. El mural pasó de señalar lo colectivo a la consigna acusatoria. En la Facultad de Derecho se lee: “A la representación estudiantil se le olvidó estudiar”, mientras que en la Facultad de Enfermería aparece: “Mucho parchar y poco luchar”. Por otro lado, los espacios asamblearios, corazón en el pasado del movimiento estudiantil donde habitaba el desacuerdo y la imaginación, han cambiado.

Desde hace un tiempo, y con más fuerza tras la pandemia, la figura de las asambleas se ha ido erosionando, no por falta de causas comunes (más allá de la emergencia sanitaria, el COVID-19 hizo evidente la cara más desigual de la educación pública) sino porque la forma en que gestionamos las diferencias como movimiento estudiantil se ha transformado. Antes, se percibía el debate como un motor político; hoy el disenso amenaza el orden. Por eso, en nombre de la “prudencia”, se sospecha y señala. Ya no es raro ver en una asamblea el gesto “baloto” que antes usábamos para indicar opiniones repetitivas (índice y pulgar tocándose, tres dedos arriba) modificado en el símbolo para callar a alguien por “no pertinente”. Se silencia, no porque no haya tiempo, sino porque incomoda el disenso.

No es que los estudiantes hayan dejado de luchar, es que muchas veces luchan contra sí mismos porque han internalizado la lógica de la productividad inclusive en espacios donde esa lógica debería interrumpirse. En la mayoría de los casos, por la lógica de la productividad el movimiento estudiantil universitario pierde su potencia crítica, que se ha internalizado a modo de culpa en la Universidad. En vez de formar sujetos emancipados, se producen individuos que se culpan por no rendir lo suficiente. Así, el control interno ya no lo asume la prensa, el Estado o la sociedad, sino los mismos estudiantes. De repente, hay un cambio de perspectiva: los fracasos de los paros y, por ende, del movimiento estudiantil no son producto de una coyuntura política inadecuada, es decir, de un momento histórico en el cual no existía la cohesión del movimiento social necesaria para impulsar un cambio, sino de la incapacidad propia del movimiento estudiantil, de sus líderes estudiantiles.

Pero ¿cómo funciona esa culpa? ¿De dónde viene esa sensación persistente de no estar a la altura como revolucionarios comprometidos con la defensa de la educación pública? La respuesta tiene al menos dos caras. La primera se relaciona con el capitalismo tardío y su modo de operar en la era de la información. Las redes sociales, convertidas en vitrinas de productividad,

exhiben versiones idealizadas, y muchas veces ficcionales, de estudiantes que parecen estar en todas partes al mismo tiempo: organizando, escribiendo, leyendo, militando, participando en congresos, asistiendo a reuniones, rindiendo. Frente a ese bombardeo constante de imágenes de éxito y compromiso, surge inevitablemente la comparación y, con ella, el juicio. La segunda cara es más íntima: se instala una subjetividad fragmentada, dividida entre la expectativa del rendimiento individual y el deseo de compromiso colectivo.

En medio de la coyuntura, se espera que los estudiantes estén informados y sean productivos, que escriban, lean, protesten, gestionen las garantías académicas —sin haber discutido que se entiende por una garantía académica—. Se exige una presencia total del estudiante y cualquier ausencia se interpreta como un desinterés que se penaliza. La paradoja es evidente: aquel estudiante que opta por ser líder estudiantil y se entrega por completo al movimiento puede sentirse culpable y descuidar sus estudios, pero aquel que prioriza lo académico siente que traiciona a la lucha colectiva. Ambas posiciones generan culpa porque el sistema no está diseñado para los matices: hay que hacer de todo, hacerlo bien, hacerlo rápido.

Por otro lado, en los pasillos de la Universidad se escuchan quejas y comentarios sobre la inacción del movimiento estudiantil, se rumora que no hay que esperar a que haya una acción colectiva, sino que cada quién debe ver cómo se salva a sí mismo. Nuevamente surge el sentimiento de culpa de un movimiento estudiantil derrotado. Este sentimiento conduce a la inacción, no por indiferencia, ni por falta de causas, sino por un tipo de agotamiento que desactiva la potencia colectiva. Es lo que podríamos llamar una paquidermia política: el movimiento estudiantil aún existe, pero se mueve con lentitud, con pesadez, como si arrastrara un cuerpo demasiado grande para el deseo que lo habita. La culpa funciona aquí como peso muerto, se acumula en el cuerpo del estudiante que siente que no lee lo suficiente, que no va a todas las asambleas, que no toma la palabra con la claridad debida. La vergüenza de no estar a la altura lo vuelve más callado, más contenido, más prudente; y el miedo a no ser suficientemente comprometido lo vuelve menos participativo, menos disponible, menos visible. No hay un mandato directo que ordene el silencio, pero el juicio está instalado. Frente al juicio, el cuerpo se contrae.

La sensación colectiva de parálisis o de agotamiento colectivo no es un capricho generacional: se debe a los nuevos ciclos de conflicto social, marcados por los efectos del neoliberalismo, la privatización de lo común

y el incumplimiento de las promesas democráticas, lo cual ha dado lugar a inestabilidad. Es en este punto que los movimientos sociales enmudecen, no solo por represión sino por fatiga, porque la promesa de transformación que los animaba ha sido reemplazada por la exigencia de eficiencia. De allí que el movimiento estudiantil tensionado internamente se perciba como debilitado políticamente, pues carga con la presión de producir resultados medibles y cuantificables. La resistencia debe demostrar que vale la pena y en la lógica neoliberal la lucha y resistencia se miden en relatorías, actas, compromisos escritos y garantías.

Presionados por la lógica de la eficiencia y la productividad, la pausa, la imaginación y el debate ya no son formas de cuidar(se) y proteger lo común. La presión de actuar y pensar rápidamente va más allá de coyunturas políticas que se accionan y desdoblan rápidamente, y pasan por el mismo sentimiento que motiva a lavar la imagen del movimiento estudiantil. El objetivo es borrar el estigma de un movimiento pausado y lento abordando el problema por sus efectos en lugar de por sus causas, de modo que la solución parece a todas luces no gastar el tiempo en discusiones bizantinas cuando en realidad la herida supurante de la culpa no se cierra.

Tal vez por eso ya no hablamos de reforma académica en las asambleas. Tal vez por eso los pasillos ya no son lugares de conspiración, sino de culpas silenciosas. Tal vez por eso el “nosotros” del movimiento estudiantil se ha vuelto tan frágil, porque cada quien carga con su culpa —solitaria, silenciosa, profunda— como si fuera una mochila más. Este desplazamiento no es casual, pues la culpa ha sido una forma eficaz de disolver la disputa política: no hay que luchar por condiciones dignas para una educación de calidad y pública, hay que “cumplir”; no hay que cuestionar, hay que “aguantar”. El castigo no viene del rector, sino del compañero; lejos de sanciones formales, el nuevo control disciplinario es el desdén, el juicio moral, la exclusión simbólica. Se castiga no por fallar, sino por no encajar en la lógica meritocrática del “rendimiento”. Y así, silenciosamente, desaparece el movimiento estudiantil mientras sufre el efecto de la reestructuración del poder: no se trata solo de que el Estado haya recortado recursos o cerrado espacios de deliberación, sino de que ha logrado que los mismos estudiantes se conviertan en administradores morales de su precariedad. Se castigan entre sí por no ser lo suficientemente buenos, útiles, ejemplares. Se reemplazó la crítica por la métrica. En ese gesto, también se disolvió el sujeto político llamado “estudiante”. Siguiendo la línea “el sujeto

ha muerto” de Foucault (375), análogamente, el estudiante ha muerto y con él el movimiento estudiantil decae en disputas bizantinas de señalamientos.

III

Como bien dice Kröpotkin, el individuo no existe por sí solo, sino en y por lo colectivo (7), pero cuando la culpa se instala como política, rompe ese tejido, aísla, desmoviliza y paraliza al movimiento estudiantil. Cada quien debe responder por sus materias, por sus notas, por su lugar en la cadena alimenticia del promedio, pues ya no se estudia por deseo, ni por encuentro, ni por curiosidad; se estudia para acumular créditos, para que el P.A.P.I. no caiga, para no quedar de últimos en la fila de inscripción y para que no te toque el docente al que todo el mundo evita. La culpa funciona aquí como forma de control y de despolitización: no se interpela al sistema, se responsabiliza al individuo.

Existe un eco de las dinámicas descritas en los conceptos delineados por Foucault: la universidad produce subjetividades, en otras palabras, las estructuras educativas configuran y disciplinan tanto los cuerpos como las mentes de los estudiantes. A través de prácticas como la obtención de cupos a través del promedio académico calculado al final de cada semestre, la Universidad moldea un tipo específico de sujeto: uno *sujetado* a una relación de poder que le subyuga a través de su identidad. Este proceso ocurre cuando el estudiante comienza a verse a sí mismo y a internalizar la relación con otros bajo lógicas de escisión: el buen estudiante y el malo, el comprometido y el indiferente. Esta división no solo se impone desde afuera, sino que hace parte del lenguaje interior y se naturaliza la violencia epistémica: el estudiante piensa entonces que no es capaz, que hay algo mal en sí mismo y su forma de estructurar el conocimiento. La escisión se vuelve la autoevaluación permanente a través de la vigilancia autoimpuesta.

En este escenario, los créditos se configuran como la moneda de cambio que disciplina los cuerpos y mentes de los estudiantes. Los créditos son el nuevo salario simbólico del capitalismo académico: no valen por lo que te permiten hacer con tu tiempo y pensar en nuevas materias de otros campos, sino en la medida en que te acerquen al grado, al diploma, a la empleabilidad. Elegir una materia que no es “necesaria”, una optativa, una de otro programa, una que simplemente interesa, es un gesto sospechoso

y el deber social es señalar el comportamiento desviado desde la culpa. El Sistema de Información Académica y las alertas de créditos negativos te recuerdan que estás aquí para cumplir, no para pensar, que cada desviación es culpa tuya, que cada semestre prolongado es una deuda con el Estado y con tu familia. En este marco, demorarse más semestres de lo presupuestado es fallar y disfrutar las materias es un lujo.

Así, la culpa se activa cuando no logras meter todas las materias del semestre, cuando te va mal en una clase por estar trabajando, cuando decides ver una asignatura que no “sirve para nada”. La culpa no solo te corroe: te individualiza. Te hace creer que el problema no está en el sistema sino en ti. Como si no fueran los cupos, la precarización docente, los sistemas de inscripción competitivos, los horarios incompatibles con la vida laboral que muchos estudiantes deben sortear. Hasta aquí todo parece indicar que no son las condiciones de existencia las que moldean nuestro paso por la Universidad, sino las acciones y decisiones que tomamos como individuos.

Pero este no es un accidente: al sistema capitalista no le interesa que pensemos, exploremos o queramos aprender, lo que interesa es graduar lo más rápido posible a la próxima ola de mano de obra. La Universidad se ha proyectado como un espacio abierto y plural a través de la propaganda “Orgullo UNAL”. Sin embargo, detrás subyace una fábrica de profesionales vacíos, no críticos pero obedientes y eficientes, en últimas unos profesionales funcionales. En ese marco, la culpa deja de ser un malestar íntimo para convertirse en una herramienta de control político. No se necesita un rector autoritario, ni un decreto de censura, el panóptico y el ojo que observa se vuelve al interior: basta con que tú mismo te culpes por no avanzar lo suficiente, por no ser el estudiante ideal, por no adaptarte a tiempo. Y así, se disuelve el deseo de transformar la Universidad, porque si todo es culpa tuya, ¿para qué protestar?

La culpa, en este contexto, va más allá de un simple sentimiento. Es una forma de gobierno que opera desde adentro, desde el yo interiorizado que se siente responsable por todo lo que no funciona, inclusive aquello que no está bajo su control, como el movimiento de las fuerzas sociales. La pregunta, entonces, ya no es solo cómo salir de la culpa, sino cómo recuperamos el “nosotros” que nos permitía nombrarla y, sobre todo, resistirla como movimiento estudiantil, porque como bien lo señala la historia política de nuestro país, resistir no es aguantar.

La culpa es centrípeta, enrosca el pensamiento mientras disuelve los vínculos. Sentirse culpable por no hacer lo suficiente es estar todo el tiempo mirándose hacia adentro, en un ejercicio constante de evaluación y sospecha de uno mismo. Lo que caracteriza al movimiento estudiantil es precisamente lo contrario: históricamente se le ha visto como una fuerza colectiva, a pesar de no ser nunca un grupo homogéneo. El estudiante es un sujeto político capaz de reconocer que su potencia se origina del “nosotros” que es relacional y expansivo.

Obras citadas

- Acevedo Tarazona, Álvaro, y Andrés Correa Lugos. “Nuevos modos de protesta juvenil e indignación en Colombia”. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 19, núm. 2, 2021, págs. 1-20.
- Admisiones UNAL. “Prueba de admisión”. *Dirección Nacional de Admisiones*. Dirección Nacional de Admisiones, s. f., s. pág. Web. 10 de enero de 2025.
- Agencia de Noticias UNAL. “Ingeniería de Minas, el mejor programa universitario de Colombia según el ‘Ranking QS by subject’”. *Facultad de Minas Sede Medellín*. Facultad de Minas Sede Medellín, 15 de abril de 2024, s. p. Web. 5 de enero de 2025.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Belousova, Anastasia, e Igor Pilshchikov. “El formalismo cuantitativo contemporáneo: entre la tradición y la innovación”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 2, 2023, págs. 11-18.
- Betancur, Julio, et al. *Los colores del páramo Chingaza*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2018.
- Bienestar UNAL Sede Bogotá. “Bienvenida familias y admitidxs 2024-2”. Video de Instagram, 27 de octubre 2024. Web. 5 de enero de 2025.
- Castro Franco, Andrés. “Protesta no es sinónimo de vandalismo”. *El Tiempo*. El Tiempo, 10 mayo 2024, s. pág. Web. 5 de enero de 2025.
- Dirección Nacional de Planeación y Estadística. “Revista de Estadísticas e Indicadores”. *Dirección Nacional de Planeación y Estadística*. Dirección Nacional de Planeación y Estadística, 4 de enero de 2025, s. pág. Web. 10 de enero de 2025.

- Durão, Fabio. "Las transformaciones en la concepción de universidad y el caso brasileño". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 17, núm. 2, 2015, págs. 41-58.
- Figuereo-Benítez, Juan, et al. "El tratamiento informativo de las protestas en Colombia de 2021 en la prensa española: El País, El Mundo, La Vanguardia y ABC". *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social Disertaciones*, vol. 16, núm. 2, 2023, págs. 1-25.
- Foucault, Michel. "El sujeto y el poder". *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 50, núm. 3, 1991, págs. 3-20.
- . *Las palabras y las cosas: Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 1968.
- Han, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona, Herder, 2017.
- Kafka, Franz. *Un artista del hambre y otros cuentos*. Bogota, Instituto Distrital de las Artes, 2023.
- Kröpotkin, Piotr. *El apoyo mutuo. Un factor de la evolución*. Traducido por Luis Orsetti. La Rioja, Pepitas de Calabaza, 2022.
- Manetto, Francesco. "Un grupo de violentos empaña una multitudinaria marcha estudiantil en Bogotá". *El País*. 27 de septiembre 2019, s. pág.
- McLeod, Douglas, y Benjamin Detenber. "Framing Effects of Television News Coverage of Social Protest." *Journal of Communication*, vol. 49, 1999, pp. 3-23.
- Montoya, Daniel. *Los apuntes de Humboldt*. Medellín, Frailejón Editores, 2021.
- Noticias Caracol. "No somos vándalos': estudiantes limpian grafitis y destrozos que encapuchados causaron". Noticias Caracol, 10 de octubre de 2018, s. p. Web. 5 de enero de 2025.
- Nussbaum, Martha. *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona, Paidós, 2008.
- O'Neil, Cathy. *The Shame Machine. Who profits in the New Age of Humiliation*. Nueva York, Penguin Random House, 2022.
- Ordine, Nuccio. *La utilidad de lo inútil: manifiesto*. Barcelona, Acantilado, 2013.
- Puentes Pulido, Ana María. "¡50 en conducta! Estudiantes limpian graffitis de TransMilenio". *El Tiempo*. El Tiempo, 10 de octubre de 2018. Web. 5 de enero de 2025.
- Tejada, Luis. "Elogio del espíritu de contradicción". *UNAULA*, vol. 44, 2024, págs. 57-60.

Sobre las autoras

Lina Marcela Pérez Arenas es profesional en Estudios Literarios y estudiante de la Maestría en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Es miembro del Semillero de Investigación en Literatura, Culpa y Vergüenza de esta universidad y estuvo vinculada como estudiante auxiliar a la *Cátedra Nacional juntas, juntas y juntos. Apuestas desde los estudios feministas y de género* y a la *Cátedra Luz Gabriela Arango*. Sus ramas de interés investigativo son la literatura latinoamericana, la literatura infantil y los estudios de género.

Laura Alejandra Rivera Saavedra es profesional en Estudios Literarios y estudiante de Biología de la Universidad Nacional de Colombia con curiosidad por cómo estos campos de estudio pueden dialogar en la academia y en la sociedad y en la inter y transdisciplinariedad. También le interesa la botánica, la literatura colombiana y la ecocrítica. Se ha desempeñado profesionalmente en el campo de la promoción de lectura y de la edición. Es miembro del Semillero de Investigación en Literatura, Culpa y Vergüenza de la misma universidad y voluntaria en el Herbario Nacional de Colombia.

Melissa Villegas Briceño es politóloga, estudiante de Derecho y de la especialización en Análisis Espacial de la Universidad Nacional de Colombia. Le interesa la investigación asociada a los conflictos agrarios, la construcción de paz en contextos fronterizos y transfronterizos y el análisis geoespacial de conflictos étnico-territoriales. Se ha desempeñado profesionalmente en la investigación socio-jurídica en campo, trabajando de la mano con poblaciones étnicas y campesinas, así como en procesos de docencia. Es miembro del Semillero de Investigación en Literatura, Culpa y Vergüenza de la misma universidad.

Índice acumulativo de artículos publicados en *Literatura: teoría, historia, crítica*, volumen 27 – 2025

Número	Páginas	Autor y título
2	61-95	Calle, María Culpa, vergüenza y fragmentación: poéticas del yo en Pizarnik y Wilms Montt <i>Guilt, Shame, and Fragmentation: Poetics of the Self in Pizarnik and Wilms Montt</i> Culpa, vergonha e fragmentação: poéticas do eu em Pizarnik e Wilms Montt
1	45-76	Contreras, Alejandra La crítica literaria de Helena Araújo como escritura <i>en contra</i> <i>Helena Araújo's literary criticism as writing against</i> A crítica literária de Helena Araújo como escritura <i>em contra</i>
1	230-257	Correa, Alfonso Coping with a Disenchanted World: The Portrayal of Enlightenment in Tolstoy's <i>War and Peace</i> <i>Lidiando con un mundo desencantado: la representación de la Ilustración en Guerra y paz de Tolstoi</i> Lidando com um mundo desencantado: a representação do Iluminismo em <i>Guerra e Paz</i> de Tolstói



- 2 127-164** Díaz, William
Ilusiones y evasiones. Culpa y vergüenza en tres novelas colombianas
Illusions and Evasions. Guilt and Shame in Three Colombian Novels
Ilusões e evasões. Culpa e vergonha em três romances colombianos
- 1 169-198** Fariás, Luis y Silvana Salvarani
Escenas de la vida bohemia de Henri Murger: arte y modus vivendi revolucionario
Scenes from the Bohemian Life of Henri Murger: art and revolutionary modus vivendi
Cenas da vida boêmia de Henri Murger: arte e modus vivendi revolucionário
- 1 200-228** Gonçalves, Felipe
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
- 2 17-38** Lucero, Jorge
Culpa colectiva, perdón y justicia: la expulsión de los sudetoalemanes en la literatura checa contemporánea (Kateřina Tučková y Radka Denemarková)
Collective Guilt, Forgiveness and Justice: the Expulsion of Sudeten Germans in Contemporary Czech Literature (Kateřina Tučková and Radka Denemarková)
Culpa coletiva, perdão e justiça: a expulsão dos alemães dos Sudetos na literatura checa contemporânea (Kateřina Tučková e Radka Denemarková)

- 1 113-143 Mancebo, Juan
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
- 2 97-126 Meza, Julián y Carolina Gómez
Lazos (poco) familiares en tres cuentos de Clarice Lispector
(Un)familiar Ties in Three Short Stories of Clarice Lispector
Laços (pouco) familiares em três contos de Clarice Lispector
- 1 11-43 Moreno, Sebastián
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
- 1 78-111 Pilshchikov, Igor
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 violência ao diálogo, ou como as metáforas viajam da política à poética, e de volta

- 1 145-167 Pizarro, Maité**
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
- 2 39-59 Puig, Jaime**
Yo confieso, nosotros denunciamos: culpa y revelación en la poética nocturna de Octavio Paz
I Confess, We Denounce: Guilt and revelation in the Nocturnal Poetics of Octavio Paz
Eu confesso, nós denunciamos: culpa e revelação na poética nocturna de Octavio Paz
- 2 165-193 Rodríguez, Valentina**
La arquitectura de la culpa: sustituciones y acumulación en El obsceno pájaro de la noche
The Architecture of Guilt: Substitutions and Accumulation in El obsceno pájaro de la noche
A arquitetura da culpa: substituições e acumulação em *El obsceno pájaro de la noche*



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CONVOCATORIA

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

NUMERO MISCELÁNEO

vol. 29, n.º 1 (2027)

Fecha límite de recepción: 31 de mayo del 2026

Fecha de publicación: 1 de enero del 2027

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica es una publicación semestral del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia que se propone, principalmente, impulsar y presentar trabajos de investigación sobre literatura. Son bienvenidas todas las colaboraciones de rigor académico que debatan cuestiones relativas a la teoría, la crítica y la historia de la literatura. En el pasado hemos publicado ensayos de académicos y críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado y Vladimir Just, además de artículos y entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria y Roberto Burgos Cantor.

Se recibirán únicamente artículos inéditos originales y traducciones de trabajos destacados en el campo de los estudios literarios. Los textos pueden ser producto de proyectos de investigación, reflexión personal o artículos académicos en el área. El comité de redacción de la revista nombrará dos pares académicos nacionales o extranjeros que darán un concepto sobre los artículos y recomendarán o no su publicación. La revista utiliza el sistema de citación de la Modern Language Association (MLA). Se aceptan artículos en español, inglés, francés y portugués. Los textos deben ser enviados en formato de texto (.doc y .docx) al correo electrónico revliter_fchbog@unal.edu.co.

Pautas de presentación

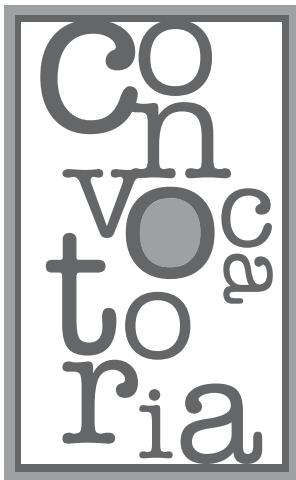
Se recibirán únicamente artículos y notas inéditas, que estén escritos en los idiomas oficiales de la revista: español, inglés o portugués. También se aceptarán traducciones al español de trabajos destacados en los temas del número y con poca difusión en nuestro contexto. La revista utiliza el sistema de citación **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 de **SCIELO**: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma y envío

La recepción de trabajos para este número misceláneo estará abierta hasta mayo 31 del 2026. Los trabajos serán sometidos, inmediatamente se reciban, a filtro editorial y evaluación por pares (cuando proceda).

Únicamente se aceptarán (y confirmarán) postulaciones de trabajos al correo electrónico oficial de la revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Favor enviar cualquier inquietud, pregunta o propuesta sobre este número misceláneo a dicho correo.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

CALL FOR PAPERS

*Journal of the Literature Department
of the Universidad Nacional de Colombia*

MISCELLANEOUS EDITION

vol. 29, n.º 1 (2027)

Deadline for submitting: May 31, 2026

Date of publication: January 1, 2027

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica is a bi-annual publication of the Literature Department of the Universidad Nacional de Colombia which aims to promote and present research on literature. All academic contributions debating issues relating to theory, criticism and history of literature are welcome. In the past we have published essays by academics and critics such as Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado and Vladimir Just and articles and interviews from writers such as Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria and Roberto Burgos Cantor.

Only unpublished and original articles as well as translations of works in the field of literary studies will be accepted. The work can be the product of research projects, personal reflection or academic articles in the area. The journal's editorial committee shall appoint two Colombian or foreign academic peers who will issue an opinion on the articles and recommend their publication or not. The journal uses the Modern Language Association (MLA) citation system. Articles in Spanish, English, French and Portuguese are accepted. Texts must be submitted in text format (.doc and .docx files) to the email address revliter_fchbog@unal.edu.co.

Presentation Guidelines

We shall only receive unpublished articles written in the journal's official languages: Spanish, English or Portuguese. We shall also accept translations into Spanish of relevant studies in the field, which are not widely known in our context. We request that interested authors consult the journal's full policies and guidelines before submitting their texts for evaluation. The journal uses the mla citation system. This information can be found on the journal's scielo web page: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

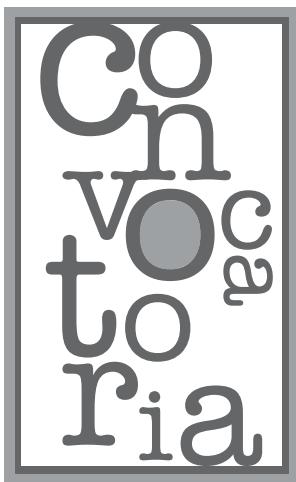
Timeline and Submission

The deadline for submitting articles for this for this miscellaneous issue is May 31 2026. As soon as contributions are received, they shall be immediately reviewed by editorial staff and sent to peer evaluation (when appropriate).

Contributions shall only be accepted via e-mail at the journal's official mailbox: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Confirmation of receipt shall also be sent by e-mail.

If you have any concerns, questions, or proposals regarding this miscellaneous issue, please send them to the journal's e-mail address.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

EDITAL

*Revista do Departamento de Literatura
da Universidad Nacional de Colombia*

NÚMERO VARIADO

vol. 29, n.º 1 (2027)

**Data limite para envio de artigos:
31 de maio de 2026**
Data da publicação: 1 de janeiro de 2027

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica é uma publicação semestral do Departamento de Literatura da Universidad Nacional de Colombia que se propõe, principalmente, impulsionar e apresentar trabalhos de pesquisa sobre literatura. São bem-vindas todas as colaborações de rigor acadêmico que debatam questões relativas à teoria, à crítica e à história da literatura. Já publicamos ensaios de acadêmicos e críticos como Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado e Vladimir Just, bem como artigos e entrevistas de escritores como Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria e Roberto Burgos Cantor.

Serão recebidos unicamente artigos inéditos e originais, bem como traduções de trabalhos destacados no campo dos estudos literários. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal ou artigos acadêmicos na área. O comitê editorial da revista nomeará dois pares acadêmicos nacionais ou estrangeiros que darão o conceito sobre os artigos e recomendarão ou não sua publicação. A revista utiliza o sistema de citação da Modern Language Association (MLA). Aceitam-se artigos em espanhol, inglês, francês e português. Os textos devem ser enviados em formato de texto (arquivos .doc e .docx) ao e-mail revliter_fchbog@unal.edu.co.

Normas de apresentação

Serão recebidos unicamente artigos e anotações inéditas, que estejam escritos nos idiomas oficiais da revista: espanhol, inglês ou português. Também serão aceitas traduções ao espanhol de trabalhos destacados nos temas do número e com pouca difusão em nosso contexto. A revista utiliza o sistema de citação mla. Pede-se aos autores interessados, antes de submeterem um trabalho à avaliação, que consultem as políticas e normas editoriais completas da revista em sua página web de scielo: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Cronograma e envío

A recepção de trabalhos para este número variado estará aberta até maio 31 de 2026. Os trabalhos serão apresentados imediatamente para que recebam o filtro editorial e a avaliação dos pares avaliadores (quando for o caso).

Unicamente serão aceitos (e confirmados) trabalhos enviados ao e-mail oficial da revista: revliter_fchbog@unal.edu.co.

Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

APPEL À CONTRIBUTIONS

*Revue du Département de Littérature
de l'Université Nationale de Colombie*

NÚMERO MISCELLANÉE

vol. 29, n.º 1 (2027)

Date limite d'envoi des contributions:
le 31 mai 2026
Lancement de la revue: le 1er janvier 2027

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>
revliter_fchbog@unal.edu.co



La revue *Literatura: teoría, historia, crítica* est une publication académique du Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, paraissant tous les semestres, et qui a pour objectif principal la diffusion de travaux de recherche en littérature. Toutes les contributions abordant avec rigueur des sujets relatifs à la théorie, à la critique et à l'histoire de la littérature sont les bienvenues. Dans le passé, la revue lthc a publié des essais et des articles signés par des universitaires et des critiques comme Roberto González Echevarría, Eduardo Camacho Guizado et Vladimir Just, ainsi que des articles et des entretiens de Nuno Júdice, Eduardo Chirinos, Ricardo Cano Gaviria et Roberto Burgos Cantor.

Nous recevons uniquement des articles inédits et des traductions importantes pour le champ des études littéraires. Les textes peuvent être des résultats de projets de recherche, des notes de réflexion ou des articles académiques en littérature. Le comité de rédaction désignera deux évaluateurs appartenant à des universités colombiennes ou étrangères pour évaluer les articles et recommander ou non leur publication. La revue suit les normes de citation de la Modern Language Association (MLA). Nous acceptons les contributions écrites en espagnol, français, portugais ou anglais. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions en format de texte (.doc et .docx) au courrier électronique : revliter_fchbog@unal.edu.co

Normes de présentation des travaux

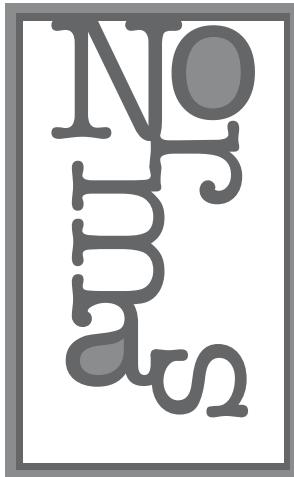
Le comité éditorial de la revue *Literatura: teoría, historia, crítica* recevra uniquement des travaux inédits et originaux écrits dans une des langues officielles de notre publication (espagnol, portugais ou anglais). Nous publions également des traductions en espagnol de travaux importants, et peu connus dans notre milieu universitaire, qui abordent les thèmes traités dans le numéro. La revue suit les normes de citation de la Modern Language Association (MLA). Nous demandons aux auteurs intéressés, avant de soumettre leurs contributions au processus d'évaluation, de bien vouloir consulter les politiques et les normes de présentation de la revue sur son site web: <http://www.scielo.org.co/revistas/lthc/einstruc.htm>

Calendrier pour l'envoi des contributions

Le comité éditorial de la revue recevra les contributions pour le prochain numéro à thématique libre jusqu'en mai 31 2026. Les contributions seront soumises immédiatement au processus d'évaluation académique de double relecture anonyme (le cas échéant).

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 (voir www.literaturathc.unal.edu.co). Le comité éditorial ne recevra aucun travail envoyé en version imprimée.

Pour toute information complémentaire à propos de ce numéro, n'hésitez pas à nous contacter. Por favor, enviar qualquer dúvida, pergunta ou proposta sobre este número variado ao e-mail da revista.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 0123-5931 versión impresa

<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, eficientes y transparentes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten evaluación.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulen a la Revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. 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”. En caso de que exista un posible conflicto de interés por parte del evaluador, este deberá adjuntar una declaración (vía correo electrónico) en la cual especifique dicho conflicto.

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).

Retractaciones, 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 ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

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.

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. Al diligenciar la “cesión de derechos y compromiso ético”, el traductor o los traductores se compromete/n a tener los derechos de traducción del texto original.

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. Al diligenciar la “cesión de derechos y compromiso ético”, el entrevistador o los entrevistadores se compromete/n a tener el consentimiento del entrevistado para la publicación de la entrevista

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, portugués y francés.

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, correo electrónico institucional y ORCID.

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. ORCID.

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:

Aceptación de evaluación. Al enviar la postulación de su texto, el autor acepta el proceso de evaluación por parte de los pares ciegos. Estos últimos deberán cumplir con el tiempo de plazo asignado, el cual es de aproximadamente tres semanas.

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 consultar 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.

Conflicto de intereses. Los autores que lleguen a tener cualquier conflicto de interés pueden notificar a la revista en cualquier momento del proceso editorial.

Financiación y 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, este puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos de máximo 100 palabras.

Diligencia y cumplimiento. 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.

Formato de Cesión de derechos y compromiso ético. El autor, traductor, entrevistador o reseñista deberá entregar el formato “Cesión de derechos y compromiso ético” correctamente diligenciado. En este formato se declara ser el creador original e inédito del texto, además de constatar que el escrito no ha sido publicado en alguna otra revista o medio. También, cede los derechos a la revista *Literatura: teoría, historia, crítica*. Y, finalmente, asume la responsabilidad ante cualquier muestra de plagio u otros conflictos legales.

Repositorio institucional. Una vez finalizada la labor de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* (LTHC) como proyecto investigativo, todos sus números y archivos se podrán encontrar en el repositorio institucional: <https://repositorio.unal.edu.co>.

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.

Rigurosidad y compromiso. Los evaluadores se comprometen a cumplir con los tiempos de revisión asignados, sumado a una evaluación transparente, rigurosa y con correcciones debidamente argumentadas. Además de ello, los evaluadores diligenciarán el formato de evaluación de artículos y notas.

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.

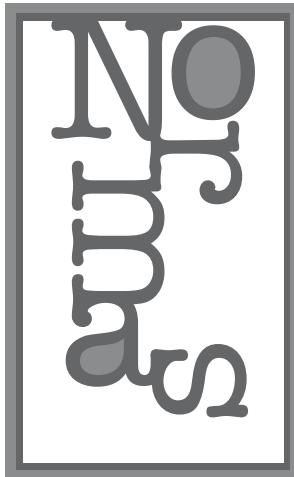
Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para el autor 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 0123-5931 versión impresa

<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, efficient and transparent. 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. 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. In case of a potential conflict of interest, the reviewer must attach a declaration (via email) specifying the conflict.

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 acces 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 clasification.

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 eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

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.

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. By completing the “Cesión de derechos y compromiso ético”, the translator declares he/she has the translation rights to the original text.

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. By completing the “Cesión de derechos y compromiso ético”, the interviewer declares that he/she has the consent of the interviewee for the publication.

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, Portuguese and French.

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 and ORCID.

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. ORCID.

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 includes, 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 imples 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:

Acceptance of review. By submitting the text, the author agrees to the “double-blind” peer review system. The peer reviewers must comply with the assigned timeframe, which is approximately three weeks.

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.

Conflicts of Interest. Authors who may have any conflicts of interest should notify the journal at any time during the editorial process.

Funding. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author believes it is appropriate to acknowledge those who contributed to the research in some way, he/she may include a section at the end of the article (after the reference list. Maximum 100 words).

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.

“Cesión de derechos y compromiso ético” form. The author, translator, interviewer or reviewer must submit the “Cesión de derechos y compromiso ético” form duly completed. This form declares that they are the original and unpublished creator of the text and certifies that the work has not been published in any other journal. They also assign the rights to the journal *Literatura: Teoria, Historia, Critica*. Finally, they assume responsibility for any evidence of plagiarism or other legal conflicts.

Institutional repository. Once the work of the journal *Literatura: Teoria, Historia, Critica* (LTHC) is completed as a research project, all issues and archives can be found in the institutional repository: <https://repositorio.unal.edu.co>.

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.

Rigor and commitment. Reviewers commit to meeting the assigned review timeframes, providing transparent, rigorous evaluations with duly substantiated corrections. In addition, reviewers will complete the article and notes evaluation form.

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.

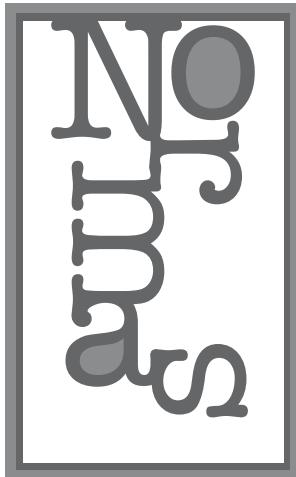
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. 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 0123-5931 versión impresa

<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 repercuções 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 oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

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.

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 cincinata, 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, português e francês.

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, ORCID.

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. ORCID.

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 éticas¹

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.

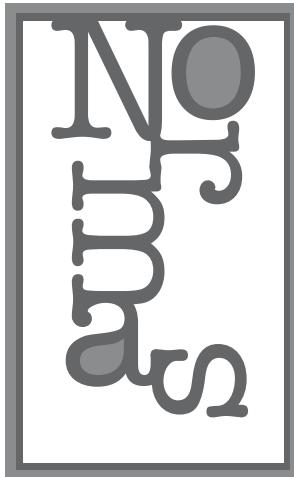
Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

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 coo uma falta ética de suma gravidade.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCTIONS AUX AUTEURS

ISSN 0123-5931 versión impresa

<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 évidence du plagiat ou si la contribution a été publié 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 publié 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 8 000 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 constituerait 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, français, portugais et anglais.

Format. Les travaux doivent être envoyés dans un document du type Word, sans aucune restriction (complètement éditables). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditables; 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, ORCID.

Exemple

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du xixe siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: psimonson@unal.edu.co. ORCID.

Titre des travaux. Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

Résumés et mots-clés. Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

Corps du texte. L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un article

de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

Tableaux et figures. Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référenciés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

Notes de bas de page. L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

Remerciements. Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

Style de citation et de références. La revue *LTHC* suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation *MLA* utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être inclue 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 référencé, 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'a 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*.

Autoplagiat. 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'approver 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 CRISTÓ FIGUEROA

HUGO RAMÍREZ BEATRIZ GONZÁLEZ-STEFAN

LILIANA RAMÍREZ ROBERTO HOZVEN

LUIS FERNANDO RESTREPO CARLOS JÁUREGUI

DAVID SOLODKOW JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI

PATRICIA TRUJILLO CLAUDIA MONTILLA

JUAN MARCELO VITULLI ALFONSO MÚNERA CAVADÍA

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 (IIILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)

Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,

<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>





ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFIA
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

Revista de
**LITERATURAS
MODERNAS**
MENDOZA - ARGENTINA



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.anuarioidehistoria.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
revlitera_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 Maguare

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
revtrclasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 21 • enero-diciembre 2021
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
www.jardindefreud.unal.edu.co
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 Salmana (225) • Auditorio León de Greiff, piso 1 • Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unllibreria.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 2 / 2025

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.