

Literatura:

teoría, historia, crítica

VOL. 28, N.º 1, ENERO-JULIO 2026

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

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

Revista semestral del Departamento de Literatura

www.literaturahc.unal.edu.co

Correo electrónico: revliter_fchbog@unal.edu.co

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Editor

Jesús Enrique Rodríguez Pérez

(Universidad Nacional de Colombia, Bogotá)

Comité asesor interno

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

Comité editorial

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

Comité científico

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

Editores asociados

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

Asistentes editoriales

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

Rector encargado de la Universidad Nacional de Colombia

Andrés Felipe Mora Cortés

Vicerrectora de sede Bogotá

Andrea Carolina Jiménez Martín

Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

Vicedecano Académico

Víctor Vivescas Monsalve

Vicedecana de Investigación y Extensión

Alejandra Jaramillo Morales

Director del Departamento de Literatura

Diógenes Fajardo Valenzuela



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

Directora del Centro Editorial: *Jimeth Ardiila Ariza*
Diseño de carátula: *Andrés Marquinez C.*
Coordinación editorial: *Julián Morales*
Edición de mesa: *Laura Andrea Camacho Gómez*
Coordinación gráfica: *Michael Cárdenas*
Diagramación: *Alejandro Sepúlveda*
Corrección de estilo: *Iván Orozco Roncancio*
y *Francisco Díaz Granados*
Corrección de estilo al inglés: *Julián Morales*
Corrección de estilo al portugués: *Catalina Arias*

Literatura: teoría, historia, crítica

está indexada en

Índices



Scopus



Emerging Sources
Citation Index



WOS
(Web of Science)



SciELO Colombia
(Scientific Electronic Library
Online)

Bases bibliográficas



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



MLA
(Modern Language Association)



ProQuest



Academic
Search Premier



REDIB
(Red Iberoamericana de Innovación
y Conocimiento Científico)



CLASE
(Universidad Nacional
Autónoma de México)

Otros sistemas y directorios



Directory of Open Access Journals
DOAJ



DIALNET
(Universidad de la Rioja)



ROAD
(Directory of Open Access
Scholarly Resources)



Latindex



Google Scholar

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

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



Contenido

Contents

Conteúdo

Artículos Articles Artigos

**11 · Del espacio (auto)biográfico a los dispositivos autoficticios:
los *compromisos* de los nombres autorales**

*From (Auto)Biographical Space to Autofictional Devices
and the Commitments of Authorial Names*

*Do espaço (auto)biográfico aos dispositivos autoficcionais:
os compromissos dos nomes autorais*

ULLA MAIA SZASZAK BONGARTZ

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

**44 · La teoría de la novela y el problema de lo común: una
aproximación a György Lukács, Mijail Bajtín y Jacques Rancière**

*The Theory of the Novel and the Problem of the Common: An
Apósgroach to György Lukács, Mikhail Bakhtin, and Jacques Rancière*

*A teoria do romance e o problema do comum: uma abordagem
a György Lukács, Mikhail Bakhtin e Jacques Rancière*

JOSE CANO MARTÍNEZ

Universidad de Barcelona, Barcelona, España

71 · Nostra culpa: la transformación del fantasma y la culpa gótica en dos relatos de Mariana Enríquez

Nostra Culpa: The Transformation of the Gothic Ghost and Guilt in Two Stories by Mariana Enríquez

Nostra culpa: a transformação do fantasma e da culpa gótica em dois contos de Mariana Enríquez

VALENTINA PRIETO TORRES

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

101 · Obsesión, tentación, posesión. Las mil caras del Diablo en la narrativa fantástica y de terror de Elia Barceló

Obsession, Temptation, Possession. The One Thousand Faces of the Devil in Elia Barceló's Fantastic and Horror Fiction

Obsessão, tentação, posse. Versões do Maligno na narrativa fantástica e de terror de Elia Barceló

MIGUEL CARRERA GARRIDO

Universidad de Granada, Granada, España

132 · Aportes de Françoise Perus a la crítica literaria latinoamericana: una ética y una política de la lectura

Contributions of Françoise Perus to Latin American Literary Criticism: An Ethics and Politics of Reading

Contribuições de Françoise Perus para a crítica literária latino-americana: uma ética e uma política da leitura

BEGOÑA PULIDO HERRAÉZ

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

163 · Navigating Trauma and Displacement: A Comparative Analysis of *Exit West* (2017) by Mohsin Hamid and *The Baghdad Clock* (2016) by Shahad Al Rawi

Navegando el trauma y el desplazamiento: Un análisis comparativo de Exit West (2017) de Mohsin Hamid y The Baghdad Clock (2016) de Shahad Al Rawi

Navegando pelo Trauma e Deslocamento: Uma Análise Comparativa de Exit West (2017), de Mohsin Hamid, e The Baghdad Clock (2016), de Shahad Al Rawi

WALID ABDALLAH REZK

Suez University, Suez, Egypt

Notas *Notes* **Notas**

178 · La revista *Alpha* (1906) y los discursos sociales en la primera posguerra colombiana del siglo XX

Alpha Magazine (1906) and Social Discourses in the First Post-War Period in Colombia in the 20th Century

Revista Alpha (1906) e discursos sociais no primeiro pós-guerra na Colômbia no século XX

ÓSCAR HINCAPIÉ GRISALES

Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia

MATEO MUÑETONES RICO

Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia

199 · Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 29, n.º 2

Call for Papers Literatura: teoría, historia, crítica vol. 29, n.º 2

Editál Literatura: teoría, historia, crítica vol. 29, n.º 2

205 · Instrucciones para los autores

Instructions to Authors

Instruções aos autores

Instructions pour les auteurs

248 · Anuncios



Artículos

Del espacio (auto)biográfico a los dispositivos autoficticios: los compromisos de los nombres autorales

Ulla Maia Szaszak Bongartz

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

ullaszszak@gmail.com

El nombre propio social-legal y el nombre de autor/a tienen más similitudes que diferencias: anclan la atribución de la propiedad (física o intelectual), se constituyen como deber-derecho y son instituyentes, totalizantes y estabilizadores (Bourdieu). El nombre autoral ha jugado un rol significativo en los dispositivos del “espacio biográfico” (Arfuch) y en las autoficciones de las últimas décadas por su “fuerza magnética” (Lejeune) y sus ecos de juridicidad. Lejos de considerar la autoficción una práctica “no comprometida” o “no seria” (Darrieussecq), afirmamos que el contrabando diegético de los nombres autorales no es inocuo: ¿por qué ponerlo en juego, si no es para entrar en la corriente potencial de sugerencias secretas o explícitas en torno al sí mismo, a sus adhesiones, a sus implicaciones con algo distinto de sí? Postulamos, entonces, una serie de “compromisos” intratextuales del nombre autoral: un *compromiso existencial*, un *compromiso de subversión ontológico* y un *compromiso social (o político)* (Scarano).

Palabras clave: autoficción; estudios literarios; nombre autoral; nombre social-legal.

Cómo citar este artículo (MLA): Szaszak Bongartz, Ulla. “Del espacio (auto)biográfico a los dispositivos autoficticios: los compromisos de los nombres autorales”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 11-43.

Artículo original. Recibido: 05/03/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



From (Auto)Biographical Space to Autofictional Devices and the *Commitments* of Authorial Names

The social-legal proper name and the author's name have more similarities than differences: they anchor the attribution of property (physical or intellectual), they are constituted as duty-right and are instituting, totalizing, and stabilizing (Bourdieu). The author's name has played a significant role in the devices of the "biographical space" (Arfuch), and the autofictions of recent decades, due to its "magnetic force" (Lejeune) and its echoes of legality. Far from considering autofiction a "non-committed" or "non-serious" practice (Darrieussecq), we postulate that the diegetic smuggling of authorial names is not innocuous: why put it into play, if it is not to enter the potential current of secret or explicit suggestions about the self, its adhesions, its implications with something other than itself? We postulate, then, a series of intratextual "commitments" of the authorial name: an *existential commitment*, a *commitment to ontological subversion*, and a *social (or political) commitment* (Scarano).

Keywords: autofiction; literary studies; author name; social-legal name.

Do espaço (auto)biográfico aos dispositivos autoficcionais: os *compromissos* dos nomes autorais

O nome próprio social-legal e o nome de autor/a têm mais semelhanças do que diferenças: ambos ancoram a atribuição da propriedade física ou intelectual, constituem-se como dever-direito e são instituintes, totalizantes e estabilizadores (Bourdieu). O nome autoral desempenhou um papel significativo nos dispositivos do "espaço biográfico" (Arfuch) e nas autoficções das últimas décadas, devido à sua "força magnética" (Lejeune) e aos seus ecos de juridicidade. Longe de considerar a autoficção uma prática "não comprometida ou [...] não séria" (Darrieussecq), afirmamos que o contrabando diegético dos nomes autorais não é inócuo: por que colocá-lo em jogo, senão para ingressar na corrente potencial de sugestões secretas ou explícitas em torno do si mesmo, de suas adesões, de suas implicações com algo distinto de si? Postulamos, então, uma série de "compromissos" intratextuais do nome autoral: um compromisso existencial, um compromisso de subversão ontológica e um compromisso social (ou político) (Scarano).

Palavras-chave: autoficção; estudos literários; nome autoral; nome social-legal.

Introducción¹

EL NOMBRE PROPIO PERSONAL DISTA de ser una marca simbólica como cualquier otra: lleva impreso sobre sí el sello jurídico, la señal que otorga el estatuto de “persona” y que nos liga con la ley y el entramado social y existencial. La nominación social, resultado de una práctica discursiva-institucional (Foucault, *La arqueología*), no solo regula nuestra actuación cívica dentro del entramado social, sino que constituye, sin dudas, el signo “vacío de significado, que más nos marca y *compromete*” (Alberca 69).² Ahora bien, el nombre propio social-legal y el nombre de autor/a tienen más similitudes que diferencias en su funcionamiento: no solo anclan la atribución de la propiedad (ya sea física o intelectual) y se constituyen como deber-derecho, sino que también son instituyentes, totalizantes y estabilizadores (Bourdieu 77-80). En términos generales, la faceta socio-jurídica del nombre propio (ya sea social-legal o autoral) está ligada, a su vez, a la principal función lingüística ampliamente consensuada de esta categoría de palabra: la identificación, dentro de cuyo espectro también se encuentra, desde nuestro punto de vista y en el polo contrario, la desidentificación. Pierre Bourdieu señala, primero, que el nombre propio (social-legal, pero también el autoral) es instituyente, esto es, una institución que inaugura la identidad y posibilita configuraciones subjetivas y sociales previamente inexistentes (78). Para Žižek, precisamente, la identidad se funda en el “efecto retroactivo de la nominación” (134), con lo que el significante-nombre pasa a ser su “soporte”. Este “sostén” de la identidad en el caso de Bourdieu no implica una identidad potencial, amplia y aún indeterminada como en Žižek, sino una identidad demarcada por rasgos sociales y propiedades del estado civil tales como la nacionalidad, la edad y el sexo, “con las que la ley civil asocia unos efectos jurídicos” (80). Sin embargo, algunos de estos rasgos son estables solo en apariencia y de modo circunstancial, puesto que pueden

1 Este artículo deriva de mi tesis doctoral *Fulgor y temblor del nombre propio: Poéticas y performances nominales en la narrativa del Cono Sur (1980-2020)*, dirigida por la Dra. Tania Diz y defendida en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2024).

2 Énfasis añadido.

ser modificados. El punto importante de la definición de Bourdieu es, así, el emparentamiento institucional de un nombre con ciertos rasgos civiles.

En segundo lugar, podemos mencionar los roles nominales de totalización y estabilización de la identidad. Si la identidad es un conglomerado de valencias heterogéneas —algunas en devenir y otras más estables— organizadas en configuraciones relativas, el nombre propio oficiaría como agente totalizador que precisamente invoca una ilusión de totalidad. Esto ocurre, señala Bourdieu, porque su gesto es unificar las manifestaciones identitarias en determinados registros oficiales, de acuerdo con los diversos planos de actuación civil: el *curriculum vitae*, el *cursus honorum*, los antecedentes penales, las necrologías, entre otros (79); lo cual implica una posibilidad virtual de centralización de los datos. En cuanto a su papel estabilizador, Bourdieu señala que el nombre erige “una identidad social constante y duradera que garantiza la identidad del individuo biológico en todos los campos posibles en los que interviene en tanto que agente” (78). Esta búsqueda de un núcleo identitario invariable es la misma que, desde un enfoque narrativo, emprende Paul Ricoeur, para quien el paso de la mismidad a la necesaria *ipseidad* narrativa de la identidad resguardaba un corazón intocable que era el carácter y que para Bourdieu es, al igual que para Žižek, el nombre. Así, estos rasgos aplicados sobre el nombre social-legal también funcionan para el nombre autoral (es instituyente, supone una totalización de un conjunto de obras y, aunque puede tener una estabilidad menor, su gesto por *default* es proporcionarla).

Ahora bien, el nombre autoral ha jugado un rol significativo en los dispositivos del “espacio biográfico” (Arfuch) —de los que participan las autoficciones de las últimas décadas— por su “fuerza magnética” (Lejeune) y sus ecos de juridicidad. Lejos de considerar la autoficción una práctica “no comprometida” o “no seria” (Darrieussecq 81), afirmamos que el contrabando diegético de los nombres autorales no es inocuo: ¿por qué ponerlo en juego, si no para entrar en la corriente potencial de sugerencias secretas o explícitas en torno a sí mismo, a sus adhesiones, a sus implicaciones con algo distinto de sí? Postulamos, entonces, una serie de “compromisos” intratextuales del nombre autoral: un *compromiso existencial*, un *compromiso de subversión ontológico* y un *compromiso social* (o *político*) (Scarano).

En los primeros dos apartados proponemos un panorama que recoge algunas coordenadas históricas en torno al devenir de la autobiografía y

sus condiciones subjetivas, y las modificaciones de estas últimas hacia la posmodernidad. En el tercero, se introduce la relación medular que establece el nombre propio con la autobiografía, en tanto sienta un precedente que allana, sin dudas, el camino para otras formas de inclusión nominal. El cuarto ingresa en el terreno de la autoficción y los dos últimos terminan de desarrollar los *compromisos* que los nombres autorales adquieren en ella.

Los dispositivos autobiográficos como cuartos propios del nombre autor

Antes de abordar el problema de los nombres autorales en la autoficción, es necesario hacer un pequeño rodeo y comenzar por el género clásico que oficia como el “cuarto propio” del nombre de autor. Se trata de aquel lugar donde el nombre revoluciona la posición marginal y “fronteriza” que usualmente le es otorgada, y ya no “corre en el límite de los textos” (Foucault, *Qué es* 21), sino que se pasea y despliega sin reparos por el cuerpo textual: la autobiografía.

Pero no es solo de este gran monolito genérico que nos ocuparemos aquí —teniendo en cuenta, además, que los aportes al respecto son profusos e informados y mantienen con nuestro objeto una vinculación acaso lateral, aunque no por ello despreciable—, sino también de los “dispositivos (auto) biográficos” en términos más generales. Como géneros de la “realidad”, estos trazan un camino desde su consolidación a finales del siglo XVIII hasta la actualidad. Es posible, por este recorrido, advertir ciertas transformaciones en el campo de la subjetividad (sus re-versiones en clave posmoderna, globalizada y cibernética), en la transacción entre lo íntimo y lo público, en la autoría y en sus nombres, que permiten contextualizar e iluminar el uso de estos últimos en los entornos autoficticios.

La pregnancia que los nombres autorales adquieren en los géneros referenciales es, sin dudas, inestimable. La pregunta que Lorena Amaro hace sobre el autor (extensiva al nombre autor) la evidencia: “¿dónde, sino en la autobiografía, parece más importante? ¿Dónde ha adquirido mayor centralidad la cuestión del autor y su *aventura individual*?” (237). En su clásico texto *El pacto autobiográfico*, publicado originalmente en 1975, Philippe Lejeune se ocupa de dicho género, instituido según la opinión general alrededor de 1770 como resultado de la creciente dominancia de

la clase burguesa y la cristalización del individualismo como ideología, y cuyo modelo canónico son las *Confesiones* de Jean Jacques Rousseau. Sin embargo, este origen —o culminación— del género está más disputado de lo que a simple vista parece, con antecedentes que van desde la conciencia helenística, las *Confesiones* de San Agustín, la Edad Media y el Renacimiento (Amícola 20-25). No obstante, como señala José Amícola, las *Confesiones* de Jacques Rousseau (ca. 1782) son el caso paradigmático, puesto que allí aparece “un nivel de autorreflexividad que no había sido concebido antes” (74) y se refuncionaliza el cariz religioso de las confesiones de corte agustiniano a partir de su secularización (273). El acento está puesto, así, en el carácter único de la individualidad singular. El esplendor autobiográfico que adviene con el desarrollo del *Homo psychologicus* y la personalidad introdirigida (Riesman) se encuentra favorecido, entonces, por

la estricta separación entre la vida privada y pública, la paulatina toma de conciencia de la situación del hombre como ser solitario, la conciencia de sí, el valor de la introspección, la búsqueda identitaria y el robustecimiento de la idea de sujeto. (Amícola 15)

Sylvia Molloy, por su parte, se ocupa de la aparición de la autobiografía en Hispanoamérica. La autora señala que, si bien hace un recorte temporal a los siglos XIX y XX, hay ciertos “ejemplos remotos de escritura autobiográfica” en la literatura colonial en los que, sin embargo, lo autoreferencial no constituye el objeto primario (13). Para Molloy, el siglo XIX propicia la modalidad autobiográfica en Hispanoamérica (con una levísima diferencia temporal en relación con Europa) como resultado de “una peculiar *toma de conciencia* de sujeto y cultura”,³ fruto de la crisis de autoridad que atravesaba el territorio a manos de los procesos independentistas americanos (y de la Ilustración), que abre los debates en torno a la(s) identidad(es) y a la cultura nacional (14). Por tanto, hace surgir una pregunta respecto de la finalidad de la autobiografía: “Si ya no se escribe para el Rey ni para la Iglesia, ¿para quién se escribe? [...] ¿Para la historia [...]?” (14). De este modo, la sensibilidad autobiográfica en el siglo XIX empieza a intersecarse con la condición de testigo y con la historia como dispositivo, lo cual tiene cierta pervivencia

3 Énfasis añadido.

en el siglo xx. Si el “frágil sujeto” del siglo xix empleaba “tácticas de auto-validación” que comprendían “pretensiones a la historicidad, a la utilidad pública, a los vínculos de grupo”, en el siglo xx estas estrategias ya forman parte de una “*retórica autobiográfica*”. Y, aunque ya no configuren una “necesidad histórica”, siguen operando como formas de autorrepresentación en Latinoamérica (21). De esto deriva que la interioridad autorreflexiva que se desarrolla en los siglos xviii y xix no está, en absoluto, escindida —al menos en Latinoamérica— del fin público.

Es interesante que dicha cualidad testimonial-historicista llegue, incluso, a la contemporaneidad. A propósito de esto, Leonor Arfuch señala que las ciencias sociales recientes “se inclinan cada vez con mayor asiduidad hacia la voz y el testimonio de los sujetos, dotando así de cuerpo a la figura del ‘actor social’”, a partir de géneros muy extendidos como la historia de vida o la entrevista. Por este motivo, la autora observa “una cartografía de la trayectoria —individual— siempre en búsqueda de sus acentos colectivos” (17). Así, Arfuch considera posible hablar de un “espacio biográfico” amplio, siguiendo el término de Philippe Lejeune, pero dándole otro desarrollo conceptual. Se trataría de una “espacialización” que alberga formas múltiples (22). Quitar el morfema “auto” le permite asentar la “incoincidencia esencial entre *autor* y *narrador*, resistente inclusive al efecto de ‘mismidad’ que puede producir el nombre propio” (52). Además, se trata de un término que puede sortear la dicotomía entre lo público y lo privado. Arfuch acuña, así, la hipótesis de que “lo biográfico se define justamente como un espacio *intermedio*, a veces como mediación entre público y privado; otras, como indecidibilidad” (27). Podría pensarse, asimismo, que esa intersección entre lo público y lo privado que tiene la disposición “biográfica” también refleja el estatuto del nombre autoral —en especial cuando se trata de un homónimo del nombre civil—. Es decir, implica una basculación entre la forma más descarnada de la función-autor foucaultiana, que corre en la frontera de los textos (lo público-funcional), y la entidad encarnada del autor en virtud de la estrecha ligazón entre nombre y referente, albergada frecuentemente dentro del texto en los dispositivos autobiográficos.

En cuanto al lugar prominente que le otorga la contemporaneidad a esta predisposición biográfica, es notorio su “deslizamiento creciente hacia los ámbitos de la intimidad” que expresa “una *tonalidad* particular de la

subjetividad contemporánea” (Arfuch 17).⁴ Nora Catelli define lo “íntimo” como “el espacio autobiográfico convertido en *señal de peligro* y, a la vez, de frontera; en lugar de paso y posibilidad de superar o transgredir la oposición entre privado y público” (10). Trayendo el concepto hacia la primera década del siglo XXI, Paula Sibilía se detiene en la masificación de las formas de “exhibición de la intimidad” que facilitó la Web 2.0. Estos nuevos cambios subjetivos —señala— hacen que la personalidad se vuelque hacia tipologías “alterdirigidas”, en oposición a la cualidad introdirigida que fue modélica en los sujetos durante el surgimiento de los dispositivos autobiográficos, de modo que las subjetividades se ven atravesadas por internet y se orientan, ahora, hacia el ojo externo. El tiempo contemporáneo favorece un “yo más epidérmico y dúctil, que se exhibe en la superficie de la piel y de las pantallas” (28) y, sobre todo, un yo que se “autoestiliza”, tal como un personaje (61). No es difícil, así, relacionar el fenómeno del uso de los nombres autorales dentro de la autoficción con “autoestilizaciones” del yo de tipo epidérmico, que ensayan, en algunos casos, alter-egos autorales y buscan hacer ingresar en el texto la tensión intrínseca entre lo público y lo privado que dicho nombre alberga. Esta tensión implica el hecho de ser un signo público, jurídico-legal, marca lingüística de la función-autor foucaultiana, y al mismo tiempo, un signo con la capacidad de invocar —o incluso sugerir— una constelación de valencias íntimas que, al ingresar en la arena del texto, traspasan el espacio privado. Se trata de esta indecibilidad del tenor del nombre, a partir de la cual cada texto puede convocar una faceta distinta, o ambas. Por otro lado, el nombre autoral, al ingresar en la ficción, sale de la “realidad” y adopta un estatuto ambiguo en cuanto a su referente, de “realidadficción” (153), en términos de Ludmer. Como señala Sibilía, no es raro que estas “fronteras siempre confusas” entre lo real y lo ficcional “se hayan desvanecido aún más” (223) en sociedades con tal grado de espectacularización. Además, esto se acompañaría con que la figura del autor, hipertrofiada, “parece estar más viva y exaltada que nunca” (179).

En cuanto a la gran expansión de las “narrativas biográficas”, es interesante reparar en que el estallido de esa “compulsión de realidad” (Arfuch 21), del “apetito voraz que incita a consumir vidas ajenas y reales” (Sibilía 41), ya no requiere, en la actualidad, tener que “atisbar por el ojo de la cerradura”: “la

4 Énfasis añadido.

pantalla global ha ampliado de tal manera nuestro punto de observación que es posible encontrarnos, en primera fila y en ‘tiempo real’ ante el desnudamiento de cualquier secreto” (Arfuch 42). De esta manera, el gusto por lo íntimo-autobiográfico y su consumo se convertía en “requisito obligado de educación sentimental, que inauguraba a un tiempo el ojo voyeurístico y la modelización —el aprender a vivir a través de los relatos más que por la ‘propia’ experiencia—” (Arfuch 42). Así, lo biográfico cumpliría la función de propiciar “la necesaria identificación con otros” (17) y de operar “como orden narrativo y orientación ética” (29). Esta perspectiva sería la contracara de cierta idea habitual que vincula los dispositivos autoficcionales con la elaboración de un “mito del yo” narcisístico (29) y la explotación mercantil de ciertos modelos de “realización personal” e individualismo; aspectos que indudablemente constituyen una de sus facetas posibles, pero no por ello la única.

Para Sibilia, la sed de los géneros “de la realidad” y la exhibición de la propia intimidad dentro de la esfera tecnológica se relaciona con que

los sujetos contemporáneos sienten la presión cotidiana de la obsolescencia de todo lo que existe. Inclusive, y muy especialmente, la fragilidad del propio yo. Tras haberse desvanecido la noción de identidad, que ya no puede mantener la ilusión de ser fija y estable, la subjetividad contemporánea oyó rechinar casi todos los pilares que la sostenían. Para fortalecerse y para constatar su existencia debe, a cualquier precio, *hacerse visible*. (252)

Esta necesidad de visibilidad que percibe Sibilia es leída por Arfuch en términos de una “búsqueda de la plenitud de la *presencia* —cuerpo, rostro, voz—, como resguardo inequívoco de la existencia, de la mítica singularidad del yo” (61), con lo cual

no podría analizarse el ‘desbalance’ entre público y privado —en el cual la ampliación del espacio biográfico tendría su parte—, simplemente como la pérdida de un espacio público de racionalidad o contralor a manos de una subjetividad desatada. Esta alternativa pondría en escena, entre otras cosas, la vieja dicotomía entre razón y afectividad, repartidas desigualmente en el modelo clásico. (78)

Así, además de las “pérdidas” que engendra este “robustecimiento” del impulso visibilizador del yo (como la exacerbación individualista) Arfuch agrega ciertas oportunidades, como “la búsqueda de nuevos sentidos en la constitución de *un nosotros*”:⁵ narrativas intersubjetivas, colectivas, generacionales y comunes de la identidad (79).

Para resumir este apartado, es posible advertir el proceso de largo aliento de los dispositivos autobiográficos —o del “espacio biográfico” en general (Arfuch)— desde su constitución a finales del siglo XVIII hasta el presente, que tensiona lo público, lo privado, lo biográfico y lo íntimo. Así, las narrativas biográficas han oficiado de testimonios históricos, de sitios para forjar identidades colectivas o abogar por la visibilidad de un yo frágil (y a veces narcisista). Asimismo, los fenómenos de intimidad espectacularizada (Sibilia) del presente profundizan esas tensiones, pero también devuelven el interés a la figura autoral, cuyo “retorno” (Topuzian 10) —después de su mentada “muerte”, decretada por Roland Barthes en 1967— acapara la atención. En cuanto al nombre propio autoral, en dichos dispositivos autobiográficos se revela a sí mismo, al ocupar tanto el espacio público, jurídico-legal, como el ámbito intratextual que sobrepasa la división entre privado y público. Ahora bien, en cuanto a la autoficción, la hipótesis que esbozamos es que en el marco de las “autoestilizaciones” del yo (Sibilia) el despliegue del nombre autoral bascula en el espectro entre lo público y lo íntimo. Como signo público y perteneciente a “lo real”, ingresa en una zona de ambigüedad, pero en lugar de que la ficción se expanda o contamine “la realidad”, se da el mecanismo inverso. Es precisamente el nombre público y social-legal (o el nombre civil o un apodo) del autor el que “contamina” la ficción operando una espectacularización de una intimidad, ya sea biográfica o inventada. En ese sentido, es posible invertir la fórmula ludmeriana de la “realidadficción” a la “ficciónrealidad”. De esta manera, el nombre evocado cumple con la necesidad de “presencia” (Arfuch), “visibilidad” y afirmación subjetiva autoral, que podríamos nombrar, ahora sí, como un *compromiso existencial* con el yo viviente, no necesariamente biográfico.

5 Énfasis añadido.

Hacia la estabilización del género autobiográfico

Philippe Lejeune posiblemente sea uno de los referentes más reconocidos (y criticados) a la hora de definir el género autobiográfico. En sucesivos estudios, se focaliza en definir las condiciones necesarias para que un texto pertenezca a dicho dominio y su labor está signada por su impulso clasificador dentro de un marco estructuralista,⁶ el cual entroniza, no obstante, a la dupla autor-lector como autoridades para dilucidar estas condiciones. Una preocupación cardinal para él, dada la marea de géneros cercanos como la biografía y la novela autobiográfica, es deslindar y especificar los alcances de la autobiografía. El problema del gesto ordenador de Lejeune es que queda rápidamente desactualizado: algunas configuraciones teóricas posteriores vienen a desarreglar, superponer y complejizar la demarcación de límites genéricos, a partir de la inclusión de otros fenómenos escriturarios como la autoficción o la autobiografía ficticia, que ya no se dejan deslindar con tanta facilidad unos de otros. Para Lejeune, la clave definitoria del género es el “pacto autobiográfico”, es decir, el contrato de legibilidad que se establece entre autor y lector, de modo tal que la recepción pasa a ser una pieza fundamental. De él depende, asimismo y de forma coextensiva, un “pacto referencial” que se funda en el compromiso autoral de autorreferencialidad y veracidad.

Uno de los problemas de la noción de “pacto autobiográfico” de Lejeune está en cimentarlo parcialmente en la diferencia entre la relación de “parecido” y la de “identidad” respecto del modelo retratado. La noción de “parecido” implica un grado de inadecuación o de pérdida y, por ende, de gradaciones y matices, tal como ocurre en la biografía y la novela autobiográfica. Por su parte, en la idea de “identidad” habría una relación de pliegue perfecto, ajustado a “lo real” y al modelo, tal como ocurriría en la autobiografía. Se concibe, así, como una noción total: es o no es. De este modo, el pacto autobiográfico se funda, para Lejeune, en una relación de “identidad” entre el autor, el

6 Lejeune elabora un cuadro de doble entrada que cruza el tipo de *pacto* establecido (novelesco, autobiográfico o nulo) y el nombre del personaje (con sus tres posibilidades: que coincida con el nombre de autor, que sea un nombre distinto o que esté ausente). Ahora bien, la tabla contempla nueve casilleros de los que solo siete están “llenos”. Uno de los que precisamente quedan vacantes es aquel que plantea la intersección entre un pacto novelesco con la homonimia entre el nombre del personaje y el del autor. Él subsana este espacio vacío en “El pacto autobiográfico: (bis)” (1986).

narrador y el personaje, que puede marcarse o bien con una indicación de género (textual o paratextual), o bien con una homonimia nominal entre autor y narrador-personaje. No obstante, es posible advertir que esta idea supone una identidad monolítica, esencialista, unívoca e irrevocable, con lo cual la identidad se emplea como una fase comprobatoria o una posta de control policial durante un período en que las formas identitarias y textuales son mucho más híbridas y procesuales. La concepción subjetiva de Lejeune es incluso anterior a la de la “Época de las Formas” (Palti), entre finales del siglo XIX y principios del XX, durante la cual el sujeto se desuniversaliza e impugna su inteligibilidad (Palti y Polo Bonilla 19). ¿Es, como se pregunta Paul De Man, suficiente proponer una identidad “contractual”? (114) Todo parece indicar que no.

Ahora bien, resulta interesante que para Lejeune sea el nombre propio autoral el que “sella” el contrato de identidad en el género autobiográfico como un bastión inamovible, certero y tranquilizador que oficia de “*garante* de la *unidad* de nuestra multiplicidad”, de modo que “el sujeto de la enunciación y el del enunciado son claramente ‘el mismo’, ya que llevan el mismo nombre. *Ya estamos sustantivados, unificados*” (Lejeune 93).⁷ Así, Lejeune toma el nombre autoral en términos de la operación de “totalización” (Bourdieu). Más allá del uso de una palabra que tiene cierta resonancia jurídica-legal (“garantía”), Lejeune parece suscribirse a la idea de que con el nombre se testifica una identidad, en virtud del contrato de veracidad que este supone. De esta manera, es preciso advertir que el aspecto jurídico-legal que comparten el nombre autoral y el civil cumple, para Lejeune, un rol en el interior del texto autobiográfico, como aval y resguardo, lo cual es radicalmente distinto de aquello que sucede en la ficción. Además, como menciona Lorena Amaro:

Poseer el nombre del autor pareciera conferir cierto poder al lector: un poder absoluto que remite a los valores de la verdad y la autenticidad. Al manejar el *nombre del autor* con todo lo que él parece implicar, el lector está en condiciones de dictar un *veredicto* sobre el nombre y lo que nombra, sobre la vida expuesta en el papel, sobre los referentes, sobre lo denotado y lo connotado por él. (237)

7 Énfasis añadido.

No obstante, como nuestro objetivo es considerar los nombres autorales en la autoficción, la transparencia y fiel reflejo del nombre respecto de su portador/a que pretende Lejeune es —incluso en la autobiografía— una expresión de deseo.⁸ ¿No se puede pensar que la inestabilidad de la subjetividad contemporánea también redunde en una inestabilidad del *deseo especular* del nombre propio?, especialmente en la autoficción, en la que esa faceta jurídico-legal como certificación de una figura autoral está sujeta a desplazamientos. Pero también el nombre propio de autor, señala Lorena Amaro, “se encuentra en un borde indecible, cuando se inscribe como restauración de la vida y a la vez delata con su presencia una incompletitud, una ausencia: la falta, la deuda, la ausencia de muerte” (244).

Todo esto no quita, como empezamos a argumentar, que no haya ciertos *compromisos* que puedan adscribirse al uso del nombre autoral, incluso dentro de la autoficción. En todo caso, interesa señalar que para Lejeune la centralidad del nombre propio es, entonces, total: deviene piedra basal de todo un género. También para Paul De Man, quien critica la posición de Lejeune en torno a la autobiografía, “el nombre, sea el del autor o el de un lugar, es el eslabón esencial en la cadena” (116).

Por otra parte, no hay que dejar de lado la seudonimia, que muchas veces configura los nombres autorales en términos jurídico-legales, distanciándose del nombre civil del escritor:

El seudónimo es un nombre de autor. No es exactamente un nombre falso, sino un nombre de pluma, un segundo nombre [...]. Por regla general los seudónimos literarios no constituyen ni misterios ni mistificaciones, el segundo nombre *es tan auténtico como el primero* e indica simplemente ese segundo nacimiento constituido por los escritos publicados. (Lejeune 62)⁹

A partir de esta diferencia, cuya pertinencia se traducía, también, en la distinción entre el nombre-civil y el nombre-autoral, Lejeune señala:

8 Para Philippe Lejeune, en el nombre propio autoral “se resume toda la existencia de lo que llamamos el *autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real” (60).

9 Énfasis añadido.

Un autor no es una persona. Es una persona que escribe y publica. *A caballo entre lo extratextual y el texto*, el autor es la línea de contacto entre ambos. El autor se define simultáneamente como una persona real socialmente responsable y el productor de un discurso. (61)

Con esta concepción de autor, es preciso notar el rol que Lejeune le adscribe a la faceta jurídico-legal del nombre autoral. Esta también tendría lugar hacia adentro del texto: operaría en simultáneo en ambos espacios como punto de enlace, mientras que en los enfoques más teóricos sobre el autor quedaba siempre en un ámbito exterior. Eso quiere decir que pueden pensarse los modos en que esta valencia específica del nombre autoral se pone en juego en dispositivos del “espacio biográfico” (Arfuch) como la autobiografía y la autoficción. Parece que habría, sin embargo, que poner en duda su condición de reaseguro, de signo testificador de una identidad, y quizás matizarlo con la idea, también muy acorde a Lejeune, de un compromiso “biográfico” en el mejor de los casos, dentro del “compromiso existencial” ya enunciado (que no por ello “autentifica” una identidad); como también de una *expresión de deseo* de reconocimiento de sí en cierta identidad que no puede ser sino construida (la autobiografía clásica). En el caso de la autoficción, convendría considerar en qué medida se trata de una puesta en juego del nombre jurídico-legal para subvertir sus alcances tradicionales, trastocarlo o buscar un efecto determinado. Ahora bien, algo que comparten el género autobiográfico y la autoficción es que el nombre propio de autor revela esa nebulosa zona de contacto donde ocurre un tráfico entre el supuesto “adentro” del texto con el supuesto “afuera”, es decir, cuestiona las fronteras férreas. Antes de reformular su postulación, a Lejeune esta combinación entre un contrato de identidad (nominal) y la existencia de la ficción le parecía improbable, con lo cual el resultado de practicarla sería la falsedad o mentira, una “ambigüedad pirandelliana” y sin “intenciones serias” (71). Más tarde, revisita estas ideas y matiza algunas afirmaciones en textos como “El pacto autobiográfico (bis)” (1986) y, en aquella intersección entre el uso del nombre autoral y el pacto ficcional —que se convierte en fundamento de la teoría de la autoficción que desarrollan luego figuras como Vincent Colonna y Manuel Alberca— le aparece como referente Serge Doubrovsky.

El sujeto textualizado: de la autobiografía a la autoficción

Ahora bien, a la luz de los problemas que suscitan las categorías de identidad y subjetividad en las últimas décadas del siglo xx, y haciendo eco de las críticas del posestructuralismo, Paul de Man critica la perspectiva monológica del sujeto de Lejeune, sobre la que se fundaría la referencialidad y la verificabilidad del género autobiográfico frente a la ficción. Por el contrario, y a partir de esta basculación entre la autobiografía y la ficción como discursos antitéticos, De Man señala que en realidad también la autobiografía está determinada por recursos técnicos y tropológicos, de modo que es el proyecto autobiográfico el que *produce* la vida como objeto textual y figurativo (113) y no viceversa. Además, afirma que, a pesar de no tener un “referente absoluto, sino algo similar a una ficción” y originarse en “la estructura de la figura”, adquiere “cierto grado de productividad referencial” (113). Así, la autobiografía se encuentra “en el epicentro del problema de la *representación* y de la supuesta transparencia del lenguaje” (Amícola 12),¹⁰ además de ser, valga el juego de palabras, una re-presentación (Molloy 15), resultado de la construcción narrativa de un proceso memorístico. Por ende, y como ya es sabido, señalar sin matices la autobiografía como el género con mayor grado de referencialidad sería desatender algunos debates ya dados.¹¹ Para De Man, la distinción entre lo ficcional y autobiográfico es “indecidable” (114) y, más que un género, lo segundo es “una figura de lectura y de entendimiento que se da hasta cierto punto, en todo texto” (114). La idea de la lectura como instancia en la que se constituye una “figura autobiográfica” coincide, en parte, con el énfasis de Lejeune sobre la instancia de recepción, aunque con resultados disímiles: frente al gesto clasificador de Lejeune, De Man propondría la sectorización de zonas (o figuras) autobiográficas, maleables y parciales.

En segundo lugar, además de la condición escrituraria que falsea cualquier intención de referencialidad pura, la autobiografía supone una duplicidad interna al sujeto autobiográfico (el “yo narrador” y el yo “personaje”). De Man señala que en el momento autobiográfico se produce una “alineación

¹⁰ Énfasis añadido.

¹¹ Tal como señala Sylvia Molloy, “la autobiografía no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización” (16).

entre los dos sujetos implicados en el proceso de lectura” y que estos se “determinan mutuamente por una sustitución reflexiva mutua” (114). Esto implica una especularidad deformante, una brecha subjetiva que remite a temporalidades diferentes y antitéticas: la diferencia entre el tiempo de la escritura y el tiempo de lo vivido. Ambos quedan reflejados, a su vez, en la lectura unificadora de un tercero (el lector). En esta distancia íntima entre los distintos tiempos y modulaciones del sujeto, el que narra y el narrado, es que De Man identifica el tropo fundacional del gesto autobiográfico, la prosopopeya, que en su acepción consiste en “conferir una máscara o un rostro (*prosopon*)” a “una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra” (116). Se trata, entonces, “del conferir y el despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, *de figuras*, de figuración y de desfiguración” (116). Molloy reconvierte este signo negativo de la desfiguración en el gesto reflexivo de la “autofiguración”, que relaciona con ciertas “estrategias textuales, las atribuciones genéricas y, por supuesto, las percepciones del yo que moldean los textos autobiográficos” (11); concepto que Amícola parafrasea como cierta negociación entre la imagen pública que un individuo quiere labrar en relación con la imagen individual que tiene de sí (14). De modo que la “autofiguración” acepta y, en un punto, trasciende la deformación topológica que opera en todo lenguaje al implicar un componente intencional y de agencia sobre lo narrado.

De Man pone, así, en entredicho, al igual que otros críticos, la noción del sujeto unitario de Lejeune y cuestiona su modulación pragmática-contractual: la idea de que la identidad se sostiene sobre actos de habla, más que sobre figuras retóricas. El problema de esta posición sería que anula la especularidad de los dos sujetos (textual y liminar-autoral) y reconvierte al lector en juez o policía, con poder de dictaminar la autenticidad de la identidad autoral puesta en juego. La narración de la propia vida es, como afirma Egan, “también una experiencia autocognitiva, es decir: la propia instancia de narrar es forjadora de identidad” (citado en Amícola 25). Pero además, la autobiografía como proceso de autoanálisis, como dice Amícola, “se da siempre desde una instancia Otra” (30) y, como señala Amaro parafraseando a Derrida, “no puede ser otra cosa que *heterobiografía*” (244).

Por su parte, cada “apropiación” autobiográfica concreta va de la mano con una noción de la identidad como proceso social (además de personal), que en sus encarnaciones específicas puede incluso influir en el género discursivo

y resignificarlo, al tiempo que se automodela a sí misma. Este es el caso que Amícola cita de Molloy acerca de las escritoras mujeres, como sujetos “no hegemónicos”, que a lo largo del siglo xx han sacudido en Argentina las teorías esencialistas al ingresar al antes vedado terreno de la autobiografía: “en el caso de la Argentina, Sylvia Molloy, por su parte, ha sido la primera en señalar, con todo, que durante el siglo xx las mujeres arrebatan de las plumas masculinas el género de la A[utobiografía]” (Amícola 124). Se refiere a figuras tales como Norah Lange, Felisa Onrubia, María de Villarino, María Rosa Oliver y Victoria Ocampo. La gran diferencia es que “al escribir sus A[utobiografías], las mujeres salen de la esfera de lo privado para pasar el umbral de lo público (mientras los varones recorrerían el camino inverso) y este movimiento no es para nada inocuo, en tanto el género se politizaría en el trayecto” (280-281). De este modo, Amícola concibe la identidad como una transacción, un “proceso de intercambio con los otros”. Como se evidencia luego de la ponderación de los problemas de identidad, la autobiografía se revela, así, como acreedora de un estatuto de algún modo “liminar” o bifronte, en la medida en que la dimensión retórico-estética está presente al igual que el afán o deseo referencial. Como dice Amícola, “la A[utobiografía] se redescubre, finalmente, en el siglo xx como un hecho literario” (282).

Ahora bien, en este pasaje que estamos trazando, no es difícil ver cómo las transformaciones de la consideración subjetiva dentro de la autobiografía llevan, de forma natural, hasta el dispositivo de la autoficción. Para retomar las condiciones subjetivas contemporáneas que se manifiestan en esta segunda modulación textual, es preciso profundizar en la contracara de las posturas de Arfuch y Sibilia.

Para el crítico español Manuel Alberca, el contexto posmoderno parece bastante más desolador. Según él, el proceso subjetivo que lleva de la autobiografía a la autoficción se presenta como un proceso de declive del individualismo burgués moderno hacia el “narcisismo raquítrico” del yo artista (24) y “el auge de lo rabiosamente personal” (222). El resultado sería la desaparición de la dialéctica entre lo público y lo privado y de la inversión de su jerarquía. Para él, al quedar lo público desplazado por lo subjetivo-personal como eje organizador de la sociedad, lo privado “irrumpe” en la esfera de lo público “hasta conseguir borrarlo” (222), lo cual tendría “efectos perversos y paradójicos” (Alberca 21). Sin embargo, esta caída de la dialéctica entre lo público y lo privado que Alberca observa (y que fue ya parcialmente

deconstruida en un apartado anterior) no parece compatible con seguir sosteniendo una jerarquía—aunque ahora invertida— de lo privado sobre lo público si, como él mismo señala, estos planos ya no funcionan como términos opositivos. Así, del prejuicio en contra de esta reorganización de la dimensión privada-pública resulta un pensamiento binario que pertenece a otro momento tecnológico y social: la modernidad producto de la Ilustración, a partir de cuyo dispositivo de lectura el presente no puede ser sino catastrófico y, sobre todo, ilegible. En este marco, Alberca confronta la centralidad de la figura y la personalidad única y singular del artista durante fines del siglo XVIII con el imperativo actual de un nomadismo identitario más vinculado con factores mercantiles. Esto, indudablemente, forma parte de la ecuación y, en este punto, se pliega a la línea de las identidades *prêt-à-porter* enunciadas por Suely Rolnik. Sin embargo, si las mudanzas y reconfiguraciones identitarias solo pueden ser pensadas como fenómenos de mercado y formas de precarización del sujeto —sucesivas y forzosas adaptaciones del yo frente a las imposiciones externas— entonces se acallan la agencia de singularización (Guattari y Rolnik) y la potencia subjetiva que estos procesos pueden revestir. En muchos casos, ese “nomadismo” de la identidad tiene que ver con visibilizar una forma subjetiva antes oprimida por la hegemonía de un sujeto único, “universal”, blanco, masculino y heteropatriarcal. Este fenómeno, que constituye para Alberca el “máximo imperativo del *capitalismo de ficción*” (41), puede, no obstante, ser una de las tantas aristas de algunos sujetos autoficcionales que exacerban los rasgos caricaturescos y en extremo mutables, floridos y teatrales (como en el caso de Copi o algunos textos de César Aira); rasgos que, desde el espectro contrario, podrían, en algún caso, ser leídos en términos de una renuncia (deseable) a la identidad, a la que insta, por ejemplo, Suely Rolnik (“Toxicómanos”).

En contraposición con esta mirada lúgubre de Alberca sobre el sujeto posmoderno en la autoficción, otro importante estudioso de dicho dispositivo, Vincent Colonna, señala que la aparición del neologismo “autoficción” se relaciona con ese “gran movimiento social” que implican los nuevos regímenes de visibilidad (y audición) de lo íntimo: el aumento de las formas “éxtimas” a finales del siglo XX a partir de la televisión, el ámbito político —y, podríamos agregar, las redes sociales—, etc (103). De este modo, es posible ver que muchas son las variables que intervienen en los procesos de relectura de la subjetividad que atraviesan la autobiografía y se vuelcan hacia

la autoficción: desde la puesta en cuestión de la naturaleza tropológica de la autobiografía que desarticula el antes prístino carácter “referencial” de este tipo de textos (De Man), a la escisión interna del sujeto (y su desdoblamiento en la autobiografía), hasta llegar a las reelaboraciones posmodernas del sujeto, éxtimo y visible, para el cual lo público y lo privado ya son parte de un *continuum* que difícilmente pueden ser diferenciado de forma tajante.

La autoficción, hacia la definición de una zona y los nombres

Según Ana Casas, el uso cada vez más generalizado del término “autoficción” llevó a convertirlo en un “cajón de sastre” en el que cualquier forma podía encontrar albergue, confusión que no habría tenido lugar si se hubiera seguido la definición restringida de autoficción de Jacques Lecarme, para quien es “un dispositivo muy simple; se trata de un relato cuyo autor narrador y protagonista comparten la misma identidad nominal y cuyo intitulado genérico indica que se trata de una novela” (citado en Casas 16). Esta formulación retoma, como veremos, la de Lejeune y Doubrovsky, y también constituye para Marie Darrieussecq la definición más aceptada. De este modo, siguiendo a Lecarme, Casas señala que hay una suerte de rango de variación en cuanto a las definiciones de autoficción, desde la definición “estricta” y “minimalista” de Doubrovsky (21), que acerca la autoficción al polo autobiográfico, hasta la “maximalista” y amplia de Colonna, más cercana al dispositivo novelesco. De esto resulta, según Casas, la indefinición genérica. Por un lado, la autoficción se encuentra con el problema de la ambigüedad, por su pertenencia a dos pactos aparentemente incompatibles (la cual entraña, por tanto, una paradoja), y con el hibridismo, que resulta de combinar enunciados de realidad y enunciados de ficción (Casas 22). De este modo, la autoficción supone “instaurar una relación nueva del escritor con la verdad” (Casas 17). Para ella,

la narrativa autoficcional apela, de un modo contradictorio o paradójico, a un código que el lector conoce muy bien (el código del relato autobiográfico, con sus marcas más evidentes, la primera de ellas la identificación entre el autor y el narrador) para concluir a continuación que el lenguaje no

transparenta el mundo, muchos menos el sujeto, y que por ello es inútil intentar reproducirlos. (38-39)

En “Autobiografía, novela y nombre propio”, publicado en *Moi aussi* (1986), Philippe Lejeune se focaliza sobre un texto que puede ocupar el cuadrado vacío en su tabla (el cruce entre un pacto ficcional y una homología entre el nombre del narrador y el del autor): se trata, como es sabido, de la aparición de la novela *Fils*, en 1977, del escritor francés Serge Doubrovsky, quien por primera vez emplea el término de “autoficción” y señala, en referencia al cuadro de Lejeune, “¡es como si *Fils* hubiese sido escrita para llenar esa casilla vacía!” (52). Manuel Alberca señala que, si bien había ejemplos de este tipo de escrituras anteriores a la creación del neologismo, alrededor del momento de publicación de *Fils* empiezan a proliferar, con mayor frecuencia y cantidad, este tipo de textos. Al igual que en la autobiografía, como ya mencionamos, en la autoficción hay una coincidencia nominal entre el autor y el narrador, de modo tal que esa simetría entre la frontera del texto, en que habita la función-autor encarnada, y el narrador del texto favorece, según nuestra hipótesis, ciertos pasajes que ponen en entredicho el dogma de la teoría del siglo xx respecto de la autonomía literaria. La estrategia implica con frecuencia la réplica del nombre autoral al interior del texto, lo cual llama a la sugerencia asociativa. Para Lejeune, se trata de las “astucias maquiavélicas” de Doubrovsky que lo hacen mantenerse “en una zona fronteriza, a caballo entre dos sistemas de comunicación”: el de la vida real regida por leyes, que implica la posesión de un nombre y de ciertas responsabilidades, y el de la ficción literaria, en que se suspende la diferencia entre mentira y verdad (186). Sin embargo, no son, en principio, desde mi perspectiva, estos dos sistemas los que están encabalgados, sino por un lado el *nombre autoral*, que ocupa una posición de sujeto a partir de la función-autor descripta por Foucault; y, del otro lado, la *identidad textual*, con mayor o menor ficcionalidad, que se pone en juego en la figura protagonista. No obstante, es cierto que en ocasiones el nombre autoficcional puede corresponder, más que al nombre autoral, al nombre civil del autor/a.

Ahora bien, es preciso notar que también cuando se superponen el nombre autoral (ubicado en el borde textual) y el nombre del personaje-narrador, el primero evoca, en mayor o menor medida, hechos, caracteres y datos sobre cómo el escritor recrea, configura o pone en abismo su propia identidad.

Dentro de este espectro no importa tanto la cualidad imaginaria o referencial de la información porque, al pensar aquí en una “imaginación pública” o una “ficciónrealidad” (invirtiendo la fórmula de Ludmer), incluso las asociaciones imaginarias algo dicen de la figura que allí inscribe su nombre propio. Puede pensarse también aquí en términos de un tipo de “compromiso existencial”, que asume el autor al nombrarse, y del cual participa la necesidad de una “presencia” subjetiva, tal como señalan Arfuch y Sibilia. Este compromiso puede perfectamente encarnarse solo en el nombre, como también en el gesto imaginario y del deseo de identidad. Por otro lado, puede tratarse de un compromiso de tipo “biográfico”, más cercano al pacto referencial a lo Doubrovsky. Es decir que, sin importar la cercanía o lejanía referencial, el nombre autoficcional tiene el potencial de convocar zonas irrestrictas del campo identitario de la persona escritora, suscitar ecos, sugerencias y reverberaciones de sentido que pueden estar relacionadas con el campo de la escritura y del folklore literario, o bien volcadas más hacia la identidad social-civil. Por tanto, la intimidad podría estar espectacularizada (Sibilia).

Por otro lado, en cuanto a las diferencias en relación con el género autobiográfico, Lejeune encuentra en el texto de Doubrovsky una innovación escritural. El monólogo interior del personaje “está construido a base de juegos de palabras muy controlados, un serio trabajo de escritura (y de tipografía) sugerente, cautivante, e incluso a veces divertido” (Lejeune 178). El mismo Doubrovsky señala que la autobiografía “es un privilegio reservado a las personas importantes de este mundo, en el ocaso de su vida, y con un estilo grandilocuente” (53), mientras que *Fils* es “ficción, de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere, auto-ficción, al haber confiado el lenguaje de una aventura a la aventura del lenguaje” (Doubrovsky 53). De modo que habría, además de la de tipo lingüístico, una diferencia política (y social): “los humildes, que no tienen derecho a la historia, tienen derecho a la novela” (53). La autobiografía sería reverencial, pomposa y políticamente elitista (“un privilegio de los importantes”); la autoficción, por el contrario, juguetona y “democrática”, gesto debajo del cual no deja de haber cierto sustrato irónico.

Ahora bien, para definir la autoficción, Alberca describe esta anfibología advertida por Lejeune como resultado de un “pacto ambiguo” de lectura que viene a instalarse en el “intersticio de lo *ficticio* y lo *factual*, justo en

el punto en que ambos se oponen y se distinguen” (48)¹² y el cual supone una modalidad oscilante. Además, “al irrumpir ‘lo real’ en el terreno de la invención (y viceversa) y el autor-sujeto de la escritura en el campo de la literalidad, los esquemas receptivos y contractuales de la lectura novelesca o autobiográfica resultan subvertidos” (51), de modo tal que “lo ficticio parece verdadero. Y, viceversa, lo verdadero parecería ficticio” (126). La autoficción se definiría por su equidistancia respecto del pacto autobiográfico y el pacto novelesco y, en términos de género, está inscripta según Alberca en la categoría de las “novelas del yo” junto a la autobiografía ficticia y la novela autobiográfica. Darrieussecq explica, por su parte, que la autoficción es un acto de lenguaje bifronte, ya que “solicita ser creída y solicita no ser creída; [...] es una aserción que se presenta como fingida y al mismo tiempo como seria” (79).

En cuanto al protocolo de identidad nominal tan extendido —a contracorriente de lo que señalan Lejeune y Lecarme—, Alberca considera que es posible presentar esa identidad entre autor y narrador-personaje por fuera de la nominación, o sea, de forma tácita. Por su parte, si la novela autobiográfica se instala en la lógica de ocultamiento-desvelamiento del yo, la autoficción “propaga la idea de la debilidad y fragmentación del sujeto” (131) y de

un yo real e irreal, un yo rechazado y un yo deseado, un yo autobiográfico e imaginario. Todos los yos caben en él: el yo mitómano y el yo verdadero, el megalómano y el ecuánime, el consciente y el inconsciente de su propia invención. (208)

Por eso es que esta inestabilidad subjetiva propia de la posmodernidad encuentra en el dispositivo autoficticio un albergue y un sostén. De hecho, para él, este configura “un artificio o una ortopedia, diseñado para sostener la fragilidad identitaria del sujeto moderno, necesitado de un suplemento de ficción sin el cual su existencia carecería de entidad suficiente” (127).

Por su parte, en su tesis doctoral, Vincent Colonna reserva el término de autoficción para la *invención* “de una personalidad y una existencia, conservando su identidad real (su verdadero nombre)” (citado en Alberca 152), es decir, para dicho proceso de “ficcionalización de sí” (citado en Montes

12 Énfasis añadido.

3) y no para certificar el aspecto tropológico que tiene todo lenguaje, incluso en el género autobiográfico (De Man). Así, para Colonna la propuesta de Doubrovsky, más que colmar el cuadrado vacío de Lejeune, renovaría la novela autobiográfica (citado en Montes 1). Él supone, además, una ampliación de su rango temporal y un desanclaje de los tiempos posmodernos en tanto la “ficcionalización del yo” configuraría una práctica con orígenes muy antiguos y una expresión transversal a diversas culturas. Ya en el escritor sirio del siglo II d.C. Luciano de Samosata se observa este tipo de “autofabulación” y, a pesar de que en ese siglo no existiera el concepto de interioridad subjetiva, eso no impedía la práctica de la invención de sí basada en una concepción social del sujeto, definido en relación con el otro (Colonna citado en Montes 5). Como consecuencia, Colonna afirma que la ficción del yo no es, entonces, un efecto de la modernidad (citado en Montes 5).

De este modo, Colonna distingue entre la autoficción “fantástica”, la “biográfica”, la “reflexivo-especular” y la “intrusiva o autorial”. La autoficción fantástica, que se emparenta con la técnica de representación pictórica *in figura*, implica la transfiguración de la identidad del escritor/a dentro de una historia ficticia y no verosímil: “el doble proyectado se convierte en un personaje extraordinario, en puro héroe de ficción, del que nadie se le ocurriría extraer una imagen del autor” (“Cuatro propuestas” 85), de modo que hay una invención identitaria que vuelve “irreductible” la distancia entre la vida y la escritura; [...] “la ficción del yo es total” (85).

Por su parte, en la “autoficción biográfica” el escritor/a se mantiene como protagonista del relato, “pero imagina su existencia a partir de datos reales, permaneciendo lo más cerca posible de lo verosímil” (Colonna, “Cuatro propuestas” 94). De este lado estaría, por ejemplo, la forma de entender el dispositivo autoficcional de Doubrovsky, que queda más cerca del tenor referencial y descarta la opción del fantástico.

En tercer lugar, la “autoficción especular” invoca, como su nombre lo indica, la metáfora del espejo, por lo cual se apoya en “un reflejo del autor o del libro dentro del libro” (Colonna, “Cuatro propuestas” 103). Sin embargo, este no se encuentra necesariamente en el centro, sino que puede estar en un ángulo o ser una silueta. De este tipo participa la ficción del yo miniaturizada. Por otro lado, también pertenece al dominio de la autoficción especular la metalepsis y *mise en abyme*. Siguiendo a Gérard Genette, Colonna define la metalepsis como “esta transgresión de la frontera ontológica entre el

mundo real y el mundo narrado, la actividad histórica de narrar y el producto ficticio de dicha actividad” (“Cuatro propuestas” 109) y a esta clasificación corresponderían *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust e incluso el *Quijote* de Miguel de Cervantes. La diferencia entre ambos mecanismos especulares estaría en que la *mise en abyme* replica la obra y la metalepsis refleja al autor (o al lector) (114). Colonna señala, además, que la autoficción, al poner el nombre propio autoral en circulación, tiene algo de especular: al ingresar este en la obra, “el escritor provoca, lo quiera o no, un fenómeno de reduplicación” (“Cuatro propuestas” 115).

Por último, en la autoficción intrusiva (autoral) el escritor/a permanece al margen de la diégesis propiamente dicha y adopta un rol externo de recitador, relator o comentarista (Colonna “Cuatro propuestas” 115). El narrador/a se dirige al lector y “avala los hechos relatados o los contradice”, reúne episodios o los separa en una digresión, a partir de una voz “solitaria y sin cuerpo, que corre paralela a la historia” (“Cuatro propuestas” 115).

Los nombres en foco y el borramiento de fronteras

Para retomar lo que ya señalamos en torno al nombre autoral, el nombre propio, entendido como un signo social y jurídico, puede adquirir dos modalidades: la civil y la autoral, que pertenecen a dos regímenes paralelos pero colindantes. Si bien es habitual que el nombre que ingresa en la autoficción sea el autoral, también cabe la posibilidad de que lo haga el nombre civil. Dicho signo, en cualquiera de los dos casos, implica primero el acto de *instituir* una persona en su cualidad de ciudadana, en el acto de nominación original, y luego el gesto de re-identificarla de forma sucesiva. Esta faceta social del nombre implica una totalización abierta y en proceso, y una estabilización temporal.

Ahora bien, nos queda focalizarnos sobre el nombre autoral tal como se presenta en los textos autoficticios. Según Alberca, el nombre propio es un rasgo distintivo que constituye “la única forma de percibir el desafío que plantean las autoficciones” (237). Colonna señala, de hecho, que la originalidad del género se funda, según ciertos críticos, precisamente en “desvelar” la marca nominal (“Cuatro propuestas” 99), mientras que en otros dispositivos como la novela autobiográfica permanecería encriptada o elidida (99). Este descubrimiento del nombre propio —autoral o civil— y

de la radicalidad de su presencia tiene consecuencias sobre la lectura por el hecho de que, tal como señala Philippe Lejeune, si un nombre “real” (o mejor, autoral) es incluido en un contexto ficcional,

tiene una especie de fuerza magnética; comunica a todo lo que toca un aura de verdad [...], y todo lo que se dice de él, incluso dado por ficticio, se incluye en su definición. Para contrarrestar este poder referencial, son necesarios signos muy explícitos (por ejemplo los de la sátira), o bien contradicciones o imposibilidades en la información propuesta [...]. E incluso advertido claramente, no está claro que el lector pueda realmente leer como ficción el enunciado: considerará más bien la aserción como juego, hipótesis, figura, concerniente a la persona real. (188-189)¹³

Alberca, por su parte, discute con la noción de “aura de verdad” enunciada por Lejeune, puesto que para él la “coincidencia onomástica” causa, por el contrario, “una inestabilidad en la recepción del relato de tal calibre que resulta inquietante” (128), con lo cual la identificación quedaría suavizada o directamente descartada —él lo llama el “equivoco del nombre” (247)—; y también Marie Darrieussecq concuerda al afirmar que la autoficción ataca el último bastión del realismo: el nombre propio (citado en Alberca 154). No obstante, desde mi punto de vista, esa ambigüedad o volubilidad constitutiva del nombre propio autoral en la autoficción no suspende el efecto aurático descripto por Lejeune. Por el contrario, todo el carácter inquietante de esta operación es que precisamente sigue conservando, por la estrechez del vínculo entre el nombre autoral (o civil) y la figura autoral (o bien con la persona empírica), un efecto de imantación, una resonancia identitaria, por lejana o imaginaria que pueda resultar. Como señala Laura Scarano, esta inclusión nominal tiende lazos entre la construcción de la figura de escritor y su correlato empírico, cuya aparición “sellaría un pacto

13 Lejeune propone una clasificación amplia según la percepción lectorial del nombre propio en un texto: el “nombre real” (de existencia extratextual, que parece referirse al nombre civil antes que al nombre autoral —aunque pueden coincidir—); el “nombre imaginario” (no adscripto a alguien de carne y hueso), el “nombre sustituido” (uno inventado, pero que puede aludir a alguien existente) y el “nombre ausente”. El nombre sustituido y el ausente entran en un régimen de sugerencia y evocación autoral. No obstante, es preferible reemplazar la noción de “nombre real”, del cual se trata aquí, con “nombre autoral” (o, llegado el caso, “civil”), por cuestiones de especificidad (188-189).

supuestamente autobiográfico sin anular el pacto ficcional” (“Poesía y nombre” 221). Aun si el pacto autobiográfico, en tanto vínculo contractual total y específico entre autor y lector, queda anulado —como en el caso de la autoficción fantástica descrita por Colonna—, eso no quita que la irradiación de sentidos, sugerencias, pistas hermenéuticas y colores biográficos o existenciales que el nombre autoral (o civil) produce siga funcionando. El mismo Alberca señala que, pese a ser el nombre propio vacío de significado (léxico, agregaríamos), es el signo que “más nos marca y compromete” (69). Esto se debe, como señalamos en el comienzo con Bourdieu, a su condición institucional —instituyente, totalizadora y estabilizadora— que pretende regular las actuaciones sociales de los ciudadanos, con lo cual devendría un instrumento disciplinario, en nuestra interpretación heterodoxa de Foucault (*Vigilar*). Como señala Alberca, “la nominación se convierte en un elemento fundamental al servicio del control social” (69).

En cuanto a las consecuencias que tiene el uso de nombres civiles o autorales dentro de la ficción, Alberca invoca el mecanismo descrito por Gérard Genette, también mencionado por Colonna: la metalepsis. Este procedimiento literario, que implica una forma de “tránsito” entre la “frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta” (Genette 291), supone, además, que

toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.) o, inversamente, como en el caso de Cortázar [...] produce *un efecto de extravagancia* ora *graciosa* (cuando se presenta, como en Sterne o Diderot, en tono de broma) ora *fantástica*. (Genette 290)

Este mecanismo narrativo que Genette define, sin embargo, no alcanza a dar cuenta del fenómeno desobediente y transgresor del préstamo de nombre del autor al narrador-personaje que ocurre en la autoficción, a menos que se piense como una suerte de metalepsis “excedida”, que no se ocupa solo de un recurso metaliterario, sino que sale, incluso, de los límites del texto. La inserción de un nombre autoral, exterior, impone la necesidad de forzar la definición estrecha. De esta manera, podría pensarse en un “compromiso” que se inspira en la metalepsis para traspasarla, y se asocia al fenómeno de “realidadficción” (o de “ficciónrealidad”) ludmeriano. De este modo,

podríamos postular un *compromiso de subversión ontológica*, cuyo funcionamiento está presente en todo texto autoficcional a partir de la puesta en juego del nombre autoral (o civil). Este compromiso implica hacer visibles las costuras artificiales que suelen trazarse entre la ficción y los hechos o identidades fácticas, que se fundan en la reivindicación por parte de la teoría literaria del siglo xx, de cuño formalista y estructuralista, de la autonomía de la literatura. Si bien estas transgresiones son más bien “controladas”, en tanto adoptan una forma específica a partir del uso del nombre, no dejan de hacer un gesto hacia la “realidadficción” postulada por Josefina Ludmer (o la “ficciónrealidad”, invirtiendo los términos), a partir del estatuto híbrido y ambiguo que instalan, y cuya expresión más acabada serían las escrituras diaspóricas o en “éxodo” surgidas en los años 2000. Estas

saldrían de “la literatura”, atravesarían la frontera y entrarían en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real. Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social donde no hay “índice de realidad” o “de ficción” y que construye presente. (Ludmer 155-156)

En cuanto a la autoficción, Alberca disiente con su posibilidad de disolución de límites puesto que, pese a su capacidad integradora, “este tipo de relatos híbridos, lejos de abolir las distinciones y las fronteras, viene a reforzarlas, pues lo ficticio no se podría percibir sin lo real, y viceversa” (287). No obstante, esta idea de “refuerzo de las fronteras” parece, según nuestra perspectiva, contraintuitiva en la medida en que lo que se pone en cuestión es la indecibilidad de las pertenencias a cada campo, su carácter ambiguo e híbrido. Aunque es cierto que el nombre autoral es un elemento, en parte, muy puntual, posee sin embargo una amplia estela de influencia; y si bien aquellos dominios que “desestabiliza” aún se mueven dentro de ciertos marcos (el mote de “novela”) no parece poder afirmarse que las supuestas fronteras permanezcan inconmovibles.

Los compromisos del nombre en la autoficción

Para terminar, es necesario retomar la noción que diseminamos a lo largo del artículo en torno a los diversos “compromisos” que, según nuestro punto

de vista, adoptan los nombres autorales (o civiles) dentro de la autoficción, en virtud de su primigenia condición jurídico-legal y de los ecos de irradiación que generan, trascendiendo incluso la indecibilidad entre lo factual y lo ficcional (también en el marco de autoficciones fantásticas en que se rompería la relación de identidad entre el nombre del personaje y el nombre autoral o civil). Una referencia posible para pensar en estos “compromisos” son los verbos compromisorios de John Austin. Estos

tienen como caso típico el prometer o el comprometer de otra manera; ellos lo *comprometen* a uno a hacer algo, pero incluyen también las declaraciones o anuncios de intención, que no son promesas, y también cosas vagas, que podemos llamar “adhesiones”, tales como tomar partido. (98)

Si bien algunos ejemplos posibles de los compromisorios son “prometo”, “contrato”, “me comprometo”, “doy mi palabra”, etc., es posible argumentar que el acto de “dar el nombre” autoral, más allá de poder albergar valencias completamente ajenas al portador-autor, es un acto decisivo de implicación. Si, como señalamos antes, el criterio de identidad se funda en la articulación estrecha entre nombre y referente, entonces, el primero está *comprometiendo* al segundo dentro de la autoficción, sin importar si refleja solo un único fragmento parcial de la identidad: la marca nominal. De este modo, incluso sin tener potestad jurídica al interior del texto, implicar el nombre propio autoral en el texto no constituye, a mi juicio, tal como dice Darrieussecq: “una práctica de escritura ilocutivamente *no comprometida* o —si ser serio es ser ‘ilocutivamente comprometido’— una práctica de escritura no seria” (Darrieussecq 81).¹⁴ Después de todo: ¿qué otro motivo puede haber para emplear el propio nombre autoral, si no es para imantar sugerencias y ecos en torno a adhesiones o complicidades personales?

Nos toca, entonces, resumir los tipos de compromisos que fuimos encontrando y modelando a lo largo del análisis, y que pueden delinear el uso de los nombres autorales en la autoficción. En principio, mencionamos aquel que involucra el estatuto genérico: el *compromiso de subversión ontológica* o de “realidadficción”. Este implica revelar la artificialidad de las supuestas fronteras entre el afuera y el adentro del texto, y se dirige hacia la maquinaria

14 Énfasis añadido.

de la autonomía literaria solidificada durante el siglo xx. Dentro de este primer plano cabe también el efecto “extravagante” o gracioso descrito por Genette, dado por el frecuente desfasaje entre nombre autoral e identidad tal como se presenta en la autoficción fantástica definida por Colonna, y que puede dar lugar a los subversivos usos paródicos y cómicos.

En segundo lugar, se puede mencionar un *compromiso existencial*, aun en los casos en que el autor se invente una nueva personalidad, de modo tal que no presupone de ningún modo (aunque puede albergarlo) el aspecto biográfico. El compromiso existencial se funda en la visibilidad y presencia del sujeto en el marco de la fragilidad del yo (Arfuch y Sibilia) propia de la sociedad contemporánea, del cual podrían participar todas las formas de autoficción señaladas por Colonna (la biográfica, la fantástica, la especular y la intrusiva). Esta modalidad recorre desde el aspecto subjetivo imaginario y el deseo de identidad —de lo cual no están excluidas las modulaciones narcisistas o megalómanas—, hasta la identificación biográfica.

En tercer lugar, se puede agregar, siguiendo la categoría aplicada por Laura Scarano, un *compromiso social (y/o político)*, como una relación que se establece textualmente entre el nombre autoral y el plano político, étnico, de género, entre otros. Se trata de los casos en que el nombre de autor ingresa, en tanto inscripción social-referencial, dentro de un territorio simbólico en disputa para sentar algún tipo de adhesión, de marca visible que suponga implicarse de algún modo con ese campo específico. Si bien es cierto que la postulación esbozada recuerda a la teoría del compromiso sartreano —y en efecto tiene puntos de común—, es preferible no asimilarlas al menos por dos motivos. El primero es la especificidad del contexto en que Sartre escribe: 1947, durante la posguerra de la Segunda Guerra y el fin de la ocupación Nazi en Francia. La especificidad de este marco vital no parece extrapolable al marco histórico, filosófico, epistémico y social contemporáneo. En segundo lugar, porque en aquel contexto el “compromiso” supone una suerte de totalidad sin afueras para la persona-escritora, que parte de su libertad, pero que al mismo tiempo la implica en todos los sentidos. Sartre afirma: “para nosotros, en efecto, el escritor no es ni una Vestal ni un Ariel; haga lo que haga, ‘está en el asunto’, marcado, comprometido, hasta su retiro más recóndito” (3). Esto quiere decir que el compromiso sartreano se eleva a la categoría de imperativo ético y social (y político también, aunque sin adscripciones partidarias) totalizante y sin afueras que, al menos en esos

términos voluntaristas e intencionales, parece estar perimido, o al menos haber perdido pregnancia. El compromiso social y/o político aquí esbozado supone gestos específicos, intervenciones puntuales, en este caso leídos desde el nombre propio, pero que no por eso corresponden a un marco hermenéutico total y sin afueras. Dicho esto, no deja de ser cierto que, al igual que en la formulación sartreana, el compromiso social y/o político se vincula en este trabajo con los conjuntos grupales y las nociones transversales al individuo como el “origen, la clase, el medio y la nación” (Sartre 8), que pasan a ser categorías fundamentales. Sartre señala que

los que han comprendido bien que el hombre está arraigado en la colectividad y quieren subrayar la importancia de los factores económicos, técnicos e históricos, se inclinan hacia el espíritu de síntesis, que, cerrando los ojos ante las personas, sólo es capaz de ver los grupos. (10)

Así, esa “función social” que Sartre pretende devolverle a la literatura es, por supuesto, también aquí un ángulo importante, pero en un sentido acaso más ligado a su ontología previa a la modernidad racionalizadora, tal como los teóricos vanguardistas como Walter Benjamin pregonaban. Por su parte, nos resulta muy pertinente el señalamiento de Laura Scarano en su trabajo sobre Blas de Otero:

[L]a construcción de una poética comprometida tiene que ver pues con decisiones que toman cuerpo en las palabras, que transportan ideas a través de sonidos, en las formas retóricas elegidas y en las figuras del discurso. Y no será inocente quien diga ‘yo’ en el espacio de esa página. Porque la identidad allí ‘comprometida’ es un territorio frágil, ‘intermedio, incómodo, vigilante’, que reivindica la conciencia individual ‘sin olvidar sus implicancias sociales’. (224)

Optaríamos, así, por reemplazar donde dice “yo” por “nombre autoral” (haciendo, además, una traslación desde el discurso de la poesía, en Scarano, hacia la narrativa).¹⁵

De esta manera, cada texto autoficcional puede participar de uno o más de dichos compromisos. Estos derivan de la lógica social e institucional de los nombres tanto autorales como sociales-civiles y suponen un gesto de implicación o adherencia que los posiciona en un lugar distinto, más productivo y sugerente, que el de ademán inconsecuente, estéril o apenas juguetón. Cabe la posibilidad, por supuesto, de que existan otras formas de compromiso nominal que este trabajo aún no llegue a vislumbrar. En conclusión, el empleo de nombres autorales (o civiles) dentro de la autoficción aleja la posibilidad de concebirla como un “juego no serio”, exento de implicaciones teóricas e ideológicas y que se reduce a un mero y vacío exhibicionismo del yo. Por el contrario, parafraseando a Alberca, si el nombre propio (agrego, autoral o civil) es el signo que más nos *compromete*, su empleo no puede ser inocuo.

Obras citadas

- Amaro, Lorena. “Poética, erótica y políticas del nombre propio: de la magia a la autobiografía”. *Aisthesis*, núm. 47, 2010, págs. 229-246.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 1955. Web. 28 de abril de 2024.
- Barthes, Roland. “The death of the author”. *Aspen*, núm. 5-6, 1967, s. p. Web. 29 de octubre de 2025.

15 Por último, para otros discursos no literarios, que no hemos desarrollado aquí, postulamos un *compromiso con una práctica de un campo del saber* que se relaciona con la lectura que Derrida hace de Nietzsche y la filosofía, y que excede, en este caso, el objeto aquí tratado.

- Bourdieu, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona, Anagrama, 1997.
- Casas, Ana. "Introducción". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Compilado por Ana Casas. Madrid, Arco/Libros, 2012.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad, seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Colonna, Vincent. "Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción)". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Compilado por Ana Casas. Madrid, Arco/Libros, 2012.
- Darrieussecq, Marie. "La autoficción, un género poco serio". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Compilado por Ana Casas. Madrid, Arco/Libros, 2012.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos*, vol. 29, 1991, págs. 113-117.
- Doubrovsky, Serge. "Autobiografía/Verdad/Psicoanálisis". *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Compilado por Ana Casas. Madrid, Arco/Libros, 2012.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- . *La arqueología del saber*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo veintiuno, 2002.
- Genette, Gérard. *Figuras III*. Barcelona, Lumen, 1989.
- Guattari, Félix y Suely Rolnik. *Micropolítica: cartografías del deseo*. Traficantes de sueños, 2006.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2010.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, D. F., Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Palti, Elías José. "El 'retorno del sujeto': subjetividad, historia y contingencia en el pensamiento moderno". *Prismas*, núm. 7, 2003, págs. 27-49.
- Palti, Elías José y Rafael Polo Bonilla. *El concepto de sujeto en el pensamiento contemporáneo*. Compilado por Elías José Palti y Rafael Polo Bonilla. Buenos Aires, Prometeo, 2021.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. México, D. F., Siglo XXI, 2006.
- Riesman, David. *A multidão solitária*. São Paulo, Perspectiva, 1995.
- Rolnik, Suely. "Toxicómanos de identidad: la subjetividad en tiempos de globalización". *Criterios*, núm. 33, 2002, págs. 150-155.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1957.

Scarano, Laura. “Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio”.

Compromisos y palabras bajo el franquismo. Actas del Congreso Recordando a Blas de Otero (1979-2009). Sevilla, Renacimiento, 2010.

———. “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”. *Celehis*, núm. 22, 2011, págs. 219-239.

Topuzian, Marcelo. *Muerte y resurrección del autor 1963-2005*. Santa Fe, UNL, 2014.

Žižek, Slavoj. *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

Sobre la autora

Ulla Szaszak Bongartz es Licenciada y Profesora en Letras (UBA), magíster en Estudios Literarios Latinoamericanos (UNTREF), magíster en Escritura Creativa (UNTREF) y doctora en Literatura (UBA). Fue becaria de finalización doctoral del CONICET (2022-2024). Su investigación doctoral, *Fulgor y temblor del nombre propio: Poéticas y performances nominales en la narrativa del Cono Sur (1980-2020)*, se ha ocupado de los nombres propios, sus poéticas nominales, y las subjetividades asociadas a ellos en el discurso literario del Cono Sur (1980-2020). Participa como miembro investigador en proyectos UBACYT y PICT dirigidos por la Dra. Tania Diz. Se ha desempeñado como docente de posgrado y de nivel medio. Trabajó en el Archivo y Biblioteca del Instituto de Investigación en Arte y Cultura (IIAC), “Dr. Norberto Griffa”, de la UNTREF, ha participado en la edición de las Obras Completas de Rubén Darío (UNTREF). Su investigación posdoctoral se centra en los alcances de los nombres sociales-civiles, los *nicknames* y los nombres literarios en el marco de la digitalidad. Ha coordinado talleres de escritura y publicó la novela *Isla Cucurucho* (Trapezoide). Actualmente se desempeña como docente en la Universidad de Palermo.

La teoría de la novela y el problema de lo común: una aproximación a György Lukács, Mijaíl Bajtín y Jacques Rancière

Jose Cano Martínez

*Universidad de Barcelona, Instituto de Filosofía del Consejo
Superior de Investigaciones Científicas España, Barcelona, España*
jose.cano.martinez@cchs.csic.es

Este artículo analiza las teorías de la novela de György Lukács y Mijaíl Bajtín estableciendo un diálogo entre ambos con la obra de Jacques Rancière. Abordando la relación de sus propuestas con las problemáticas estético-filosóficas del Romanticismo alemán, se argumenta que estos tres teóricos comparten un mismo espacio de pensamiento. Este se caracterizaría por una praxis lectora que aspira a construir una hermenéutica crítica de la Modernidad atendiendo a las particularidades estéticas de la tradición novelística. A partir del análisis de los conceptos fundamentales que estos pensadores acuñan para interpretar novelas, se argumenta que sus ensayos, a través de una tradición compartida, cuestionan la construcción de colectividades políticas en el mundo contemporáneo. Así, se concluye reivindicando una lectura de la teoría de la novela del siglo xx que pone en valor su carácter de discurso crítico y situado frente a los retos de un momento histórico convulso.

Palabras clave: Bajtín; colectividades políticas; Lukács; Rancière; teoría de la novela.

Cómo citar este artículo (MLA): Cano Martínez, Jose. “La teoría de la novela y el problema de lo común: una aproximación a György Lukács, Mijaíl Bajtín y Jacques Rancière”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 44-70.

Artículo original. Recibido: 05/02/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



The Theory of the Novel and the Problem of the Common: An Approach to György Lukács, Mikhail Bakhtin, and Jacques Rancière

This article analyses the theories of the novel of György Lukács and Mikhail Bakhtin, establishing a dialogue between them and the work of Jacques Rancière. By addressing the relationship between their proposals and the aesthetic-philosophical problematics of German Romanticism, it argues that these three theorists share the same space of thought. This would be characterized by a reading praxis that aspires to construct a critical hermeneutics of Modernity by attending to the aesthetic particularities of the novelistic tradition. From the analysis of the fundamental concepts that these thinkers coin to interpret novels, it is argued that their essays, through a shared tradition, question the construction of political collectivities in the contemporary world. Thus, it concludes by claiming a reading of the theory of the twentieth-century novel that emphasizes its character as a critical discourse situated in the face of the challenges of a convulse historical moment.

Keywords: Bakhtin; political collectivities; Lukács; Rancière; theory of the novel.

A teoria do romance e o problema do comum: uma abordagem a György Lukács, Mikhail Bakhtin e Jacques Rancière

Este artigo analisa as teorias do romance de György Lukács e Mikhail Bakhtin, estabelecendo um diálogo entre elas e a obra de Jacques Rancière. Ao abordar a relação entre as suas propostas e a problemática estético-filosófica do Romantismo alemão, defende-se que estes três teóricos partilham um mesmo espaço de pensamento, caracterizado por uma práxis de leitura que aspira à construção de uma hermenêutica crítica da modernidade, atendendo às particularidades estéticas da tradição novelística. A partir da análise dos conceitos fundamentais que estes pensadores cunham para interpretar os romances, argumentar-se que os seus ensaios, através de uma tradição partilhada, questionam a construção de coletividades políticas no mundo contemporâneo. Conclui-se, assim, reivindicando uma leitura da teoria do romance do século xx que enfatize o seu carácter de discurso crítico situado perante os desafios de um momento histórico convulsivo.

Palavras-chave: Bakhtin; coletividades políticas; Lukács; Rancière; teoria do romance.

Introducción: los límites de la recepción de la teoría de la novela de György Lukács y Mijaíl Bajtín

GYÖRGY LUKÁCS Y MIJAÍL BAJTÍN son referentes ineludibles para todo investigador que se aproxime al estudio de la novela como género literario. Un vistazo a varias publicaciones del presente siglo que abordan de manera diacrónica el nacimiento y desarrollo de la forma novelística (Mazzoni; Beltrán, *Estética de la novela*; Pavel) nos confirma que no es posible pensar hoy la novela sin rendir cuentas con las premisas de la reflexión del húngaro y del ruso en textos como la célebre *Teoría de la novela* de 1916 (Lukács) o el ensayo “Épica y novela” en *La novela como género literario* (Bajtín), de 1941. El diálogo del investigador contemporáneo con las ideas de ambos intelectuales en torno del valor, génesis o evolución de la novela acostumbra a focalizarse principalmente en sus posicionamientos metodológicos, de cara a reflexionar sobre la pertinencia de repensarlos o reactualizarlos. Thomas Pavel, por ejemplo, en su libro de referencia *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, ataca los intentos de Bajtín por hacer del desarrollo de la novela la historia de un perfeccionamiento técnico progresivo (30-31). La propuesta del profesor rumano apuesta, precisamente, por una relectura de las formas más “primitivas” del género novelístico, revisitando sus rasgos más característicos y tratando de conseguir una mejor comprensión de la “hipótesis sustancial sobre la naturaleza y la organización del mundo” (42) que vehiculan. De esa manera, Pavel consigue iluminar el valor de unos textos cuya solvencia artística quizás quedó minimizada por los análisis bajtinianos. En un sentido completamente opuesto, Luis Beltrán Almería se ha vuelto sobre este mismo aspecto del pensamiento del ruso —el delineamiento de una serie histórica que muestra el despliegue progresivo de las potencialidades representativas de la forma novelística— para reivindicarlo como la más fecunda vía de perpetuación de la reflexión sobre la tradición novelística, su pasado y su futuro (“Después de Bajtín” 119-120). Visiones antagónicas como esta respecto al legado de Lukács y Bajtín y sobre las potencialidades para la investigación contemporánea que abre dicho legado se detectan al contraponer los prefacios de los estudios citados.

La recepción de los textos lukacsianos y bajtinianos como faros metodológicos de los nuevos proyectos de síntesis de la historia de la novela está, por tanto, ampliamente extendida y perdura vigorosamente en el presente. Pero el legado de Lukács y Bajtín es poliédrico, y favorecer la perpetuación de la circulación de las ideas de ambos pensadores exclusivamente como referentes metodológicos, aunque sea un ejercicio de gran interés, no acaba de hacer justicia a las múltiples facetas que cabe atender cuando se releen sus reflexiones acerca de la novela. Este hecho ya motivó fundadas o cuando menos vehementes críticas a intelectuales como Lucien Goldmann.

En su célebre texto “Teoría ambulante” Edward Said denunció los riesgos que comportaba una transposición de los escritos lukacsianos a las exigencias de la investigación historicista sin apreciar lo suficiente su vertiente altamente politizada. Ante la obra de Lucien Goldmann, quien justamente hizo de Lukács su guía metodológica para articular su estudio *Para una sociología de la novela*, el palestino denuncia la “domesticación” de las teorías desarrolladas por el húngaro y la eliminación de su “función insurgente” para satisfacer “las exigencias de una tesis doctoral en París” (315).

Alegatos de este calibre provenientes de una autoridad como Said nos advierten de una cuestión crucial: Lukács y Bajtín, además de teóricos de la novela, son críticos de la Modernidad o, incluso, críticos culturales, en el sentido amplio que este sintagma deja translucir. A esta dirección apuntan con diferentes intensidades los estudios¹ de los textos de Bajtín y Lukács que no se limitan a hacer funcionales una vez más sus hallazgos críticos de cara a concebir una historia de la novela, sino que tratan de situarlos en su contexto concreto, rescatando la textura particular que les otorga su naturaleza de intervención polémica en los debates de su tiempo. En muchas ocasiones, eso les aleja de aprehender sus aportaciones como ejercicios meramente teóricos o exclusivamente preocupados por la historización de un género literario para reinscribirlos en discusiones intelectuales más amplias.

Al recalibrar la imagen de ambos pensadores ofrecida por las monografías citadas cabe sacar dos conclusiones. Por un lado, en su cuidado análisis

1 Entre los más notables pueden señalarse: el monográfico de J. M. Bernstein, dedicado en exclusiva a *Teoría de la novela* de Lukács; el volumen de G. Tihanov *The master and the slave*, que analiza las trayectorias de Lukács y Bajtín en el marco de la historia de las ideas; y la panorámica de la trayectoria intelectual de Bajtín ofrecida por G. S. Morson y C. Emerson.

de la *Teoría de la novela* de Lukács, el académico estadounidense J. M. Bernstein afirma que el húngaro “no está ofreciendo un procedimiento recursivo para la interpretación de novelas; ni es su trabajo en ningún sentido una obra de crítica literaria” (89), llamando la atención sobre el craso error que supondría la despolitización de un texto que habría tratado de articular una hermenéutica marxista de la civilización moderna (xvi). Por otro lado, y de manera menos radical, Galin Tihanov dibuja el complejo mapa —atravesado por el neokantismo, la sociología de Georg Simmel y la *Lebensphilosophie*, entre otros movimientos de pensamiento— en el que se movía la intelectualidad de principios del siglo xx. Con ello no relativiza tan radicalmente la centralidad de preguntas propias de la crítica y la teoría literarias para Lukács y Bajtín, pero sí que enmarca la reflexión sobre la literatura como un ejercicio crítico que, en dicho contexto, se hallaba imbricado en problemáticas de carácter más general. Tihanov subraya así la interdisciplinariedad en la que se desenvolvían los escritos juveniles de Bajtín y Lukács, preocupados por cuestiones tanto éticas y políticas como ligadas a la teoría literaria, e invita a reconsiderar de manera más amplia el legado de sus respectivas empresas teóricas (21-64).

Por lo tanto, no parece exagerado señalar la existencia de un desajuste valorativo entre aquellos investigadores que se aproximan a los textos de nuestros dos pensadores con vistas a abordar ellos mismos una historización de la novela como género literario y los que se preguntan por la significación general de la labor teórico-crítica desplegada en su praxis ensayística. Sin duda, las exigencias de ambos ejercicios son diferentes. Podría disculparse la “simplificación” —o, por decirlo con Edward Said, “domesticación”— del legado bajtiniano y lukacsiano alegando que el investigador contemporáneo está más preocupado por entablar un diálogo con estos teóricos, para desarrollar su tarea, que por embarcarse en una reconstrucción de las potencialidades de sus prácticas intelectuales. En cualquier caso, esto no resta relevancia a las cuestiones tratadas en este trabajo. ¿Hasta qué punto esta recepción concreta de las obras de Bajtín y Lukács reduce el alcance que, tanto el húngaro como el ruso, exigían a la investigación literaria? ¿Hay alguna posibilidad a día de hoy de reactualizar dicho legado para releer la tradición novelística occidental de una manera diferente, tendiendo un puente entre los ejercicios de historia intelectual que han resaltado la significación de Lukács y Bajtín en la historia del pensamiento y aquellos

vuelos resueltamente hacia la crítica e historización de la novela como género literario?

En lo que sigue planteamos una nueva aproximación a las ideas de estos dos pensadores en torno a la novela como género literario. Nuestra finalidad es abrir un espacio para recalibrar las potencialidades de sus respectivas praxis críticas y fraguar otra circulación para sus ideas que subraye a uno de sus rasgos más interesantes: la transversalidad de sus proyectos intelectuales que, aun cuando parten del ámbito de la crítica literaria, vienen a exceder los marcos disciplinares más habituales y dan pie a una compleja indagación en que política, sociología, historia y literatura se piensan en un mismo gesto. La textura de sus escritos destaca, desde su conformación interdisciplinar, por su voluntad de iluminar los retos e interrogantes sociopolíticos de la Modernidad. Esto se consigue mediante una prosa ensayística que es toda una aproximación hermenéutica a este período histórico y que aspira a interpretarlo, hasta desembocar en una reflexión en torno a la colectividad y los imaginarios políticos. Para enriquecer esta aproximación, tensaremos nuestra relectura de Lukács y Bajtín recurriendo a las reflexiones de Jacques Rancière, quien en sus ensayos literarios se ha ocupado de problemáticas muy cercanas, cuando no idénticas, a las abordadas por estos dos teóricos de la novela, ocasionalmente en discusión explícita con el pensador húngaro.² Este gesto no deja de tener un interés singular, porque, a pesar de la enorme resonancia contemporánea de la obra del pensador francés, su diálogo con Lukács y, por ende, con la teoría de la novela del siglo xx no ha sido lo suficientemente estudiado. Aunque contemos con estudios monográficos focalizados en sintetizar y discutir las aportaciones rancieranas a la teoría de la novela³ en un sentido amplio, no encontramos reflexiones relativas a sus concomitancias, diferencias o incluso complicidades con las ideas de Lukács y Bajtín. Esta investigación se propone contribuir a llenar este vacío para, de la mano de un pensador que ha hecho de la relación entre política y literatura una de sus más fecundas vetas de análisis de la tradición novelística occidental, redescubrir el pensamiento de Lukács y Bajtín.

2 Véanse en este sentido las siguientes obras de Rancière: *El hilo perdido* (24) y *Política de la literatura* (13).

3 Véanse los recientes volúmenes colectivos dedicados a la reflexión rancierana en torno a la novela editados por González Blanco o Timothy Bewes.

La pervivencia de los debates estéticos literarios del Romanticismo temprano en la teoría de la novela

Es sintomático que Lukács, autor de *Historia y conciencia de clase* (1923), una de las críticas de la filosofía moderna más agudas del siglo xx, y Rancière, que ha firmado ensayos de teoría política con amplia resonancia, como *La Mésestante* (1995) o *Le philosophe et ses pauvres* (1983), se hayan interesado profundamente por la reflexión literaria. A su vez, Bajtín reflexiona explícitamente en *Hacia una filosofía del acto ético* sobre el materialismo histórico y sus limitaciones (27). Los textos enumerados podrían parecer totalmente desligados de aquellos dedicados a la teoría de la novela. Sin embargo, quizás sea más exacto afirmar que nuestros pensadores encuentran en la reflexión sobre la novela una forma discursiva privilegiada para repensar sus planteamientos políticos y éticos. No en vano, cuestiones de este calado vuelven de forma recursiva en sus escritos sobre la literatura, permeando sus diferentes análisis. Así las cosas, entendemos que es lícito comprender la teoría de la novela del siglo xx y algunos ensayos de Rancière⁴ como una forma de reflexión sobre ciertas obras literarias cualitativamente diferente a otros enfoques críticos,⁵ en la medida en que la ponderación de las particularidades estéticas de la novelística termina desembocando en la imaginación de colectividades políticas. Como veremos, las concomitancias que pueden encontrarse entre las teorizaciones de Lukács, Bajtín y Rancière no vienen exclusivamente demarcadas por su objeto común —un género literario

4 Especialmente, pero no únicamente, sus ensayos contenidos en *Política de la literatura y Los bordes de la ficción*, así como su estudio *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*.

5 En los últimos años, varios académicos en espacios diversos (cf. especialmente “Después de Bajtín. Los retos de la teoría de la novela”, de Beltrán Almería, y el trabajo de Glück, “Reimagining the Flaneur: The Hero of the Novel in Lukács, Bakhtin and Girard”) han apuntado también a la posibilidad de comprender las aportaciones en torno de la novela por parte de pensadores como Ortega y Gasset, Lukács, Bajtín, Lucien Goldmann, Milan Kundera, etc., como manifestaciones de una línea de pensamiento que compartiría preocupaciones muy similares: la reflexión sobre la novela habría constituido una forma de repensar problemáticas de la Modernidad, como la relación entre cultura objetiva y cultura subjetiva; los potenciales riesgos comportados por el vertiginoso despliegue de la técnica; el problema de la alienación o el influjo del desarrollo del capitalismo en la reflexión filosófica, etc., poniendo el foco, por tanto, en cuestiones de calado ético, social y político.

como la novela—, sino, más bien, por una forma concreta de desplegar sus meditaciones hacia polos divergentes.

Para pensar estas cuestiones resulta conveniente partir de una problemática concreta que ocupa por igual a estos pensadores: la representabilidad del mundo moderno. Para delimitarla de manera más exacta, proponemos una genealogía alternativa a la habitualmente esbozada para abordar las intervenciones de Lukács y Bajtín.⁶ Esta conecta sus reflexiones con un momento de eclosión intelectual fundamental: el *Frühromantik*, que tiene una marcada importancia en los escritos del húngaro y el ruso. El influjo del Romanticismo temprano sobre los proyectos de Bajtín y Lukács ha sido señalado por diversos investigadores, que no han dejado de indicar la pervivencia de la teoría de la novela de Friedrich Schlegel en ambos pensadores.⁷ Las discusiones de finales del siglo XVIII —que solo podremos abordar muy sucintamente— son cruciales para los teóricos de la novela por su indagación en la validez de las formas literarias no clásicas como esquemas de inteligibilidad del mundo moderno. A nuestro juicio, esta cuestión es fundamental para trazar el surgimiento de los esquemas interpretativos de Bajtín, Lukács y Rancière y, por ende, para asir las especificidades de sus praxis lectoras.

En el contexto de la Alemania aún no unificada de finales del siglo XVIII, coexisten dos posiciones estéticas antitéticas: por un lado, la clasicista, que propugna la existencia de unas formas discursivas atemporales coaligadas asimismo con una imagen del ser humano y la Verdad incommovibles; por otro, la romántica, que, al querer pensar la dialéctica histórica promovida por la sucesión de los géneros discursivos, da inicio a la teorización eminentemente moderna de la novela, valorando dicha forma como la más dúctil para captar un presente convulso y favorecer el restablecimiento de cierta inteligibilidad en un mundo progresivamente más complejo.⁸ Caner-Liese invita reconsiderar este debate como síntoma de un desgarramiento histórico inédito en la historia del pensamiento: el propiciado por las transformaciones sociopolíticas y económicas posteriores a 1789, las cuales ponían

6 Véase Tihanov para una recensión más tradicional que subraya ante todo el influjo de las corrientes de pensamiento coetáneas y las figuras de Aristóteles y Hegel (49-57).

7 Véanse Tihanov (52), Todorov (105) y Schaeffer (81-83).

8 Para un análisis detallado de esta cuestión y, en general, de los debates de transición entre el Clasicismo y el Romanticismo, consúltese el segundo volumen del trabajo de Peter Szondi *Poética y filosofía de la historia* (43 y ss.).

en cuestión las conceptualizaciones del mundo pasadas y, como reflejo de estas, las certezas estéticas del Clasicismo. Asistimos a la toma de conciencia de la desconcertante inadecuación entre código y realidad, la inescapable “dialéctica de forma y materiales”, derivada de la imposibilidad de construir unívocamente, en un mundo caótico, una mediación, “un puente entre el sujeto y el mundo, entre la interioridad subjetiva y la realidad más allá del sujeto que, en cierta manera, ha dejado de ser suya”⁹ (125).

En este marco, la novela se convierte en el género adecuado para pensar esta nueva coyuntura. Como es sabido, el grupo de Jena, capitaneado por Friedrich Schlegel, le conferirá un lugar privilegiado en el ámbito de la reflexión estético-literaria. La problematicidad del mundo para los románticos solo puede ser sobrepasada desde las vías abiertas por la que había sido una forma marginada y obviada por las preceptivas clasicistas. La resistencia de la novela a verse subsumida por una teoría normativa, al modo de los géneros literarios pretéritos, la convierte en el centro privilegiado de la reflexión en torno a los nuevos tiempos, problemáticos por el profundo desajuste que se da entre los modos de interpretar lo social instituidos hasta el momento y las nuevas realidades.¹⁰ Lukács y Bajtín, en diálogo explícito con los presupuestos de este estadio de la reflexión estética, vienen a sostener una tesis clave para nuestros intereses: la existencia de una relación de identidad entre forma novelesca y mundo moderno. No en vano, el joven Lukács subrayó cómo la novela —en su búsqueda siempre frustrada de la totalidad y la inmanencia del sentido— sería “la forma artística representativa de nuestro tiempo: porque las categorías estructurales de la novela coinciden con el mundo como es hoy” (*Teoría de la novela*, 122). Bajtín también ve una relación de identidad entre dicho género literario y las transformaciones históricas de la modernidad:

La novela se convirtió en el protagonista del drama del desarrollo literario de la época moderna precisamente porque es la que mejor expresa la tendencia

9 La traducción es mía.

10 Como recuerda Ethel Matala de Mazza, especialista en las ideas políticas del Romanticismo: “En su morfología heterogénea, los conceptos románticos de Estado y sociedad, nación y pueblo, son sintomáticos de la apertura y la indeterminación respecto a qué puede considerarse un hecho político, el asunto de todos, res publica en sentido literal” (202-203. La traducción es mía). Es esta cuestionabilidad novedosa la que favorece la intervención de nuevas formas discursivas.

del proceso de formación de un nuevo mundo; es el único género nacido de ese nuevo mundo y en todo tiene su misma naturaleza. (*La novela como género literario*, 255)

Esta oposición al repudio clasicista de la novela, en continuidad con la reivindicación romántica de este género, no debe ser menospreciada, pues no comporta exclusivamente la defensa del valor estético de una forma artística concreta. Tan pronto se asocia, a un nivel esencial, un género literario problemático con el momento presente se está enfatizando la problematicidad misma de una coyuntura histórica, en lo que esta tiene de proteica, abierta e indeterminada. La reflexión en torno a lo literario excede así las barreras disciplinares y deviene un agente de la crítica cultural, pues la novela es contemplada como un “microcosmos de la Modernidad” y su análisis conduce ineludiblemente a la ponderación de las problemáticas que marcan dicho estadio histórico (Glück 752).

Sin embargo, este marco común de reflexión en el que Rancière continuará ahondando,¹¹ lejos de fundar un acuerdo, deviene pronto el centro de un profundo disenso hermenéutico entre Lukács y Bajtín, quienes leerán la tradición novelesca de manera antagónica. Incidir en la relevancia que adquiere la dialéctica entre la forma anómica de la novela y los “materiales” que esta toma —del heterogéneo mundo moderno— en sus meditaciones no es sino el primer paso para pensar este disenso. Y es que ambos pensadores presentan sus lecturas particulares del “ser” de la novela y, por ende, del “ser” de la Modernidad como el incontrovertible saldo a extraer de la evolución de este género literario. El ruso y el húngaro, con un talante descriptivo, pretenden simplemente explotar un potencial hermenéutico esencial, inmanente a las grandes obras de la tradición novelística, como si estas prescribieran un modo unívoco de ser leídas y de entender el mundo. Pero la tensión que existe entre sus respectivas aproximaciones es la mejor prueba de que no hay un saldo inequívoco a extraer del análisis de la evolución de la novela. Se vuelve evidente el rol primordial del crítico como mediador entre un pasado y un presente, en un gesto de recepción eminentemente activo,

11 No en vano, el francés dedica una parte sustancial de *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura* a pensar la transición del “régimen representativo” al “régimen estético”, conceptualización que pone su foco precisamente en los debates de transición del Clasicismo al Romanticismo.

productivo y nunca servil a una inexistente verdad prestablecida y vehiculada por la tradición. Orbitando entre reflexiones en torno a las particularidades estéticas de la novela, consideraciones programáticas explícita o veladamente políticas y, finalmente, hipótesis sobre la naturaleza humana, comienzan a fraguarse dos lecturas contrapuestas de clásicos como Balzac, Dostoievski y Tolstoi, las cuales evidencian cómo, en última instancia, conceptualizar los rasgos de un género literario abre una ventana a la interpretación de la significación general de la Modernidad.

Este prisma permite una lectura de los textos de Lukács, Bajtín y Rancière que —lejos de estabilizar sus desarrollos discursivos y potencialidades remitiéndolos a un compartimento estanco de conocimiento, sea este la filosofía o la teoría literaria— favorece su intelección como proponentes de una fecunda encrucijada en la que los rasgos estéticos de un corpus literario pasan a ser interpretados como alicientes para una lectura políticamente situada de la comunidad. Por ello, procederemos a pensar los gestos interpretativos de estos teóricos a partir de su peculiar método. Este pasa por la detección de un rasgo estético característico de la novela moderna que pasa a ser leído simultáneamente como síntoma de un estadio del desarrollo histórico de la humanidad y como herramienta epistemológica capaz de fraguar otro pensamiento que confronte las certezas de la filosofía, la sociología u otras disciplinas. Se pretende así, en primer lugar, profundizar en la conceptualización de la teoría de la novela como una vía de reflexión específica y continuada acerca de la Modernidad y sus retos para, a continuación, contraponer críticamente las aportaciones de Lukács, Bajtín y Rancière a fin de delinear diferentes calibraciones de la compleja relación entre compromiso político y lectura. Se trata, en definitiva, de iluminar desde sus ejercicios críticos concretos —y no solo de sus ideas abstractas— su recepción activa de la novela, para ahondar en los principios interpretativos que configuran su particular abordaje de lo novelesco.

Es con los parámetros detallados anteriormente como podemos constatar el desarrollo de una praxis intelectual específica fundada sobre unos gestos compartidos, que pasamos a enumerar. El primero es el acuñamiento de conceptos que, con el fin de indagar en las relaciones entre texto literario y sociedad, buscan capturar la particular representación del espacio-tiempo de la Modernidad en la tradición novelística. La noción bajtiniana de cronotopo, la rancierana de *partage du sensible* y la idea lukacsiana de

narración con rasgos “épicos”, como se expondrá, se interrogan por cómo el trabajo verbal del novelista abre un espacio crítico de la intelección del mundo característica de las ideologías dominantes. Desde ese resquicio, Lukács, Bajtín y Rancière construyen —segundo gesto— una imagen de lo común que entra en fricción con los universos simbólicos de los discursos de la sociología, la historiografía, etc., y alumbra otras formas de imaginar la colectividad a través de un legado literario compartido. Desde ahí, la prosa ensayística refunda u horada las bases compartidas o presupuestos discursivos mediante los cuales una comunidad consensúa cuál es la inteligibilidad de los eventos y el rol de los individuos en ellos. El tercer gesto, conclusión natural de los dos anteriores, es el de arrojar un balance final de lo que caracteriza a nuestras sociedades contemporáneas, un núcleo que podría concebirse como una reflexión en torno a los rasgos del sujeto moderno y que, en cada caso, viene a dinamizar una comprensión de lo colectivo y de lo político. La literatura se convierte así en motor del pensamiento contemporáneo a través de una lectura que, apegada a las particularidades estéticas del corpus novelístico, trata de intervenir en la intelección cotidiana de los problemas sociopolíticos.

La articulación conceptual de la teoría de la novela como praxis hermenéutica

Los tres conceptos que nos acompañarán en este epígrafe beben de tradiciones distintas. El cronotopo bajtiniano emerge en discusión con el idealismo transcendental kantiano, el de narración épica se retrotrae a la *Estética* de Hegel y el de reparto de lo sensible es heredero de la reflexión posestructuralista, como constata el propio Rancière (*El reparto de lo sensible*, 10). No obstante, este hecho no debe impedirnos ver la operatividad que comparten, trazando un vaivén peculiar entre los rasgos estéticos de la novela y el todo de lo social e interviniendo en el espacio crítico abierto por el Romanticismo alemán, como consignamos en el segundo apartado. Un análisis de cada uno de los conceptos en su fricción con el tejido de la novela terminará de dibujar el contorno exacto del *modus operandi* que proponen. Para facilitar la contraposición entre nuestros tres pensadores, hemos optado por circunscribirnos a sus respectivas lecturas de Balzac.

Por ello nos dirigimos en primer lugar al Lukács de los años treinta y a su célebre interpretación de las novelas de *La Comédie Humaine*.

El pensador húngaro se interroga acerca de un rasgo estético específico de novelas como *Las ilusiones perdidas*, de Honoré de Balzac: la proliferación de objetos, personajes y, sobre todo, descripciones. Los teóricos de la literatura siempre han sentido una preocupación aguda por dotar de una significación concluyente a la masa cruda de elementos aparentemente superfluos y arbitrarios que la novela decimonónica incorpora en su tejido narrativo. No hay más que pensar en el Barthes que se abisma en el barómetro de *Un corazón simple*. Décadas antes, Lukács no se sustrajo a este vértigo interpretativo y en su célebre “Narrar y describir”¹² meditó sobre esta cuestión. Atendiendo al húngaro, la descripción juega un rol relevante en el conjunto de la obra si, respetando un principio reflexivo hegeliano, se satisface “la exigencia correcta de dar una *totalidad* de objetos” y no se ofrece un mero catálogo enumerativo (*La novela*, 9). Esta totalidad —que Lukács llama “intensiva” para contraponerla a la “extensiva”, la vida empírica— solo es alcanzable si se representan “los destinos humanos en los que las vicisitudes de un problema social concreto quedan de manifiesto en la trama” (9). Los vacíos de sentido de una novela realista, en su presentación de la realidad más trivial, son solo aparentes, pues serán enmendados por la fuerza significativa del torrente narrativo, que insuflará sentido a cada hebra del texto, de manera que la estructura artística consiga asir la realidad como un proceso dinámico. Para que ello sea posible, el húngaro señala cómo el detalle azaroso debe sobreponerse mediante “el enlace de personas y acontecimientos” a su contingencia, de manera que se consiga “hacer a la casualidad, de algún modo, necesaria” (*Ensayos sobre el realismo*, 75), lo que pasa forzosamente al capturar “la tensión implícita en el argumento” atendiendo a las pasiones humanas

12 Los textos de Lukács que han jugado un papel más relevante en la redacción de este apartado son: los ensayos “Narrar y describir” y “Arte y verdad objetiva”, ambos incluidos en *Problemas sobre el realismo*; la entrada “novela”, redactada por el pensador para el *Diccionario Soviético de Literatura*, incluido en *La novela: destinos*; y, finalmente, un artículo monográfico sobre *Las ilusiones perdidas* del año 1936 disponible en la recopilación *Ensayos sobre el realismo*. Cabe en todo caso subrayar que la noción de épica ya aparece puesta en relación con ciertas obras novelescas en la *Teoría de la novela* —y no solo como polo antitético por el que definir por contraposición ambas formas discursivas—, lo que retrotraería el trabajo lukacsiano que aplica esta noción a lo novelesco a la primera década del siglo xx. Con todo, excede el objetivo de este artículo el dar cuenta de las transformaciones diacrónicas del uso de la idea de “épica” en el pensamiento de Lukács.

y a las aspiraciones individuales de los personajes (69). La narración épica, por tanto, contrapone una economía de la trama y la descripción en la que la acción humana es la principal generadora de inteligibilidad de la prosa de Flaubert y sus descendientes modernistas. Escenas como la célebre feria agrícola de *Madame Bovary* socavan la significación de las palabras y los gestos superponiendo retazos de realidad de forma impresionista. Contra la presunta claudicación de estas formas narrativas para extraer un sentido de la realidad, Lukács, desde una perspectiva aristotélica, que vuelve sobre la celeberrima contraposición en la *Poética* entre historia y poesía (*Ensayos sobre el realismo*, 31), defiende la primacía de la narración novelística virtuosa sobre otros modelos de inteligibilidad de lo real. Tanto es así que, frente al problema de la transitoriedad en la Modernidad, se atreve a afirmar:

En la vida misma se trata siempre, en esto [del problema del cambio], de dos actos: nos vemos sorprendidos por los nuevos hechos y aun a veces dominados por ellos, y solo luego necesitamos elaborarlos mentalmente con el auxilio del método dialéctico aplicado a los mismos. En la obra de arte estos dos actos coinciden [...] en el sentido de un proceso. (*Ensayos sobre el realismo*, 25)

No parece una cualidad de poca importancia para la ficción el poder, simultáneamente, sorprender, orientar y capturar la superabundancia de acontecimientos y la riqueza de detalles del mundo moderno y, sin dejarse aplastar por la desmesura de la realidad, guiar al lector hacia la intelección del desarrollo económico-social y político, gracias a las potencialidades heurísticas de la trama. En última instancia, pensar de la mano de Lukács la relación entre texto y realidad lleva a constatar que, para el húngaro, solo pensamos *sub specie formae* y que, por tanto, uno de los modelos de racionalidad más desarrollados y polivalentes es el de la narrativa balzaquiana. Sin embargo, es necesario abordar críticamente la naturaleza del “proceso” que Lukács señala como discernible gracias a las potencialidades epistemológicas de la obra de arte.

En este punto podemos virar hacia las lecturas rancieranas de Lukács. El hecho de que el húngaro aparezca como teórico a batir en las intervenciones de Rancière no debe invisibilizar los presupuestos compartidos por ambos pensadores: en primer lugar, la reflexión del francés también tiene una

raigambre aristotélica, en cuanto considera —perpetuando la reflexión el capítulo 9 de la *Poética*— que “lo que distingue a la ficción de la experiencia ordinaria no es una falta de realidad sino una sobreabundancia de racionalidad” (*Política de la literatura* 7). En segundo lugar, su interés en la topografía simbólica construida por un texto es análogo, aunque cribado de toda metafísica, a la preocupación lukacsiana por los “mapas protoicónicos” (Lukács, *Teoría de la novela* 56), lo cual nos advierte cómo lo que está en juego en la literatura para el húngaro y el francés son los principios profundos que rigen la interpretación de nuestras sociedades y el mundo circundante. No en otra dirección apunta el concepto de reparto de lo sensible, que viene a analizar “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas”¹³ (Rancière, *Reparto de lo sensible* 9). Recordemos que mediante el reparto de lo sensible Rancière fundamenta su equiparación de la estética y la política, que se imbricarían en la medida en que ambas proponen modos de visibilización y conceptualización del todo de lo social. Pero, más allá de estas claves compartidas, las distancias y enfrentamientos son más fecundos a la hora de captar el relieve de la praxis intelectual de estos dos pensadores, y uno de ellos lo encontramos precisamente en sus lecturas del papel de la descripción en la obra de Balzac.

Si Lukács fía la interconexión de la heterogeneidad espacial de la modernidad —por ejemplo, la multiplicidad de productos puestos a la venta en el Boulevard de Bois en *Las ilusiones perdidas*— al delineamiento de una sola temporalidad, un solo proceso “épico”, Rancière juega a socavar la interpretación más habitual de la narrativa balzaquiana precisamente al poner la atención en sus pasajes descriptivos.¹⁴ Si bien el propio Balzac emprendió la escritura de la *Comédie Humaine* transponiendo a la lectura de la vida cotidiana modalidades de interpretación propias de las nascentes ciencias naturales, las cuales preludiaban los presupuestos de la sociología moderna,¹⁵ en una dirección muy diferente encontramos, punteando su

13 Con estos presupuestos Rancière fundamenta su célebre equiparación de la estética y la política, imbricadas en la medida en que proponen modos de visibilización y conceptualización del todo de lo social.

14 Véase “Detrás de los vidrios”, incluido en *Los bordes de la ficción* (21-32).

15 Rancière ha analizado el rol precursor del realismo literario al advertir la relevancia de las mercancías producidas por el incipiente capitalismo como claves interpretativas de la sociedad contemporánea y sus flujos, antes incluso que la ciencia marxista (2017:42).

inmenso universo narrativo, centenares de “cuadros” estancos que contravienen las pretendidas continuidades —la del desarrollo económico, la de la evolución social, etc.— que la prosa balzaquiana buscaría capturar.

Rancière articula una lectura a contrapelo que trata de evidenciar el potencial productivo de las obras del novelista y las libera de aquellas modalidades de lectura que convierten al texto en un documento —un pálido reflejo— de las transformaciones sociopolíticas extraliterarias. Si bien en muchos momentos Balzac despliega una mirada entomológica sobre ciertos personajes y torna la descripción en una red que apresa la fisonomía de una clase social en sus rasgos esenciales —el personaje tipo que fascinaría a Lukács por la conjunción dialéctica entre lo particular y universal (*La novela* 19)—, Rancière señala cómo centenares de pasajes dibujan escenas insospechadas que transforman “a los aristócratas en animales de museo de historia natural” y tornan a “las obreras inclinadas sobre sus tareas en visiones de arte y objetos de amor” (*Los bordes de la ficción* 28). La ficción interviene en el reparto de lo sensible de una sociedad para, contra toda convención, presentar al noble como un personaje banal y a la obrera como objeto de los más sublimes amores. A la ruptura en el orden social de las fronteras infranqueables entre una clase y otra —no hay más que pensar en la figura del *parvenu* balzaquiano— le sigue una quiebra del orden simbólico; la nube de posibilidades del mundo moderno convierte la escritura en una práctica siempre en fricción con los dispositivos discursivos que buscan, a través de nociones como “ciudadano”, “lumpen” o “proletario”, restablecer una lectura unívoca de los roles y papeles de los individuos en el conjunto de la sociedad.

Podríamos descartar como excepcionalidades sin mayor relevancia estos cuadros descriptivos que puntan el tejido eminentemente narrativo de la *Comédie Humaine*; sin embargo, ya Auerbach cifraba en *Mímesis* el “suceso cualquiera” como la máxima conquista del realismo y exhortaba a detenerse en él y “aprovecharlo no en servicio de una trabazón sistemática de acciones, sino en sí mismo”, de cara a hacer visible “la plenitud real y la profundidad vital de un momento cualquiera, al que uno se abandona indeliberadamente” (520). Rancière llevará a sus últimas consecuencias las ideas apuntadas por el filólogo alemán, de modo que hará de la destrucción del encadenamiento sistemático de acciones en pro del suceso el foco de

atención de sus lecturas. Bajo esta luz puede leerse un enjundioso pasaje en el que el francés da cuenta de sus propósitos críticos:

Tenemos la ficción del proceso global, en donde cada uno y cada cosa están puestos en su lugar, en donde en el centro se sientan los vencedores, en las periferias se pudren los retrasados y en los asilos se encierra a los vencidos. Y tenemos la ficción [...] que multiplica el tiempo con la intención de reotorgarle a aquel orden de la realidad social y global su estatuto de ser un tiempo entre los otros, y, a la vez, de reenviar a la ciencia de la necesidad al lugar de la arbitrariedad de una interpretación. (“El tiempo de los no-vencidos” 85)

Precisamente las discontinuidades en la novela realista, la imposibilidad de remitir cada pasaje a *un solo proceso*, convierten el texto literario en un artefacto que violenta la economía discursiva propia de, por ejemplo, los discursos neoliberales. Como un Walter Benjamin que, en vez de merodear por los pasajes de París, recorriera el telar de la ficción realista decimonónica, la praxis ensayística rancierana reencuentra los momentos de la tradición novelesca en los que un “exceso” de palabras viene a violentar los registros ficcionales para satisfacer “la necesidad de separar la tradición de los oprimidos del tiempo de los vencedores, aquel tiempo con el cual había permanecido solidaria la ciencia marxista” (“El tiempo de los no-vencidos” 85). El ejercicio de la lectura es para Rancière una praxis política por cuanto permite la apertura y cuestionamiento de los regímenes de lo sensible hegemónicos. El tejido de la novela realista es asimilable a su noción de *palabra muda*,¹⁶ nunca predestinada a ser intelegida en un solo discurso, y, por ende, ofrece un espacio para la problematización de las lecturas simplistas del espacio-tiempo. La subsunción, en un plano diacrónico, de todas las contingencias y temporalidades alternativas en un proceso, que muchas veces se presenta directamente como “progreso”, es la violencia particular que la literatura decimonónica invitaría a combatir, al menos leída según ciertas pautas interpretativas.

16 *Parole muette*, sintagma mediante el cual Rancière designa, en la línea de las lecturas de la condena platónica de la escritura desarrolladas por Derrida, la imposibilidad de encontrar en el texto un *arjé* o principio ordenador capaz de sancionar una interpretación unívoca. De ahí la mudez de una red verbal perpetuamente susceptible de ser desplazada en su sentido por relecturas sucesivas (*La palabra muda* 110).

Desde esta óptica, la praxis crítica lukacsiana —en su remisión de cada elemento del texto a un proceso unívoco— torna la reflexión literaria en una reafirmación de las certezas de la ortodoxia marxista. La “monocronía” dialéctica, el proceso teleológico único que conduciría a la revolución proletaria, pasa más por ser un desiderátum del establishment soviético encerrado en su dogmatismo¹⁷ que una lectura satisfactoria de la tradición novelística. No en vano, y avanzando hacia la noción de cronotopo, el propio Bajtín en su texto “Épica y novela” ya articulaba una respuesta contra los presupuestos críticos lukacsianos, la cual fue desarrollada al calor de las intervenciones del húngaro en publicaciones soviéticas como *Literaturni Kritik*. Para subrayar el cariz polémico de las ideas bajtinianas de manera más clara, haremos una primera cala en la antitética figuración esencialista del hombre¹⁸ de estos dos pensadores y en cómo esta tiene un papel en sus sendas recensiones de la tradición novelística. Además de ayudarnos a profundizar en aspectos cruciales de sus teorías, este gesto podrá servir para captar la significación que la lucha en torno a nociones como “épica” y “novela” podía llegar a tener en aquellas décadas.

La nostalgia lukacsiana de un incommovible centro metafísico —clave para su reflexión en torno al individuo moderno y mal disimulada en su etapa marxista— encuentra su formulación más acabada en la exaltación de las civilizaciones cerradas y de la forma épica, en el célebre primer capítulo de la *Teoría de la novela*. Contrapuesta a la armonía imperante en las relaciones del individuo con el exterior y su colectividad en la Grecia evocada por Lukács, la brecha kantiana entre sujeto y objeto, entre mundo

17 Ello no justifica, en cualquier caso, el desprecio a la práctica ensayística lukacsiana que ha venido a generalizarse en las últimas décadas; sus reflexiones sobre la narración han sido objeto de desarrollos críticos fecundísimos en la obra de, por ejemplo, Fredric Jameson, en textos como *El realismo y la novela providencial*, de 2006, donde vuelve sobre algunas de las ideas lukacsianas más atractivas. Por otro lado, el rol de mediador de Lukács entre la literatura occidental y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) fue esencial a la hora de evitar el total desprestigio y consecuente censura de la “literatura burguesa” (Clark 120). Igualmente, destaquemos que, mediante su limitado pero atractivo análisis de la ficción como forma de racionalidad específica en la línea aristotélica, el húngaro impulsó la reflexión en torno a las potencialidades epistemológicas de la obra literaria, contribuyendo así a orientar las problemáticas de la crítica literaria a latitudes de un interés manifiesto y en las que Bajtín y Rancière desarrollan sus proyectos intelectuales.

18 Nos remitimos, para fundamentar esta afirmación, por un lado, al análisis de Todorov (123) acerca de la antropología filosófica última a la que conducen las tesis bajtinianas y, por otro, al carácter nostálgico de la lectura lukacsiana de la civilización moderna, que huye a un estado de virtud pretérita. Para un análisis detallado, véase Tihanov (49).

nouménico y mundo fenoménico el húngaro la interpretaba como la prueba de la degradación máxima del hombre moderno. La narración en los textos de Lukács, nos advierte Jameson,

es valorada porque no presupone ni la trascendencia del objeto (como en la ciencia) ni la del sujeto (como en la ética), sino por el contrario una neutralización de ambos, su reconciliación mutua, que de ese modo anticipa en su estructura misma la experiencia vital de un mundo utópico. (144)

Se trata, pues, de soldar mediante la acción de narrar en el ámbito literario lo que en *Historia y conciencia de clase* Lukács quiso soldar mediante la acción revolucionaria: las contradicciones del mundo burgués y las antinomias de la filosofía kantiana en pos de la utopía proletaria. Este particular gesto puede ser conceptualizado como un paradójico “progresismo restitutivo”, en la medida en que la solución de los problemas de la Modernidad pasa por retrotraer al hombre a una soñada felicidad primigenia, inherente a él. De ahí la fijación del húngaro con lo épico —manifestación cultural de este mundo previo a “la Caída”— como modelo transhistórico de arte virtuoso, a imponer con un talante preceptivo.

En “Épica y Novela”, Bajtín ataca la melancolía característica de esta figuración de la literatura y el hombre modernos. Criticando inequívocamente los primeros pasajes de la *Teoría de la novela*,¹⁹ se lanza a una conceptualización del género novelesco que celebra su pluralidad de voces por encima de toda interpretación unívoca, su capacidad para iluminar al “hombre heterogéneo” (Todorov 123), hablante de y hablado por múltiples lenguajes que le preceden y que, en cierta medida, él podrá moldear mediante su creatividad. Bajtín mantiene así abierta la identidad futura del individuo, la cual se asentaría sobre la fluctuante frontera constituida por el conflicto entre diferentes representaciones verbales del mundo. El “desamparo transcendental” llorado por Lukács es abrazado por Bajtín como un nuevo vector de realización de lo humano (Neubauer 541). La novela, en contacto con el presente, caracterizada por su esqueleto proteico

19 Bajtín se queja de cómo en las teorías idealistas de la novela “el principio se idealiza, el final se oscurece (la catástrofe, la ‘muerte de los dioses’)” (*La novela como género literario* 267); innecesario recordar la célebre definición lukacsiana de la novela como la epopeya de un mundo sin dioses.

y sin solidificar (Bajtín, *La novela como género literario* 221) y, sobre todo, vuelta hacia un futuro abierto constituiría una forma discursiva antagónica a la epopeya, y todo ejercicio crítico que tratara de hacer de ella una nueva épica no estaría capturando su riqueza e idiosincrasia particulares.

Es en este conjunto de debates en el que interviene y cobra toda su significación la célebre noción de cronotopo. Está lejos de nuestras posibilidades en este texto rendir justicia a este término fascinante. Solo podremos llamar la atención sobre cómo la recapitulación de “los grandes cronotopos tipológicamente estables, que determinan las más importantes variedades genéricas de la novela” (Bajtín, *La novela como género literario* 429), viene a funcionar como revulsivo contra todo intento de absolutizar una sola manera de representar y figurarse la comunidad y su destino. La atención a las diferentes conceptualizaciones cronotópicas de la literatura occidental lleva a la constatación de la historicidad última que caracteriza cada representación del hombre, el espacio y el tiempo, de suerte que “descubrir el papel de estas formas en el proceso de un conocimiento artístico concreto [...] en la novela” sería el fin último de la labor crítica de Bajtín (288). Si para Kant nuestra percepción del espacio-tiempo era inalterable, en virtud de una espontaneidad intersubjetiva que todo individuo humano compartiría y que volvería seguro nuestro acceso al mundo, Bajtín la presenta como algo fraguado en la cultura y nunca dado *a priori*. El rasgo estético que Bajtín subraya para aproximarse a la *Comédie Humaine* es la recurrente representación del salón, “lugar de intersección de *las series* espaciales y temporales de la novela”²⁰ (432). Nótese el plural empleado: la novela ofrece una nueva conceptualización cronotópica de la realidad en la que se superponen “la mezcla de las intrigas de lo privado-personal con la política y las finanzas, vidas cotidianas y biográficas” para condensar “los signos tanto del tiempo histórico como del biográfico”, de manera que esta heterogeneidad de ritmos sea precisamente la que convierta a la época “en algo manifestamente visible incluso desde el punto de vista del argumento” (433). Abrirse a la complejidad de la existencia moderna pasa por advertir la coexistencia en una sola novela de cronotopos polémicos que, lejos de sancionar una interpretación unívoca de la Modernidad, muestran sus múltiples capas y evidencian el entrecruzamiento de dimensiones de la

20 Énfasis añadido.

experiencia humana variadas, complementarias e irreducibles a una sola filosofía omniexplicativa, como el marxismo lukacsiano.

El choque con Lukács y su forma de leer el realismo decimonónico termina de delinear las particularidades de la praxis crítica bajtiniana. Los textos lukacsianos subrayan —en su pretensión de aislar de manera concluyente las dinámicas históricas relevantes para la comprensión del mundo— la labilidad de un texto literario para amoldarse a una realidad preexistente con mayor fortuna que otras formas discursivas. Por su parte, Bajtín no fía la validez de una obra a su adecuación a un proceso subyacente incontrovertible. Su énfasis se sitúa en la coyuntura específica en la que un lector habita y en la cual, mediante su lectura, reactualiza un clásico. En otras palabras, la interacción entre temporalidades divergentes (la del autor que escribe, la del lector que lee y las ofrecidas por el texto concreto) es la que genera una comprensión del mundo que aflora en esa encrucijada.²¹ Por tanto, los cronotopos son polivalentes y pueden refuncionalizarse en momentos distintos, en los que se orienten a nuevas metas.²² Dado que cada sentido es coyuntural, y dado que toda comprensión cronotópica de la realidad puede beneficiarse, en un momento dado, del acervo literario pasado, puede entenderse la idea bajtiniana de que “cada sentido tendrá su fiesta de resurrección” (*Estética de la creación verbal* 393) como una celebración del poder productivo de la lectura y del contacto con la tradición. La rica paleta de series espacio-temporales captadas artísticamente por las obras de Balzac, por tanto, no tendrían interés solo por su solvencia capturando lo real extraliterario, sino más bien por su valor productivo, capaz de redibujar una manera de plasmar la imagen del hombre y sus circunstancias que puede transcender su período.

Ya es una asunción frecuente entre los especialistas en la obra de Bajtín el contemplar su teoría de la novela como una respuesta velada a las reflexiones

21 Morson y Emerson enfatizan resueltamente este punto:

Considerada en su conjunto, la literatura es heterócrona. Un gran número de géneros literarios está disponible para conceptualizar la imagen de la persona, los procesos históricos y las dinámicas sociales. La familiaridad con una variedad de géneros, por tanto, ofrece un rico conjunto de posibilidades para comprender aspectos concretos de la experiencia. En cada caso, algunos cronotopos pueden resultar más adecuados que otros. (371. La traducción es mía).

22 Véase el estudio de Bajtín de la recuperación de motivos carnalescos en la obra de Dostoievski, en el que llega a abogar por la existencia de una “memoria objetiva” de la novela (*Problemas de la poética de Dostoievski* 240).

lukacsianas.²³ Pero quizás podamos arrojar más luz sobre la riqueza de este debate sumando las aportaciones rancieranas a la par que recapitulamos sintéticamente todo lo expuesto, volviendo al nunca ausente problema de lo común. Para ello, proponemos atender a cómo los tres teóricos responden en sus ensayos a una pregunta implícita, pero fundamental: ¿cuál es el sujeto de la Modernidad? Se trata de dirimir qué ideal humano y social se está incoando mediante la reflexión crítica, propulsada por la praxis lectora distintiva que hemos observado, en la que los rasgos estéticos de la novela son interpretados como signos de un estadio histórico determinado y proponentes activos de una conceptualización particular de las problemáticas políticas y socioeconómicas.

Lukács exalta al proletariado y a su acción coordinada, la cual contribuiría al advenimiento de una colectividad reconciliada y sería capaz de emprender la reconstrucción de los mapas protoicónicos que vuelvan la existencia significativa. Su comprensión del escritor comprometido y del sujeto político imaginado en *Historia y conciencia de clase*, que guardan muchos paralelismos, dependen punto por punto de la figuración de un proceso histórico unitario, redentor y tendente a la utopía. La narración, preludio a la consumación de ese nuevo orden, funciona como herramienta epistemológica y, en última instancia, como orientadora privilegiada de la acción revolucionaria. Bajtín se aleja de esta comprensión de lo común y hace de la heteroglosia, la polifonía y, como hemos subrayado, la multicronotopicidad de la novela el centro de su reflexión, atravesada por la conciencia de la provisionalidad de nuestros discursos y la apertura del hombre a comprenderse desde otras voces, que encuentra en lo plural y fluctuante los paradójicos rasgos esenciales de lo humano.

Hasta aquí, ambos teóricos han visto en la novela una manifestación privilegiada del ser de los individuos en la Modernidad, el cual

23 Se debe recordar hasta qué punto la teoría de la novela de Bajtín se conforma en diálogo y discusión con las propuestas de Lukács. De hecho, el título que el propio Bajtín dispuso para uno de sus escritos más relevantes, *La novela como género literario*, entraba directamente en colisión con aquel dispuesto por Lukács para su entrada de la *Enciclopedia Literaria Soviética* (“La novela como epopeya burguesa”). El motivo que llevó a que el título final fuera otro: “Epopeya y novela”, era el de evitar problemas con la censura soviética (Beltrán, “Después de Bajtín” 121). Estas circunstancias incitan a pensar en la necesaria cautela que debió rodear la redacción de los escritos bajtinianos, aunque el que el ruso evitara una confrontación demasiado obvia con la figura de Lukács no significa que la esquivara en punto alguno de sus argumentaciones.

quedaría inscrito en la tradición novelística y podría ser rescatado desde su reinterpretación contemporánea. Con todo, ambas terminan arrojando una lectura de lo humano y de lo colectivo sustancialista, ya quede el hombre definido primariamente por su condición de ser necesitado de redención o por su mutabilidad eterna. El caso de Rancière es diferente, y merece un tratamiento aparte. Más de medio siglo después de las polémicas teórico-literarias de la URSS, su particular concepción de la relación entre colectividad y literatura pasa por extraer las últimas consecuencias de la quiebra simbólica posromántica y de la libertad interpretativa ofrecida siempre por la palabra escrita: a través de su noción de *parole muette*, el francés propone reencontrar “aquellos momentos que oscilan entre el acontecimiento y el no acontecimiento, entre la palabra y el mutismo, entre el sentido y el no-sentido” (“El tiempo de los no vencidos” 83), que bien pueden ser los instantes en los que, a través de la lectura, llegamos a advertir la provisionalidad de nuestro utillaje crítico y la indefinición última de los polos clave para la reflexión lukacsiana: el sujeto, convertido en *n’importe qui*,²⁴ y el objeto, ambos plurívocos y abiertos al disenso en diferentes repartos de lo sensible. Se retorna así al espacio de reflexión tan bien abonado por las meditaciones bajtinianas y lukacsianas, pero tras un fecundo desplazamiento propiciado por la óptica posfundacional de Rancière (Bassas). Lo que el ruso y el húngaro abordaban en términos de indagación sobre una naturaleza humana se torna de manera explícita una cuestión de recepción literaria que, de manera quizás más autoconsciente, piensa los problemas y realidades más acuciantes del presente a través de la reflexión sobre el legado novelístico. En cualquier caso —y más allá de las distancias entre estos pensadores, sondeadas a lo largo de esta investigación— queda claro que Lukács, Bajtín y Rancière articulan una praxis lectora rigurosa y combativa en la que la indagación teórico-literaria y el compromiso político se dan en un mismo gesto.

24 *N’importe qui* es una locución muy usada por Rancière; en un primer momento, puede parecer pensada para aludir a la masa proletaria, pretendidamente incapaz de hacerse cargo de las obras filosóficas o literarias y de interpretarlas —asunto que el francés discutió en *La parole ouvrière*, de 1976—, pero una lectura cuidadosa de los textos rancieranos nos lleva a pensar que alude a un momento de desdibujamiento de roles y capacidades consustancial a la errancia de la letra muda, desdibujamiento que nociones como “proletario” estabilizan. *N’importe qui* bien podría ser, por tanto, una palabra-comodín, sin un referente exacto, capaz de aludir a las comunidades engendradas por los nuevos repartos de lo sensible dinamizados por la lectura.

Conclusiones

El presente artículo ha pretendido mostrar la existencia de un espacio de reflexión particular adscribible a la aquí denominada “teoría de la novela crítica”. La reflexión ensayística en torno a la novela y el cultivo de una modalidad de crítica cultural particular viene a conformar una vía de pensamiento preocupada por la significación general de la Modernidad para la sociedad contemporánea e implicada en la refiguración crítica de colectividades a través de la indagación en el espacio-tiempo idiosincrásico del presente, y en la novela como forma verbal lo suficientemente proteica como para ayudarnos a pensar tanto nuestra realidad histórica como a nosotros mismos. No por ello, insistimos, nos encontramos frente a una praxis lectora que haga del texto el subproducto de unas circunstancias socioeconómicas; tampoco se trata, evidentemente, de una reflexión esteticista, desligada de todo compromiso; igualmente, sería traicionarla llamarla “filosófica”, pues aunque intervienen múltiples cuestiones epistemológicas —como la pregunta por cómo asir intelectualmente las transformaciones de nuestra civilización— o ético-políticas —al cuestionar qué lecturas de la comunidad debemos favorecer o combatir— no se abandona en ningún momento el aliciente para la reflexión que constituye el texto literario. Comenzar a pensar la compleja conformación de esta praxis lectora ha sido el objetivo de este trabajo, que ha tratado de situarse en el intersticio de los usos más habituales de los textos de Bajtín y Lukács a fin de evidenciar el potencial que encierran y de dinamizar el trato contemporáneo con su legado mediante la atención a su dimensión crítica y ensayística. En este sentido, el diálogo de Rancière con el húngaro nos parecía un síntoma de la perpetuación en nuestro presente de una modalidad de reflexión literaria que, quizás, pueda ganar en hondura y fuerza mediante una exploración de sus predecesores.

Obras citadas

- Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- . *Hacia una filosofía del acto ético*. Barcelona, Anthropos, 1997.

- . *La novela como género literario*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Bassas, Xavier. *Jacques Rancière: Ensayar la igualdad*. Barcelona, Gedisa, 2019.
- Bewes, Timothy. “Jacques Rancière and the Novel”. *Novel: A Forum on Fiction*, vol. 47, núm. 2, 2014, págs. 187-195.
- Beltrán Almería, Luis. “Después de Bajtín. Los retos de la teoría de la novela”. *Teoría de la novela. Pasado, presente y futuro*. Coordinado por Beatriz Rodríguez Gutiérrez, Javier Voces Fernández y Rodrigo Gutiérrez Sebastián. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, págs. 113-130.
- . *Estética de la novela*. Madrid, Cátedra, 2021.
- Bernstein, Jay. *The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism and the Dialectics of Form*. Chicago, University of Minnesota Press, 1984.
- Caner-Liese, Robert. “Goethe, el primer romanticismo i la teoria de la novela”. *Estudi General. Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, núms. 19-20, 2000, págs. 117-132.
- Clark, Katerina. “Soviet Literary Theory in the 1930s: Battles over Genre and the Boundaries of Modernity”. *A History of Russian Literary Theory and Criticism*. Editado por Galin Tihanov y Evgeny Dobrenko. Pittsburgh, PEN, Pittsburgh University Press, 2011, págs. 109-143.
- Faure, Alain y Rancière, Jacques. *La Parole ouvrière: 1830-1851*. París, Union générale d'éditions, 1976.
- González Blanco, Azucena. *Política y literatura. Nuevas perspectivas teóricas*. Berlín, De Gruyter, 2019.
- Goldmann, Lucien. *Para una sociología de la novela*. Madrid, Ayuso, 1975.
- Glück, Mary. “Reimagining the Flaneur: The Hero of the Novel in Lukács, Bakhtin and Girard”. *Modernism/Modernity*, vol. 13, núm. 1, 2006, págs. 747-764.
- Jameson, Fredric. *Marxismo y forma*. Madrid, Akal, 2016.
- Lukács, György. *Ensayos sobre el realismo*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1965.
- . *Problemas sobre el realismo*. Barcelona, Grijalbo, 1976.
- . *Historia y conciencia de clase. Estudios de dialéctica marxista*. Buenos Aires, Ediciones Razón y Revolución, 2013.
- . *Teoría de la novela*. Barcelona, Debolsillo, 2016.

- . *La novela: destinos de la teoría de la novela*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020.
- De Mazza, Ethel. “Romantic Politics and Society”. *The Cambridge Companion to German Romanticism*. Editado por Nicholas Saul. Cambridge, Cambridge University Press, 2009, págs. 191-208.
- Jameson, Fredric. *El realismo y la novela providencial*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2006.
- Mazzoni, Guido. *Theory of the Novel*. Cambridge, Harvard University Press, 2017.
- Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford CA, Stanford University Press, 1990.
- Neubauer, John. “Bakhtin versus Lukács: Inscriptions of Homelessness in Theories of the Novel”. *Poetics Today*, vol. 17, núm. 4, 1996, págs. 531-546.
- Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona, Crítica, 2005.
- Rancière, Jacques. *Le philosophe et ses pauvres*. París, Fayard, 1983.
- . *La Mésentente : politique et philosophie*. París, Galilée, 1995.
- . *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago, LOM, 2009.
- . *La palabra muda: Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- . *El hilo perdido: Ensayos sobre la ficción moderna*. Buenos Aires, Manantial, 2014.
- . *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2017.
- . *Los bordes de la ficción*. Barcelona, Edhasa, 2019.
- . “El tiempo de los no-vencidos (Tiempo, ficción, política)”. *Revista de Estudios Sociales*, núm. 70, 2019, págs. 79-86.
- Said, Edward. “Teoría ambulante”. *El mundo, el texto y el crítico*. Barcelona, Debolsillo, 2016.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La Naissance de la littérature: La théorie esthétique du romantisme allemand*. París, Presses de l'École Normale Supérieure, 1983.
- Szondi, Peter, Susan Metz y Hans-Harald Hildebrandt. *Poética y filosofía de la historia II*. Madrid, Visor, 1992.
- Todorov, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique*. París, Éditions du Seuil, 1981.
- Tihanov, Galin. *The Master and the Slave: Lukács, Bakhtin and the Ideas of Their Time*. Nueva York, Oxford University Press, 2000.

Sobre el autor

Jose Cano Martínez es doctorando en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la Universidad de Barcelona. Ha cursado en la Universidad de Barcelona el grado de Estudios Literarios y el máster en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y en la Universidad Española de Educación a Distancia el máster en Formación de Profesorado de Educación.

***Nostra culpa*: la transformación del fantasma y la culpa gótica en dos relatos de Mariana Enríquez**

Valentina Prieto Torres

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia

vprietot@unal.edu.co

El presente artículo traza las transformaciones que Mariana Enríquez hace al gótico clásico, particularmente a la figura del fantasma y su función como vehículo para representar la culpa, en dos relatos de su repertorio: “Chicos que vuelven” (2010) y “Mis muertos tristes” (2024). Un análisis minucioso del espacio que habitan los fantasmas, su naturaleza y su relación con la culpa, acompañado de comparaciones con una autora del gótico clásico, Shirley Jackson, y un autor del gótico latinoamericano, Carlos Fuentes, revela que los fantasmas de Enríquez son visibles, tangibles y certeros: existen, definitivamente, en los relatos. Consecuentemente, los fantasmas pasan de ser periféricos a ser centrales, de ser privados a ser públicos, y de ser individuales a ser sociales. En este mismo orden de ideas, la culpa que los fantasmas representan se mueve en la misma dirección, así como el castigo que esta reclama.

Palabras clave: culpa; fantasma; gótico; horror; realismo gótico; terror.

Cómo citar este artículo (MLA): Prieto Torres, Valentina. “*Nostra culpa*: la transformación del fantasma y la culpa gótica en dos relatos de Mariana Enríquez”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 71-100.

Artículo original. Recibido: 15/01/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



Nostra Culpa: The Transformation of the Gothic Ghost and Guilt in Two Stories by Mariana Enríquez

The following article traces the transformations that Mariana Enríquez makes to the classical Gothic, particularly to the figure of the ghost and its function as a vehicle to represent guilt, in two stories from her repertoire: “Chicos que vuelven” (2010) and “Mis muertos tristes” (2024). A thorough analysis of the space inhabited by ghosts, their nature, and their relationship with guilt, accompanied by comparisons with an author of the classical Gothic, Shirley Jackson, and an author of the Latin-American gothic, Carlos Fuentes, reveals that Enríquez’s ghosts are visible, tangible, and unerring: they definitely exist in the stories. Consequently, the ghosts go from being peripheral to central, from being private to public, and from being individual to social. In this same order, the guilt that the ghosts represent moves in the same direction, as does the punishment that it demands.

Keywords: guilt; ghost; gothic; horror; gothic realism; terror.

Nostra culpa: a transformação do fantasma e da culpa gótica em dois contos de Mariana Enríquez

Este artigo traça as transformações que Mariana Enríquez faz no gótico clássico, particularmente na figura do fantasma e sua função como veículo para representar a culpa, em dois contos de seu repertório: “Chicos que volver” (2010) e “Mis muertos tristes” (Meus tristes mortos) (2024). Uma análise detalhada do espaço habitado pelos fantasmas, sua natureza e sua relação com a culpa, acompanhada de comparações com uma autora gótica clássica, Shirley Jackson, e um autor gótico latino-americano, Carlos Fuentes, revela que os fantasmas de Enríquez são visíveis, tangíveis e certos: eles definitivamente existem nas histórias. Consequentemente, os fantasmas deixam de ser periféricos e passam a ser centrais, passam de privados para públicos e passam de individuais para sociais. Na mesma ordem, a culpa que os fantasmas representam move-se na mesma direção, assim como a punição que ela exige.

Palavras-chave: culpa; fantasma; gótico; horror; realismo gótico; terror.

Introducción

EN UNA ENTREVISTA CON EL diario español *El Salto* en el 2020, Mariana Enríquez comenta, a propósito de su novela *Nuestra parte de noche* (2019) y su relación con la historia reciente de Argentina, que el género del horror, particularmente el latinoamericano, “tiene que hablar de lo político, tiene que hablar de lo social, de lo cotidiano, porque es ahí donde opera. Creo que el terror no puede ser ya el terror de las casas embrujadas y los cementerios.” (Rubio s. p.). Esta perspectiva marca la literatura de Enríquez y ha sido su audacia a la hora de transformar los tropos del gótico y el terror clásico lo que la ha puesto en el mapa crítico, editorial y popular junto con la etiqueta del “realismo gótico”. La exploración de este género híbrido, aunque atractiva, es solo un punto tangencial en este trabajo, pues lo que a mí realmente me interesa es señalar cómo transforma Enríquez los estandartes estéticos y narrativos del gótico, cómo conversa con las vertientes europeas, estadounidenses y latinoamericanas, y más aún, las consecuencias que estos cambios producen en sus narrativas. Ahora bien, un análisis de la relación de Mariana Enríquez y el gótico es una misión de largo aliento y de amplio alcance, para la cual un artículo se queda bastante corto. Debido a esto, me centraré en dos cuentos de Enríquez: “Mis muertos tristes” (2024) y “Chicos que vuelven” (2010). En ellos analizaré el funcionamiento de una herramienta gótica particular: los fantasmas como vehículo para explorar la culpa. Además, con el fin de exponer con claridad las transformaciones de este fenómeno en las obras, me referiré en contra punto a dos obras de variantes regionales del género que exponen características indudablemente góticas: *La maldición de Hill House* de Shirley Jackson (1959) por el lado del gótico estadounidense y “Chac Mool” (1954) de Carlos Fuentes como representante del gótico latinoamericano. Así, las preguntas que guían esta reflexión son: ¿cómo transforma Mariana Enríquez los fantasmas góticos en sus cuentos “Mis muertos tristes” y “Chicos que vuelven”? y ¿cómo demuestran estas transformaciones una posición política del gótico de Enríquez?

¿De dónde vienen los fantasmas?

Antes de abordar el análisis de las obras de Mariana Enríquez es importante hacer un breve recorrido por el gótico para reconocer sus características originales y sus transformaciones en sus versiones norteamericanas y latinoamericanas, de las cuales hacen parte Jackson y Fuentes, respectivamente. El gótico es un género que nace en la segunda mitad del siglo XVIII como respuesta a un momento que se sentía inestable y confuso a pesar de los esfuerzos intelectuales europeos de cerrar el mundo a respuestas concretas. El sofoco que generaron los límites rígidos de la Ilustración es la semilla de este género literario, que se encargó precisamente de explorar estos espacios liminales y, al mismo tiempo, de poner en duda las estructuras sociales, políticas y económicas que sostenían esos límites (Botting 2). Así pues, el terreno del gótico son los espacios periféricos que nadie conoce y las posibilidades que en ellos se encuentran. Esto incluye el mundo rural alejado de las ciudades, los cementerios, las casas abandonadas, las montañas lejanas y los personajes solitarios con ideas irracionales (Hogle 2). En estos espacios se acude a la imaginación que desafía la ciencia exacta tan popular del Siglo de las Luces, por lo que allí pueden habitar monstruos, espectros o muertos vivientes. Para el crítico Fred Botting, esto es lo que define lo trasgresor del género gótico, pues es en el cual se consolida el escepticismo y la incertidumbre que surge de una época que ofrecía todas las respuestas enmarcadas en sistemas cerrados, y provee a los lectores de herramientas para preguntarse por qué estos sistemas son así y qué sucede cuando se pierden los cimientos que los sostienen. Al anhelo de concreción y soluciones unívocas de la Ilustración, el gótico se opone con la multiplicidad de mundos, de perspectivas y de respuestas: “Uncertainties about the nature of power, law, society, family and sexuality dominate Gothic fiction” (3).

La migración del gótico a Norteamérica se lleva consigo esta semilla y sus procedimientos estéticos, pero se nutre de nuevas influencias. En primer lugar, los espacios se transforman, pues los castillos y mansiones abandonadas por aristócratas europeos no eran sitios comunes en Estados Unidos. La casa vacacional abandonada, sin embargo, sí lo era y fue este espacio el titular de una buena parte de las narrativas góticas de Estados Unidos. Estas casas seguían siendo lo suficientemente periféricas y alejadas para constituir ese ambiente oscuro y misterioso del gótico europeo y, además,

vinculaban una preocupación nacional que se convirtió en un sello de esta variante del género: la familia. Para Eric Savoy, esta cuestión tiene que ver con el parricidio de la independencia y la familia ideal americana (172). Según el autor, la represión de un pasado conflictivo cultiva gran parte de los intereses del gótico en Estados Unidos, pues es el género propicio para presentar los fantasmas de una familia ideal que se quiebra, de una separación violenta con un padre imperial. La nueva nación, más que un espacio de nuevas oportunidades, es la tierra en la cual el pasado siempre habita el presente; Estados Unidos es la tierra de los fantasmas (167). Aun así, sigue siendo la tierra de las nuevas esperanzas, dentro de las cuales habita el ideal de la familia perfecta que será constantemente desafiado con las historias góticas en aras de encontrar las sombras de esa aspiración, el bagaje emocional que condiciona estas relaciones familiares y que, frecuentemente, se asocia con el pasado nacional, de manera que se construye una convergencia de traumas intergeneracionales que parecen volverse más pesados y que alejan, generación tras generación, ese sueño ideal de la familia americana (174).

El gótico norteamericano también desarrolla una característica importante para este análisis: el psicologismo. Aunque en el siglo xx fue protagónico, la exploración de la psicología de los protagonistas en el gótico empieza en el xix, con Edgar Allan Poe como su representante más reconocido. A partir de esta nueva perspectiva, los monstruos y fantasmas que se habían escrito en los siglos anteriores pasaron de ser entes visibles, con cuerpos extraños que flotaban en la oscuridad, a voces escondidas o lamentos misteriosos, contruidos de manera tal que en la narrativa abundaran preguntas por el estado mental de los protagonistas, sus miedos, sus dudas y sus conflictos internos (Botting 8, 12). Este nuevo procedimiento abre paso a más ambigüedad e insinuación, y dota de protagonismo al lector, pues en muchos casos es él quien decide si los monstruos existen o no en estas narrativas y, por ende, quien define las lógicas fantásticas de los mundos desarrollados en estos relatos. El gótico estadounidense, particularmente el del siglo xx, recurre a formas mucho más implícitas, donde todo se encuentra dicho entre líneas y nada es visible a plena luz (Savoy 170). Jackson, después de la publicación de *Hill House*, se convirtió en un paradigma para esta variante del gótico, explotando con maestría tanto los nuevos espacios terroríficos, como los fantasmas familiares incorpóreos.

El caso del gótico en Latinoamérica es complicado, pues su migración encontró resistencia. En 1940, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo editaron y publicaron la *Antología de la literatura fantástica*, una compilación de relatos que estableció la primera definición del modo fantástico en América Latina y predispuso cómo se entendería el género de cara al Boom que se daría unos veinte años después. En esta compilación se dejaron de lado deliberadamente relatos latinoamericanos de corte gótico o que ya habían sido marcados con esa etiqueta. Bioy Casares, por ejemplo, refiriéndose a la que es considerada la primera novela gótica, afirma que “*The Castle of Otranto* debe ser considerado antecesor de la pérfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas, en mal gusto” (11). Esta decisión es vista por algunos críticos (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 1, 2; Dabove 198-199) como la manera en la cual los escritores y editores que escribían y publicaban relatos fantásticos se desmarcaban de una etiqueta extranjera, y al mismo tiempo reinventaban la literatura de América para insertar su propio fantástico dentro de un canon universal. América Latina se volvió, entonces, la cuna del realismo mágico o lo real maravilloso, corrientes fantásticas que se cimentaron entre los 60 y los 70 con el fenómeno del Boom. El gótico se quedó fuera de la identidad literaria de América Latina en el siglo xx. Sin embargo, la crítica posterior ha replanteado esta etiqueta y ha hecho un estudio revisionista de las obras paradigmáticas de Latinoamérica, pues considera constructivo leer buena parte de ellas en clave gótica (Kemper Columbus 397; Ordiz 135; Olmedo 25) y, más aún, propone que existe un gótico propiamente latinoamericano (Ibarra, “Latin American Gothic” 264; Ibarra “Exploring Gothic” 7; Eljaiek-Rodríguez, “Semillas de maldad. Early Latin American Gothic” 14).

La definición del gótico latinoamericano es escurridiza, no solo por su origen complejo, sino también por la multiplicidad de adaptaciones que hace al gótico clásico. A diferencia de la variante norteamericana del género, que encontró paralelos más o menos equivalentes con su antecesor europeo y cimentó a partir de estos su propuesta estética, el gótico en América Latina se ha relacionado con su antecesor “in several forms—through transposition, tropicalization, appropriation, and/or parody—while examining historical and contemporary local issues” (Ordiz y Casanova-Vizcaíno 7). Para los propósitos de este artículo, creo importante resaltar el concepto de

tropicalización mencionado, particularmente la manera en la cual lo define Gabriel Eljaiek Rodríguez:

mecanismo por el cual se recicla y transforma el género gótico en América Latina, poniendo fuera de lugar a personajes y temas para realzar la artificialidad del género y sus dinámicas de construcción y enunciación de lo otro y para posibilitar la enunciación de aquello de lo cual “no se puede hablar” —que dependiendo del contexto puede ser la violencia, desigualdades sociales o tabúes culturales como el incesto o lo abyecto [sic]. (*Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos* 10)

La tropicalización es un proceso de transculturación narrativa que desnuda los mecanismos del gótico precedente para ponerlo en discusión a través del propio ejercicio creativo. Estas transformaciones tienen dos consecuencias que considero fundamentales para este análisis: la artificialidad del espacio y la enunciación de lo que “no se puede hablar”. La primera es el resultado más directo de la transformación de un género que tiene como una de sus características más visibles el espacio. Los castillos o casas abandonadas, las esquinas oscuras y los valles neblinosos son los primeros en señalarse, pues la nueva localización latinoamericana exige cambios a estos tropos, particularmente los espacios tropicales que contrastan tan visiblemente con los espacios que le dan origen al género en Europa.

La especificidad de los espacios en el gótico latinoamericano es la primera firma de identidad a la que los autores latinoamericanos acuden, el primer paso de transformación del género. Es importante resaltar que la tropicalización no necesariamente se da en el trópico ni el espacio del gótico latinoamericano debe ser exclusivo del trópico. Lo fundamental es que la narración esté claramente localizada, no solo en sus descripciones del espacio, sino en los símbolos, en los diálogos, en los personajes, en lo autóctono de su representación. La segunda consecuencia, la enunciación de lo que “no se puede hablar”, está estrechamente atada a la primera. El interés en lo liminal, lo monstruoso y lo abyecto no es nuevo, pues es de muchas maneras el interés primario del gótico clásico. Sin embargo, la localización de las narrativas góticas latinoamericanas resulta en una atadura ineludible del relato a la vida social, económica y política de los lugares en los cuales se desarrolla, distinto a sus vertientes en el norte y en el viejo continente. El

gótico europeo propone relatos que cuestionan los sistemas a través de grandes preguntas, casi filosóficas, sobre el hombre y su relación con la ciencia y lo desconocido, mientras que el estadounidense se centra en la oscuridad de las relaciones familiares y, a partir de esta propuesta, extrapola sus preocupaciones a los sistemas que sostienen estas relaciones. Es decir, las preguntas y los análisis políticos o sociales en las vertientes europeas y estadounidenses no suceden dentro de los relatos; estos funcionan más como la semilla, la puerta que, después del punto final, se abre para el lector y sus reflexiones (por ejemplo, en el caso de Jackson, reflexiones relacionadas con las enfermedades mentales, la culpa y el trauma intergeneracional). En América Latina, eso de lo que “no se puede hablar” está íntimamente ligado con la tierra y, en consecuencia, con todo lo que en ella vive: sus gentes, su historia, sus sistemas y sus monstruos.¹ Esta variante del género no puede dejar de tratar las preocupaciones locales porque está enraizada en ellas (Ibarra, “Latin American Gothic” 268).

Es importante señalar que no todos los relatos latinoamericanos que se categorizan o se leen en clave gótica cumplen al pie de la letra con estas características. Incluso Carlos Fuentes, quien ha sido llamado el más gótico del canon latinoamericano (Gutiérrez Mouat 297) y que discutiré en este artículo, hace transformaciones al género gótico de diversas maneras, y no siempre siguen el proceso de la tropicalización. *Aura* es una novela que, aunque transpuesta a México, mantiene grandes similitudes con un gótico europeo (Náter 73-74). Autores como Juana Manuela Gorriti o Julio Cortázar también experimentaron con narrativas góticas muy cercanas a sus variantes predecesoras (“El emparedado”; “La puerta condenada”). Además, la cuestión identitaria que consolidó al realismo mágico como la estampa literaria de América Latina resultó en narraciones fantásticas que caminan sobre el límite entre los dos géneros y que podrían leerse como realismo mágico con infusiones góticas, o viceversa, lo que hace aún más complicada una definición rígida, como lo discute Lucie Armitt en su ensayo “The Gothic and Magical Realism”. Sin embargo, pienso acertado

1 Particularmente respecto a Argentina, los monstruos y su relación con las preocupaciones políticas locales, cf: Zangrandi, Marcos ed., *Territorio de sombras: montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. NJ Editor, 2021; Vedda, Miguel. “Horrores literarios y realidad política”. *Cazadores de osos. La literatura de horror en los tiempos del neoliberalismo*. Las Cuarenta, 2021, 203-373.

afirmar que existe una tendencia a la tropicalización de los relatos góticos latinoamericanos que sigue el procedimiento mencionado, con un interés particular en los monstruos asociados a los contextos locales.

Este breve recorrido por el gótico ilustra el contexto literario del que se nutre Mariana Enríquez, quien conversa con los tropos originales, las variables locales y las transformaciones culturales para consolidar su propuesta literaria. Ella hace parte de un “renacimiento gótico” en América Latina, un fenómeno editorial y estético que ha atrapado a miles de lectores y que está liderado, en su mayoría, por mujeres que intervienen el género para desarrollar sus propias propuestas literarias y, al mismo tiempo, dilucidar sus preocupaciones políticas.²

El espacio de los fantasmas

Antes de hablar de los fantasmas, creo importante explorar los espacios en los cuales los fantasmas habitan en “Mis muertos tristes” y “Chicos que vuelven”, pues esta transformación del espacio es paralela a la función particular de los personajes en estos cuentos y a la culpa que subsecuentemente encapsulan. Como se mencionó en el apartado anterior, el espacio es una de las características más reconocibles del gótico clásico. Incluso la misma Enríquez, en la entrevista citada anteriormente, se refiere a dos imágenes que se repiten constantemente dentro del género: los cementerios y las casas embrujadas, ejemplos de espacios periféricos ideales. La novela de Shirley Jackson es una de las narrativas góticas que usa con más audacia este espacio particular, específicamente la casa embrujada. Esta mansión grande, oscura, misteriosa, vieja, que queda en medio de las montañas, lejos de la ciudad, y que parece que no corresponde siquiera a las leyes de naturaleza, es el ambiente idóneo para los monstruos que la poblarán en cuanto la narrativa se ponga en marcha (Jackson 35- 36). Los monstruos son casi inevitables en un espacio que los invita, que les regala estas esquinas oscuras, estas puertas chirriantes, estos bosques neblinosos. El espacio gótico está minuciosamente

2 Algunos ejemplos son el “gótico andino” en *Las voladoras* (2020) de Mónica Ojeda, la recreación de la madre monstruosa en *Distancia de rescate* (2014) y el acercamiento a las casas terroríficas en *Siete casas vacías* (2015) de Samanta Schweblin, y la propuesta sobre el conflicto entre lo real y lo imaginario en *El huésped* (2006) de Guadalupe Nettel.

configurado para que los monstruos puedan camuflarse con el fondo y puedan causar el mayor efecto posible en cuanto salgan de allí .

El caso de “Chac Mool” es distinto, pues Fuentes le quita protagonismo al espacio en este cuento. El relato se desarrolla en dos niveles: lo que cuenta el narrador y el diario de Filiberto, el protagonista. Estas dos narraciones convergen en sus espacios, Acapulco y Ciudad de México. La capital, en particular la casa de Filiberto, es el lugar más importante, pues allí se presenta el evento fantasmagórico. A diferencia de la casa de Jackson, la de Fuentes no cumple con los paradigmas góticos al pie de la letra. Aunque el protagonista menciona que su casa es muy grande para él solo y que es un poco lúgubre porque es algo vieja (9), esta no está alejada de la ciudad, no está abandonada y, *a priori*, no tiene misterio alguno. Sin embargo, la casa tiene una característica importante que Fuentes incluye deliberadamente para desarrollar una propuesta terrorífica dentro de estas condiciones: el sótano. Filiberto se ve obligado a usar su sótano para almacenar la escultura de Chac Mool mientras reorganiza algunas cosas en su casa para hacerle espacio y, después de que tiene un problema de plomería, debe quitarle lama y musgo a la pieza en total oscuridad. Las interacciones del protagonista con lo que se convertirá en el espectro suceden siempre en la oscuridad hasta el momento de la revelación. La oscuridad sí participa de los tropos góticos, pues es una parte de su ambiente característico y, en la vertiente estadounidense, promueve la ambigüedad con respecto a la existencia del monstruo.

La lejanía en Jackson y la oscuridad en Fuentes son partes fundamentales de una construcción narrativa que aísla a los protagonistas para que enfrenten a los fantasmas completamente solos. Por lo lejos o por lo sombrío, nadie más está cerca cuando los fantasmas se manifiestan, lo cual exacerba el sentimiento terrorífico. La soledad frente al monstruo es también una característica gótica repetitiva, particularmente cuando se trata de un fantasma. En la mayor parte de los casos este fantasma se le presenta solamente al protagonista y al lector, e incluso el lector pone esto en duda precisamente debido a la falta de opiniones de terceros, de testigos confiables, de otros personajes que puedan corroborarlo. De esta manera, los fantasmas de Jackson y Fuentes son monstruos que se presentan para un enfrentamiento individual del protagonista. Esto, según críticos como Botting, puede ser la consecuencia de un género que, en su origen, intentaba explorar el lado oscuro del Romanticismo, de modo que se regía por sus mismas líneas de

interés; la exploración del individualismo y la subjetividad son, entonces, marcadores del gótico clásico y de la variante que recrea Jackson (7). Ahora bien, el fantasma de Fuentes es un poco distinto, pues, aunque aparece como un enfrentamiento individual, lo que representa no lo es, pero eso lo discutiré más adelante. Por el momento, es importante señalar que el gótico de Jackson y el de Fuentes, aunque diferentes, recurren a tropos del gótico clásico para aislar a sus personajes, lo que hace que, particularmente en la variante estadounidense, los fantasmas sean individuales y no sociales.

Como Enríquez misma dice, el terror que ella escribe se mueve para incluir lo político y lo social, y el primer paso es una modificación del tropo del espacio gótico que, a primera vista, no parece tan relevante. Tanto “Mis muertos tristes” como “Chicos que vuelven” son cuentos urbanos. Los dos suceden en barrios de la ciudad de Buenos Aires, con sus calles y sus parques metropolitanos como protagonistas. Ahora bien, es importante anotar que el gótico urbano no es una novedad de Enríquez, sino que ha existido desde la iteración norteamericana del gótico y también se ha recreado en Latinoamérica como se muestra con el ejemplo de Fuentes.

Sin embargo, en su iteración más clásica, la ciudad era protagonista solamente en sus recovecos más espeluznantes, en los callejones mal iluminados y los sectores donde la podredumbre carcomía a las almas que los habitaban. Incluso en Fuentes, aunque la ciudad no es protagonista, la oscuridad sí es un factor determinante y su inclusión responde a las mismas lógicas del gótico urbano: la ausencia de la luz brinda escondites a los monstruos. La ciudad gótica realista de Mariana Enríquez es distinta, pues el horror, como todo lo demás, siempre está despierto. Por ejemplo, en “Chicos que vuelven”, la primera vez que Mechi, la protagonista, tiene un encuentro con un fantasma no es en un callejón solitario engullido por la oscuridad de la madrugada, sino en una escena casi opuesta:

Salió a almorzar un poco más temprano de su horario habitual, y decidió ir a un bar que quedaba del otro lado del parque, para cambiar un poco, para distraerse. Pero no llegó a cruzarlo del todo. Cuando estaba subiendo los escalones de la fuente principal del Parque Chacabuco, que ese mediodía no estaba encendida, Mechi vio a Vanadis sentada en uno de los escalones. (35)

El Parque Chacabuco es uno de los parques metropolitanos más grandes de la capital, con extensas zonas verdes y grandes fuentes que adornan los senderos para los locales y los turistas. Y justo allí, en un cuadro luminoso, soleado y rodeado de verdes, nos encontramos con Vanadis, el espectro que apenas unos párrafos antes era la protagonista de las pesadillas que no dejaban dormir a Mechi. En el Buenos Aires gótico de Enríquez no hay que esperar a la noche, a la oscuridad, a la soledad, ni siquiera a terminar la jornada laboral. Lo monstruoso puede ocurrir en un parque, al mediodía, mientras alguien va a hacer algo tan corriente como ir a almorzar. En “Mis muertos tristes” también se presentan fantasmas en horas extrañas para el gótico clásico que conocemos. La misma protagonista, Emma, lo nota cuando habla del fantasma de su madre: “La escuché gritar una mañana, a mi madre. No una madrugada, no durante la noche: a esa hora llena de luz extraña para un fantasma.” (11). También el encuentro con un grupo de jovencitas fantasmas, las cuales habían sido víctimas de un asesinato unos días antes, no se da en una hora “terrorífica”. Emma no se las encuentra en un callejón o debajo de un puente en la mitad de la noche, sino que las ve cuando vuelve del trabajo, en ese atardecer cálido antes de que caiga la noche, cruzando por una calle (15).

Es importante notar que este cambio, que podría entenderse como una simple cuestión estética, fuerza a los tropos del gótico clásico más allá de solo cambiar el telón de fondo y los tropicaliza, realzando el artificio del espacio. Es posible pensar que este cambio es solo una cuestión de cercanía, es decir, que Enríquez escribe sobre la ciudad porque es el espacio que ella habita y sobre el que ella quiere imaginar, por lo que tiene más sentido que sus narrativas se desarrollen ahí. Sin embargo, ella misma dice que el horror opera en estos espacios cotidianos y que es por eso que ella los usa. Y no hace falta que lo diga, solo hace falta ver qué consecuencias tiene este procedimiento. Lo que sucede cuando un fantasma ya no es, por ejemplo, una voz escondida en la oscuridad de una casa que se ubica en la mitad de las montañas (como el fantasma de *Hill House*) o una sensación extraña al limpiar una estatua precolombina en el sótano oscuro de una casa (como en “Chac Mool”), sino que es una niña sentada en las escaleras de un gran parque metropolitano a plena luz del día, es que este espectro se vuelve público. Ya no está confinado a ser solo el problema del atormentado, sino que ahora, cuando camina en el andén o puebla los parques, se vuelve un

problema de todos. No está más en la periferia física a la que lo ataba el gótico clásico, ahora está en el centro y eso quiere decir que, por simple ubicación espacial, ahora es un fantasma común.

Es algo completamente distinto a lo que sucede en Jackson, quien ubica a su protagonista en los límites más alejados posibles, incluso dentro la periferia que ya habitan. Eleanor, la protagonista de *Hill House*, es la única de los cuatro miembros de la casa que tiene contacto con el fantasma y esto causa lentamente una alienación que la deja cada vez más sola frente al espectro. Su final fatídico es consecuencia de la configuración narrativa que la aísla a medida que avanza la historia. Ella está encerrada con su fantasma, lo cual crea el ambiente de sofoco tan común del terror, pero a la vez crea esa incertidumbre que también rodea con frecuencia estas historias. Como solo ella lo escucha, el lector no puede evitar preguntarse si en efecto los fantasmas existen y es sencillo dar el paso a asumir el espectro como un recurso simbólico, como vehículo de alguna pulsión escondida. En el caso de esta novela esto es, explícitamente dicho, la culpa. El fantasma de Jackson es la culpa personal de la protagonista, por eso la afecta solo a ella. La solución a su tormento es la expiación personal entendida como la muerte.

El caso del fantasma de Fuentes tiene algunas particularidades importantes que lo sitúan, de cierta forma, entre Jackson y Enríquez. El fantasma que atormenta a Filiberto sigue, en principio, la lógica gótica clásica. El protagonista interactúa con la estatua precolombina en la oscuridad y no se da cuenta de que lentamente se está despertando. También escucha ruidos extraños en las escaleras que dan al sótano por las noches y lamentos en las calles. Cuando Filiberto finalmente lo ve, nosotros los lectores aún no podemos estar seguros porque estamos leyendo su diario, un diario que cada vez muestra más señales de locura, con lo cual el monstruo podría no existir. De esta manera, el fantasma de Chac Mool es como el fantasma de la madre de Eleanor: está escondido por la oscuridad, produce terror cuando se manifiesta y es ambigua su existencia. Sin embargo, este difiere de la lógica clásica porque su aislamiento no es permanente: Chac Mool sale a la calle como los fantasmas de Enríquez. Filiberto se da cuenta que el fantasma-estatua sale en las noches y se alimenta de perros, gatos y ratones que encuentra por la calle (11). Aun así, Chac Mool no es un fantasma público porque sale cuando nadie lo puede ver, está cubierto por el manto de la noche, y Fuentes no explora el impacto social de su presencia como

sí lo hace Enríquez con sus fantasmas. Aunque técnicamente el fantasma de Fuentes puebla los espacios cotidianos, su persecución es individual y la culpa que representa la sufre únicamente Filiberto, así como la expiación que esta exige, pues Filiberto, al igual que Eleanor, solo encuentra la vía de la muerte para lidiar con la persecución fantasmal.

El realismo gótico de Enríquez cambia, con una sola decisión, todo el procedimiento clásico de los fantasmas que proponía Jackson y también expande la recreación de estos procedimientos en Fuentes, pues ella se asegura de hacer de este cambio el pilar de su relato, lo cual demuestra que es una decisión deliberada y un artificio que busca plantear una posición narrativa y crítica. El fantasma es ahora innegablemente público, social, político y, como tal, lo que representa y el camino que se toma para lidiar con su aparición solo puede ser público, social y político. Así pues, si los fantasmas que ven Mechi y Emma, que no son solo suyos sino de Buenos Aires entera, son un símbolo de culpa, esta culpa ya no será una culpa periférica y aislada. Así como los fantasmas, la culpa puesta a plena luz se vuelve pública, se vuelve social y se vuelve política.

Anatomía de un fantasma

Antes de llegar al tema de la culpa, debo mencionar a los fantasmas como tal, pues estos monstruos sufren unos cambios importantes que allanan el camino para consolidar una propuesta sobre la culpa gótica realista de Enríquez. Lo que discutí en el apartado anterior es fundamental. El cambio de espacio a una urbanidad iluminada saca a los fantasmas de la periferia privada y los expone con todos sus colores en la tarima pública. Los fantasmas son ahora visibles, y no solo metafóricamente, sino literalmente. Los ven las protagonistas, los ven sus vecinos y sus compañeros de trabajo. Los ven las cámaras del noticiero e incluso los ven en otros países los curiosos que están siguiendo el fenómeno de los muertos vivientes en Argentina. Estos no son sombras de la noche o figuras desdibujadas en la niebla, ni mucho menos voces acechantes. Son cuerpos tangibles que hablan, que caminan, que pueblan el espacio como lo haría un vivo. La tangibilidad de los fantasmas de Enríquez los separa de una tradición gótica clásica, y transforma sus funciones y sus efectos.

Cómo mencioné antes, Jackson hace parte de una vertiente gótica inclinada sobre el psicologismo y, debido a esto, el monstruo desarrollado en su relato tiene características particulares. La más relevante para este análisis es la pérdida de corporeidad, una característica de los relatos de fantasmas de Estados Unidos que, a diferencia de los fantasmas del gótico europeo (estatuas que se movían sin explicación o cuerpos pálidos flotantes) se manifiestan más que todo como una voz misteriosa. En la novela de Jackson realmente nunca nos encontramos con un fantasma, sino con las pistas de que el fantasma está cerca. Son sonidos los que nos dicen a nosotros y a la protagonista que el espectro está ahí y que es momento de enfrentarse a él. La madre de Eleanor, el fantasma de la novela, no es tangible, solo escuchamos una voz (y vemos unos mensajes inquietantes en las paredes que podemos atribuirle) que cada vez se acerca más y que, en una instancia, casi consigue que Eleanor se cuelgue de una escalera (256- 257). Debido a este misterio es que los lectores podemos reflexionar sobre la posibilidad de que el fantasma realmente no existe, sino que las voces son una manifestación de la psiquis de la protagonista. Esta posibilidad se exagera por el tipo de narrador de Jackson, que es tercera persona limitada a la protagonista con incursiones de primera persona. Esta cercanía con la perspectiva de la protagonista, combinada con el hecho de que esta voz no tiene más testigos, y con la caracterización de un personaje que está cada vez más separado de su racionalidad, nos desdibuja al fantasma como monstruo y el terror cambia de origen. Es decir, en vez de temerle al fantasma porque es horroroso, le tememos a lo que este fantasma le está haciendo a la cabeza de la protagonista y a lo que esto puede llevarla a hacer, al peligro al que puede empujarla. Le tememos a ese algo nebuloso que viene de un mundo desconocido y que tiene consecuencias en la mente de los vivos. Además, el misterio del origen y la falta de concreción del fantasma lo hace aún más temeroso.

El caso de Fuentes es, de nuevo, intermedio, pues su fantasma sigue algunas de las pautas de Jackson, pero modifica varios procedimientos que se cimentarán en un gótico latinoamericano posterior. El fantasma de este relato es Chac Mool, la estatua precolombina asociada con el dios azteca del agua, Tláloc. Esto es lo primero que es distinto a Jackson, pues el fantasma, antes de realmente serlo o tener algún atisbo de terror, ya tiene corporeidad. Esta característica remite a una vertiente gótica más europea, más tangible, antes de que los monstruos se decantaran por la insinuación y

el disturbio psicológico. Sin embargo, el procedimiento a través del cual el fantasma se revela sigue el suspenso que plantea Jackson, pues como vimos antes, su “renacer” sucede en completa oscuridad. Filiberto menciona que la arcilla de la estatua cada vez se siente más suave y maleable, pero concluye que esto debe ser por el agua que le cayó encima y porque la pieza no es auténtica. A medida que van pasando las entradas del diario de Filiberto, las características humanas de la estatua empiezan a ser más pronunciadas: “[...] hay en el torso algo de la textura de carne [...]. No cabe duda: el Chac Mool tiene vello en los brazos” (9). Esto empieza a sembrar un terror similar al de Jackson, el terror ante la expectativa de que esa estatua esté viva. Además, Fuentes usa el recurso del diario para plantear esa incertidumbre sobre la existencia del monstruo que, aunque se le revela a Filiberto muy directamente más tarde (le habla, lo obliga a ir por agua, le quita la habitación), para el narrador, amigo de Filiberto, y para los lectores puede ser interpretado como una alucinación.

Donde más se ve Jackson en el relato del mexicano es en la manera en la cual el discurso de Filiberto en los diarios se va desdibujando, cada vez parece más el delirio de un loco. Entre más tiempo dice que pasa con este fantasma-estatua, más enredadas y confusas son sus palabras, de la misma manera que el discurso de Eleanor pierde coherencia entre más tiempo pasa en la casa embrujada y más escucha la voz de su madre. Ahora bien, Fuentes propone algo distinto con su fantasma, incluso detrás de la cortina de duda que siembra el diario: al hacerlo tomar espacio en la casa, al describir su olor “extrahumano”, al mostrar los huesos de animales pequeños, residuos de la dieta de Chac Mool, este espectro se vuelve palpable. Es un fantasma mucho más real que la voz de la madre de Eleanor y Fuentes se asegura de que a sus lectores no les quede duda de esto al final de su relato, cuando el narrador, convencido de que su amigo se había enloquecido, se encuentra frente a frente con el fantasma-estatua (12). Esta certeza y tangibilidad del fantasma-estatua acercan a Enríquez a los procedimientos del autor mexicano, aunque este aún emplee tropos de un gótico más clásico a través del uso de la incertidumbre y la oscuridad.

Ahora, ¿cómo opera esta corporeidad en Enríquez? Es evidente que el uso de una herramienta tan ampliamente manejada deja rezagos intertextuales. Los fantasmas góticos, sean de la variante que sean, siempre van a ser terroríficos por el hecho de que representan una interrupción o una irrupción

de lo sobrenatural en nuestro mundo. Más específicamente, representan la irrupción de un dominio del que no conocemos absolutamente nada: el mundo de los muertos. La madre en Jackson y la estatua en Fuentes son representaciones del pasado que ya no deberían poder operar en el mundo de Eleanor y Filiberto, deberían estar en otra dimensión. Los fantasmas de Enríquez no son diferentes en ese sentido, pues causan terror por el simple hecho de que no deberían estar ahí donde los estamos viendo. Sin embargo, y a diferencia de Jackson y Fuentes, los de Enríquez pierden rápidamente el miedo que viene asociado al misterio. Ya no son voces incorpóreas que llevan a la locura y que parece que vienen de la oscuridad misma. Están ahí, cerca. Mechi y Emma pueden hablar con ellos, incluso pueden tocarlos; pueden reconocer todo rasgo humano que aún tienen estos seres. También son diferentes al fantasma de Fuentes porque, aunque ambos son tangibles y humanos en cierto sentido, los fantasmas de Enríquez no parecen amenazantes apenas aparecen, ni están descritos como un peligro inmediato para las protagonistas como sí se presenta Chac Mool. Esto hace que el efecto inicial no sea tanto asco, rechazo o pánico, efectos asociados con la literatura de terror (Carroll 32- 33), sino desconcierto por encima de todo. Aun así, lo que escribe la autora argentina es terror, entonces no puede quedarse allí. Enríquez reemplaza la tensión inmediata que los fantasmas de sus predecesores creaban por un efecto más dilatado, que empieza a asustar más en cuanto las protagonistas y los demás personajes empiezan a entender qué de estos fantasmas los delata como fantasmas.

En “Chicos que vuelven” el miedo de los ciudadanos empieza a cultivarse a medida que van entendiendo que estos chicos desaparecidos que están poblando los parques no son necesariamente humanos. Es cuando se dan cuenta de que vuelven con la misma ropa, con la misma edad, con las mismas condiciones con las que desaparecieron, cuando ven que no comen ni toman nada y aun así siguen allí, y cuando notan que todos, sin excepción, tienen una dentadura diferente a la que deberían tener, que se siembra el terror. Cuando ya es innegable que esos chicos son fantasmas y que pueden estar en el mundo de los vivos, que pueden caminar, acostarse y hablar, es que se da el efecto clásico del horror, del miedo, del rechazo e incluso del asco (46-47). En el caso de “Mis muertos tristes”, lo que más causa terror entre la comunidad de los vecinos es el hecho de que los fantasmas hablan. O mejor, que los fantasmas gritan y que los vivos los pueden escuchar. Que

los fantasmas se ríen, que los fantasmas caminan sin evaporarse sobre el pavimento, que los fantasmas corren por las mismas calles que ellos, que son “increíblemente compactos” (15). Que los fantasmas han vuelto a *su* espacio, al espacio que les corresponde a los vivos, y que tienen la capacidad física de interrumpir su tranquilidad.

El efecto terrorífico, así como el fantasma mismo, se mueve de lo privado/subjetivo a lo público/objetivo, y esto tiene dos consecuencias. La primera es que la pregunta sobre la presencia del fantasma en este mundo donde no debería estar ya no es una pregunta sobre la estabilidad mental del protagonista. En ninguno de los dos casos Enríquez propone una histeria colectiva, pues es imposible que todos se estén imaginando fantasmas que se ven, se pueden tocar, se pueden escuchar. La autora rechaza esta posibilidad claramente en “Mis muertos tristes” con una elegante contraposición:

Después del llanto, empezaron las corridas. Las chicas fantasma corrían desesperadas y el ulular era de verdad aterrador [...]. Me pregunto si esa imagen emana de ellos mismos o de quienes los vemos. *Si son o no una construcción colectiva. Los vecinos empezaron a gritar también.* Era la locura. Doscientos metros de locura. Escuché que alguien se desmayaba y que otro clamaba por una ambulancia, pero ¿quién iba a llamarla con las chicas ahí, podridas bajo la hermosa luz dorada del atardecer? (16- 17)³

La narradora de este cuento es una primera persona, con lo cual se puede sostener la posibilidad de que sea su propia cabeza la que imagine ese “ulular” de los fantasmas. Pero, si este fuera el caso, la vecindad no estaría gritando y desmayándose en las calles. Un grito de fantasma puede ser imaginado, pero uno de vecinos es más difícil atribuirlo a una mente perturbada. Parece que Enríquez quiere subrayar justo eso al poner la pregunta que la misma Emma se hace sobre los fantasmas inmediatamente seguida de los gritos que disipan esa posibilidad completamente. Confirmada su existencia innegable en el mundo de los vivos, y pasada la histeria que produce el primer encuentro con los fantasmas, empiezan las consecuencias en el mundo real. Ya todos ven a los fantasmas, ya todos saben que son fantasmas; ahora la cuestión es ¿qué hacer con ellos?

3 Énfasis añadido.

Es aquí donde el realismo se hace protagonista en los dos relatos y Enríquez se inclina sobre los procedimientos sociales que se ven obligados a integrar a los seres sobrenaturales. En el caso de Emma y sus vecinos, lo insoponible de los gritos de los fantasmas se maneja a través de la capacidad de la protagonista para calmarlos y convencerlos de que se vayan. Los fantasmas acceden, pero luego vuelven y es como si olvidaran: vuelven a aterrorizarse por su propia muerte y vuelven a aterrorizar al vecindario con sus alaridos (22). En el caso de “Chicos que vuelven”, los muchachos son reclamados o entregados a sus familias, que los devuelven uno a uno sin falta, diciendo que esos muchachos que aparecieron, aunque idénticos en sus gestos y sus rasgos, no son los mismos que se habían perdido. Entonces, los fantasmas toman los parques y crece la tensión de que no sea posible convivir con ellos. Pedro, el amigo de Mechi, trata de convencerla de irse con él a Brasil, pues teme que la situación estalle: “Les van a prender fuego a los pibes. Los van a gasear, les van a mandar a la policía, yo no quiero ver eso. O los pibes van a empezar a atacar a la gente” (50). Estos dos procedimientos no existen en Fuentes y Jackson, pues al ser sus fantasmas privados, no es necesario que una comunidad se tome la tarea de formular estrategias para lidiar con ellos. A partir de la tangibilidad y la disipación de la duda sobre la existencia de los fantasmas, la autora propone un problema social que viene del más allá pero que ahora debe resolverse en este mundo.

La segunda consecuencia de los fantasmas públicos es la cuestión que, pasado el procedimiento de integración, se vuelve de prioridad absoluta para los ciudadanos de los cuentos de Enríquez: ¿por qué volvieron los fantasmas? Y la pregunta que sigue, más aterradora que la anterior: ¿cuánto más van a quedarse?

Enfrentar a los fantasmas

Colin Davis, en su libro sobre fantasmas y psicoanálisis, escribe que todos los fantasmas aparecen como

the sign of a disturbance in the symbolic, moral or epistemological order. Once that disturbance has been corrected, the ghost will depart again, dispatched this time (all being well) for good. So the ghost returns in order to be sent away again. (3)

Esta propuesta es una gran noticia para los personajes de los relatos de Enríquez, pues para responder sus preguntas, lo que deben hacer es muy sencillo: encontrar qué es lo que el fantasma busca corregir para rectificar esa situación. De esta manera, este horror de compartir el mundo con los muertos se acabará. El problema con esto es que, como el fantasma ya no es individual, la causa de su vuelta tampoco lo es, y encontrar el malestar que carga un fantasma social es un trabajo difícil. Ya no es la voz de la madre muerta de Jackson que le recuerda a su hija que ella fue la culpable de su muerte. La cuestión se vuelve más compleja porque el malestar involucra a una red más amplia. Para poder trazar la perturbación que causa de la vuelta de los fantasmas y más adelante discutir cómo Enríquez trata la corrección de esta perturbación, me enfocaré en los fantasmas protagonistas de los relatos: Vanadis y Matías Cremonesi.

Empecemos por Vanadis, el fantasma de “Chicos que vuelven”. Ella es una de las chicas desaparecidas que llenan los archivos de la oficina donde trabaja Mechi, encargada de llevar los registros de los jóvenes desaparecidos en Buenos Aires. Vanadis es la primera que vuelve y desencadena una epidemia de fantasmas que empiezan a aparecer en cuatro parques de la ciudad. Todos los fantasmas que vuelven eran los que llenaban las carpetas del archivo de Mechi, los muchachos y muchachas que desaparecieron en una variedad de condiciones escabrosas. El de Vanadis es el caso que Mechi más conoce, pues algo sobre ella la obsesionó en su trabajo de archivo. Antes de la escena citada anteriormente, en la cual Mechi encuentra a este fantasma sentado en medio del Parque Chacabuco, Enríquez nos lleva por la corta vida de Vanadis. Ella era una niña que a los catorce años desapareció en circunstancias algo enredadas. Según el archivo, Vanadis terminó de prostituta en las calles de Buenos Aires después de escaparse de un instituto de menores al que su familia la había internado para no tener que hacerse cargo de ella. La Loli, una habitante del Moridero de Caseros (las ruinas de una cárcel abandonada que estaba poblada de habitantes de calle y que era la zona en la cual Vanadis se prostituía) nutrió su archivo con un testimonio que señalaba a dos hombres que hacían uso de los servicios de la joven como los culpables de su desaparición. Personajes como La Loli y los amigos de la calle de Vanadis parecían ser los únicos interesados en encontrarla. Mechi apunta que mientras las familias de los otros muchachos iban desesperadas a dejar lo que creían información valiosa para el registro, la familia de

Vanadis no se apareció nunca por la oficina. La vida de esta muchacha desaparecida, una vida de la que se sabe realmente poco, estuvo marcada por el abandono constante. Los sistemas que deberían estar arrojando a esta niña de catorce años parecen no existir. Después del abandono de su familia y de la aparente negligencia del instituto, queda a la deriva para ser una hija de la noche bonaerense. Nadie puede protegerla de los dos tipos que buscaban sus servicios, ni La Loli, pues ella está también abandonada, vive literalmente en las ruinas de la ciudad donde se refugian los que no tienen lugar.

La vida de Vanadis que construye Enríquez en su relato es la consecuencia de un abandono tras otro, de un sistema fallido que no hace más que documentar lo que puede en una carpeta y estancarse en la inacción. La autora argentina escribe con el fin de que esta interpretación no quede fundamentada en solo un par de datos, pues se apoya en las otras desaparecidas para dejar claro que es un abandono amplio, en diferentes sectores de las vidas de estas chicas, lo que las hizo terminar en el archivo:

la mayoría de los chicos que faltaban eran chicas adolescentes. Que se iban con un tipo mayor, que se asustaban por un embarazo. Que huían de un padre borracho, de un padrastro que las violaba de madrugada, de un hermano que se les masturbaba en la espalda, de noche. Que iban al boliche y se emborrachaban y se perdían un par de días, y después tenían miedo de volver. También estaban las chicas locas, que escuchaban un clic en la cabeza la tarde que decidían dejar de tomar la medicación. Y las que se llevaban, las secuestradas que se perdían en redes de prostitución para no aparecer jamás, o aparecer muertas, o aparecer como asesinas de sus captores, o suicidas en la frontera de Paraguay, o descuartizadas en un hotel de Mar del Plata. (12)

Esta es la perturbación por la cual los fantasmas de este relato vuelven: una Argentina que los abandona desde el seno más íntimo hasta el más público, desde la familia hasta las redes que se lucran con sus cuerpos. Los jóvenes de esta ciudad parecen no tener alternativa, parecen estar condenados a esto, a ser fotos en los periódicos, investigaciones de rutas de explotación que llegan a un callejón sin salida, archivos empolvados en un edificio cualquiera del gobierno. Estos niños y jóvenes están muertos y son ahora fantasmas porque en el Buenos Aires de Enríquez hay problemas

de violencia, de misoginia, de maltrato intrafamiliar, de violación, de salud mental, de prostitución y de trata. En últimas, problemas de jóvenes que deben huir de unas condiciones terroríficas, pero que no tienen a dónde.

La situación de Matías Cremonesi en “Mis muertos tristes” es paralela de muchas maneras a la de Vanadis. Matías era un joven de dieciséis años que fue asesinado cerca de donde vive Emma. Ella cuenta que no estuvo allí para vivir la tragedia en vivo, pero cuando vuelve al barrio y se entera del suceso, se sorprende por el silencio de sus vecinos frente al caso, pues estaba acostumbrada a participar de reuniones de la comunidad que discutían la creciente inseguridad de la zona, ocasionada por la proliferación de crimen en los “monoblocs”, edificios grandes del Fondo Nacional de la Vivienda usados para procesos de urbanización de los habitantes de asentamientos irregulares. Los monoblocs, situados al sur del barrio de Emma, fueron cayendo en un sistema de jerarquía mafiosa ilegal y cada vez eran más peligrosos. Allí los chicos venden drogas y se enredan en tiroteos por cuestiones de orgullo o de fútbol. Están en constante comunicación y comercio ilegal con la zona al norte del barrio, un predio abandonado en donde se suponía que se iba a construir un complejo deportivo, pero que fue tomado por gentes pobres que armaron casas como pudieron. Esta villa y los monoblocs son centros de crimen, y los muchachos de estas zonas empezaron a azotar al barrio de Emma con robos. La última modalidad de robo, de la cual fue víctima Matías, es lo que llamaban el secuestro exprés, y consistía en que los ladrones llevaban a una víctima en un paseo por los cajeros para obligarla a desembolsar dinero. Matías fue un objetivo de este robo, pero no tenía tarjeta. Los secuestradores, jóvenes de diecinueve años, no le creyeron y lo amenazaron. Matías alcanzó a escapar del carro en que lo llevaban, pero, según declaró uno de los asesinos, les vio la cara y los reconoció: eran vecinos de los monoblocs. Ahora no había otra sino matarlo. Lo alcanzaron en una cancha de fútbol de la villa y lo fusilaron. De nuevo es claro el procedimiento de Enríquez: Matías está muerto porque en este Buenos Aires hay violencia, y hay violencia porque hay pobreza, necesidad y miseria, y esas condiciones no mejoran, sino que se exacerban, y la gente debe acomodarse como pueda, en monoblocs peligrosos o predios abandonados. Dice Emma: “cuando la miseria acecha de la forma en que acecha en mi país y en mi ciudad, si hay que recurrir a lo ilegal para sobrevivir, se recurre” (10). La vuelta del Matías fantasma es la perturbación que revela todas estas

capas del abandono social y estatal que reclama la vida de los jóvenes. Así como Matías hay otros fantasmas. Son también muchachos y muchachas que mueren debido a estas condiciones inescapables que encierran su juventud en la miseria. Las tres adolescentes son asesinadas por una venganza entre pequeños narcos de los monoblocs y el chico que se cayó del techo de un vecino de Emma era un ladrón que estaba intentando meterse a la casa. De nuevo, son jóvenes que navegan como pueden una sociedad que los ha condenado a estar encerrados en sus horribles condiciones.

Aunque Enríquez hace de este procedimiento el centro de sus narraciones y lo desarrolla en profundidad, el fantasma político y social no es nuevo en el gótico latinoamericano. De hecho, y como exploré en el primer apartado de este trabajo, es una característica frecuente de los relatos góticos de la región, parte del proceso de tropicalización. Esto es central en el fantasma de Fuentes, aunque no se exploran todas sus consecuencias. Cuando Filiberto escribe en su diario sobre sus interacciones con Chac Mool, menciona que este habla de Le Plongeon (el coleccionista que retiró el Chac Mool original del templo de Chichen Itzá) y señala la crueldad del acto colonizador. Filiberto incluso apunta que él piensa que el dios nunca va a perdonar ese acto (10). La conexión entre Le Plongeon y Filiberto, otro coleccionista, es clara y parece que Fuentes construye su narrativa a partir de este paralelismo; la culpa política y social de la colonización es condensada para acechar a un solo hombre, un coleccionista de objetos originarios que representa la crueldad y la apropiación de lo nativo por extranjeros, y el humillante mercado que pone precio a la cultura indígena. Lo que Filiberto representa, este despojo, es la perturbación por la cual el fantasma-estatua ha vuelto, y esta culpa política y social es lo que hay que corregir. Esta relación entre los fantasmas de Fuentes y el pasado colonial de México es frecuente en sus relatos y, aunque el acecho sigue siendo privado y sus dimensiones políticas no son tan determinantes como en Enríquez, su inclusión es imperativa para la propuesta narrativa y crítica del autor mexicano. De nuevo, Fuentes puede entenderse como un eslabón entre un gótico clásico, con su acecho privado, y uno “realista”, latinoamericano y tropicalizado, con su culpa social y política.

De esta semilla que planta Fuentes parte la autora argentina y, como he descrito, profundiza su reflexión sobre esta culpa social en sus relatos con la representación pública de los fantasmas. Sin embargo, considero que

este no es el único procedimiento que hereda del autor mexicano, pues el paralelismo entre Le Plongeon y Filiberto también se profundiza cuando lo privado entra de nuevo a jugar en escena en los relatos de Enríquez. En ambos relatos se toma esta amplia perturbación y se ata a los personajes directamente, de manera tal que no haya lugar a dudas que la culpa no es pasiva, sino vinculante. En el caso de “Chicos que vuelven” esto sucede cuando los padres de los desaparecidos los reclaman y se los llevan para la casa. Cuando los jóvenes vuelven a sus casas, sus padres deben lidiar con el hecho de que esos no son sus hijos sino una cáscara de lo que eran cuando desaparecieron. El caso más escandaloso es el de los padres suicidas que no soportaron convivir con su hija recuperada. La joven se había escapado de su casa después de una fuerte discusión con su padre en la que él la golpeó en la cara. Cuando volvió al mundo de los vivos, llevaba la marca de los golpes del padre todavía frescas: un párpado hinchado y el labio partido. No soportaron su presencia y la echaron de su casa, para después dispararse acostados con una foto de su hija bebé entre ellos, y con una nota que decía “Eso no es nuestra hija” (58). Este caso hace eco a lo que sucede en un gótico anterior, en el cual los personajes encuentran en el suicidio la única manera de expiar su culpa. Estos padres no soportaron tener a su hija de vuelta, la hija a la que violentaron y la que portará permanentemente las marcas de esta violencia, la que desapareció y murió debido a sus falencias como padres. Les es revelada su parte y su responsabilidad en estos sistemas de abandono y no pueden enfrentarse a ello, de modo que deciden escapar de la única forma que les queda.

En “Mis muertos tristes” es el mismo caso de Matías el que demuestra esta culpa vinculante. Emma conoce a Matías cuando se aparece por el barrio tocando a su puerta. Cuando ella no le abre, toca más fuerte y empieza a gritar. Luego él le cuenta lo que sucedió el día que lo mataron. Mientras la protagonista no estaba en su casa, Matías huía por el barrio de los dos ladrones que lo perseguían con la intención de matarlo. Pasó por el barrio y tocó en varias casas pidiendo que lo dejaran entrar, que le ayudaran porque lo iban a matar. Su muerte fue consecuencia directa de que en el barrio nadie quiso abrirle la puerta. Ya no era culpa de un micro narco y sus deudas, ni de un ladrón que pisó mal y se rompió la cabeza tras caerse por un techo. Este fantasma no es simplemente alguien que por las condiciones de la

ciudad se murió en el terreno de los vecinos del barrio; Matías se murió por culpa de los de barrio.

Después de la interacción del fantasma con Emma, él decide que va a atormentar a todos los de la cuadra, apareciendo cada noche a golpear las puertas y a dar alaridos. Ninguna puerta vecina se queda sin su ración de venganza. Los vecinos, sin saber qué más hacer, buscan a Emma para que haga lo que sabe y convenza al fantasma de dejarlos en paz. Ella dice que este es diferente y que no tiene intención de escucharla, y mucho menos de marcharse. Ella recibe a Julio, uno de sus vecinos, y describe así su interacción:

Sí, todos habían escuchado al chico esa noche. Sí, todos pensaron que era un truco, una mentira de un ladrón inteligente que se quería hacer pasar por víctima para entrar en una casa. Sí, cuando espionaron por la ventana y vieron a un adolescente confirmaron la sospecha, ¿o acaso los ladrones no eran todos chicos? *No me vengas con que son víctimas también, me dijo. Pensás así. Todos víctimas de esta sociedad.* Dejate de joder Emma. (28)⁴

Emma reconoce que lo que Julio siente es culpa porque, aunque parece estar justificando sus actos y los de los vecinos, su agresividad le comunica a la protagonista que él sabe que lo que hicieron tuvo consecuencias fatales. La frase resaltada me parece en particular interesante, pues él le contesta a Emma sin ella haber dicho una palabra. Parece ser una epifanía envuelta en defensividad, casi un reconocimiento de que, en efecto, Matías y todos los otros jóvenes son víctimas de un sistema fallido. A su vez, puede leerse como un reconocimiento de la parte que él mismo y sus vecinos juegan en este sistema, de la misma manera que los padres suicidas en el otro relato. La muerte de Matías Cremonesi implica a Julio y a los vecinos directamente, con lo cual el fantasma ahora es tanto de la sociedad como suyo, y su vuelta quiere decir que tienen que enfrentarlo; lo han de ver y escuchar gritar todas las noches por la ayuda que no le quisieron dar.

La culpa que representan los fantasmas es clara ahora y Enríquez procede de lo social a lo individual y de nuevo a lo social, para manifestar su posición política: estos sistemas abandonan y fallan, y estos individuos que también abandonan y fallan son los que mantienen el sistema. Ahora,

4 Énfasis añadido.

la cuestión es de corrección, como lo plantea Davis. ¿Qué castigo es el que deben enfrentar estos ciudadanos para que los fantasmas que han venido a atormentarlos se vayan? Al igual que sucede con la perturbación inicial, la situación es más compleja porque no es una culpa individual. No es una cuestión de, por ejemplo, hacer las paces con la madre muerta en la forma de un suicidio como en Jackson. Lo que reclama el fantasma ya no puede solventarse con un sacrificio individual.

Además, es claro con los casos descritos antes que, aun si esa fuera una opción, para Enríquez ya es muy tarde la corrección individual. El padre suicida no puede deshacer el golpe que hizo que su hija escapara y desapareciera. Julio no puede retroceder el tiempo y abrirle a Matías Cremonesi para evitar que lo fusilaran. Ahora es muy tarde. Y está demostrado en los relatos la inconsecuencia de la expiación individual. Los padres suicidas expían su culpa disparándose en la cabeza, pero como el fantasma de su hija hace parte de un fenómeno social, esta muerte no va a corregir la perturbación. Los padres se matan y los fantasmas de los chicos recuperados siguen poblando los parques. Julio confiesa su culpa, pero esto no funciona porque no es solo él quien le cerró las puertas a Matías. El fantasma no se va a ir porque uno confiese su culpa, no es suficiente. Esto lo comparte Enríquez con Fuentes, pues el suicidio de Filiberto no hace que Chac Mool desaparezca porque lo que este fantasma representa no se puede saldar con la muerte de un solo coleccionista de antigüedades. Lo que tiene que pasar, tanto en Fuentes como en Enríquez, es una corrección del orden mismo de los fantasmas: pública, social y política. Una cuestión bastante compleja, lo suficiente para no ser cerrada en estos relatos. Para que Chac Mool vuelva a su estado de piedra, hay que volver a 1875 y evitar que Augustus Le Plongeon se lo robe. Para que Vanadis y los otros vuelvan a la dimensión que les corresponde, hay que resolver la violencia, la prostitución, la explotación de menores. Para que Matías se vaya hay que arreglar la pobreza, la miseria, la necesidad. Esto no es una opción ni para Fuentes ni para Enríquez, porque no es una opción para Buenos Aires ni para México. Pero, en el caso de Enríquez, sí hay castigo aunque no haya expiación: los fantasmas se quedan y condenan a los ciudadanos a la permanencia de su imagen. Como propone María Angélica Semilla en su artículo, los ciudadanos deben pagar cediendo su derecho al olvido (276). Todos los días y todas las noches les será recordado que esos fantasmas que andan por ahí no se van porque ellos mismos,

los ciudadanos, son culpables de sostener un sistema que abandona a sus jóvenes. Y su castigo es responder por ese abandono con la obligación de enfrentarse perpetuamente a sus consecuencias.

Conclusiones

Mariana Enríquez dijo en la entrevista que introduce este artículo que hay un tipo de literatura de terror que ya no puede ser. Esta literatura es, específicamente, el gótico clásico europeo y norteamericano, que emplea tropos que la autora argentina no considera correspondientes con las propuestas narrativas y críticas que ella quiere plasmar en sus relatos. Enríquez se decanta, entonces, por modificar algunos de estos procedimientos y herramientas por la línea de un gótico latinoamericano, enfocando los aspectos políticos y sociales de los monstruos. En este artículo exploré estas modificaciones de su realismo gótico, específicamente las que hace con respecto a los fantasmas. La primera modificación es el espacio que los fantasmas habitan, el cual es periférico y privado en el gótico clásico Jackson, y privado con pequeñas incursiones en lo público en Fuentes. En Enríquez, los fantasmas se revelan a la luz del día, en plena ciudad de Buenos Aires. Dejan de ser un problema del individuo atormentado y pasan a ser un problema de la ciudad atormentada. Esto también es posible por la misma naturaleza de los fantasmas de Enríquez, los cuales difieren de las voces incorpóreas que relataban los autores del gótico psicológico y se acercan a una representación como la de Fuentes: ahora son cuerpos tangibles. Esta es la segunda modificación. Entre la luz y la tangibilidad, los fantasmas son certeros; ya no hay posibilidad para una lectura que atribuya la presencia de estos monstruos a la locura, y esto quiere decir que requieren un tratamiento pragmático de los ciudadanos a los que atormentan. No son voces en la cabeza de alguien ni párrafos delirantes en un diario, son cuerpos que toman espacio y que reclaman una solución. Ahora que son fantasmas sociales, su solución ha de ser social como su causa es social. Esta es la tercera modificación, que justifica a las otras dos como los pasos que Enríquez toma para configurar este realismo gótico que debe ser social y político, haciendo eco a lo que ya señalaba Fuentes con su fantasma acusador del despojo colonial en México. La causa de la perturbación producida por los fantasmas en los relatos de la autora argentina es, a grandes rasgos, el abandono de los jóvenes de

Buenos Aires, una causa social y política, que es perpetrada una y otra vez por los sistemas fallidos que sostienen los individuos retratados en estos cuentos. Los fantasmas vuelven, entonces, para enfrentar a los culpables de su muerte: la sociedad de Buenos Aires en su miseria, en su violencia, en su descuido. El fantasma social vuelve a reclamar una culpa social, la cual debe ser expiada en el mismo orden. Como esto no es una posibilidad, pues significa corregir de inmediato los sistemas atrofiados, el castigo que reclama la culpa social es la negación al olvido, la condena de la memoria perpetua. ¿Y quiénes funcionarían mejor para este empeño que los fantasmas? Se quedarán en la ciudad de Buenos Aires para ser vistos a plena luz del día por siempre y por todos. Serán, eternamente, un recordatorio tangible de las falencias sistemáticas, un memento permanente de la *nostra culpa* de toda una sociedad.

Obras citadas

- Armitt, Lucie. "The Gothic and Magical Realism". *The Cambridge Companion to the Modern Gothic*. Editado por Jerrold Hogle. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Bioy Casares, Adolfo. "Prólogo" *Antología de la literatura fantástica*. Editado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo. Barcelona, Edhasa, 1977.
- Botting, Fred. "Introduction: Gothic Excess and Transgression". *Gothic*. Nueva York, Routledge, 1996.
- Carroll, Noël. "The Nature of Horror". *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Nueva York, Routledge, 1990, 12-58.
- Dabove, Juan Pablo. "Posfacio: El momento gótico de la cultura". *Territorios de sombras. Montajes y derivas de lo gótico en la literatura argentina*. Buenos Aires, NJ Editor, 2021.
- Davis, Colin. "Introduction: The Return of the Dead". *Haunted Subjects*. Hampshire, Palgrave Macmillan, 2007.
- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. "Semillas de maldad. Early Latin American Gothic". *Studies in Gothic fiction*, vol. 3, núm. 2, 2014, págs. 13-23.
- . *Selva de fantasmas: el gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2017.

- Enríquez, Mariana. "Chicos que vuelven". *Colección Temporal. Narrativa del Bicentenario*. Córdoba, Eduvim, 2010.
- . "Mis muertos tristes." *Un lugar soleado para gente sombría*. Barcelona, Anagrama, 2024.
- Fuentes, Carlos. "Chac Mool." *Los días enmascarados*. Ciudad de México, Ediciones Era, 1982.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Gothic Fuentes". *Revista Hispánica Moderna*, núm. 1, 2004, págs. 297-313.
- Ibarra, Enrique Ajuria. "Introduction: Exploring Gothic and/in Latin America". *Studies in Gothic Fiction*, vol. 3, núm. 2, 2014, págs. 6-10.
- . "Latin American Gothic". *Twenty-First-Century Gothic: An Edinburgh Companion*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2019.
- Jackson, Shirley. *The Haunting of Hill House*. Nueva York, Penguin, 2019.
- Kemper Columbus, Claudette. "The Heir Must Die: 'One Hundred Years of Solitude' as a Gothic Novel". *Modern Fiction Studies*, vol. 32, núm. 3, 1986, págs. 397-416.
- Náter, Miguel Ángel. "La imaginación enfermiza: La ciudad muerta y el gótico en Aura de Carlos Fuentes". *Revista chilena de literatura*, núm. 64, 2004, págs. 73-89.
- Olmedo, Nadina Estefania. "Ecos góticos en la novela y el cine del cono sur". University of Kentucky, tesis doctoral. 2010.
- Ordiz, Inés y Casanova-Vizcaíno, Sandra. "Introduction: Latin America, the Caribbean, and the persistence of the Gothic". *Latin American Gothic in Literature and Culture*. Nueva York, Routledge, 2017, 1-12.
- Ordiz, Inés. "El modo gótico en 'La invención de Morel' de Adolfo Bioy Casares". *Estudios Humanísticos. Filología*, núm. 34, 2012, págs. 133-145.
- Rubio, Irene. "Mariana Enríquez: 'El terror hoy no puede ser el de las casas embrujadas y los cementerios, tiene que incorporar una dimensión contemporánea'". *El Salto*. Web. 19 de septiembre 2020.
- Savoy, Eric. "The Rise of American Gothic". *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Editado por Jerrold Hogle. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Semilla Durán, María Angélica. "Fantasmas: el eterno retorno. Lo fantástico y lo político en algunos relatos de Mariana Enríquez". *Revell*, vol. 3, núm. 20, 2018, págs. 261-277.

Sobre la autora

Valentina Prieto Torres es licenciada en Filología Inglesa, profesional en Estudios Literarios, y estudiante de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia. Actualmente se desempeña como profesora de inglés en el Programa de Extensión en la misma universidad. Sus intereses investigativos se centran en la literatura comparada (particularmente las relaciones entre géneros literarios), los géneros fantásticos y la adaptación del material literario al material audiovisual.

Obsesión, tentación, posesión. Las mil caras del Diablo en la narrativa fantástica y de terror de Elia Barceló

Miguel Carrera Garrido

Universidad de Granada, Granada, España

mcarreragarrido@ugr.es

El artículo se centra en una parte de la creación de la autora española Elia Barceló que apenas ha recibido atención crítica: su narrativa fantástica y de terror. A partir del análisis de la representación y sentidos que adquiere, en varias de sus obras, la figura del Diablo —motivo y personaje recurrente y muy popular en la ficción perteneciente a los géneros citados— se llega a una serie de conclusiones en torno a la manera que tiene la escritora de enfocar estas formas ficcionales. Las piezas elegidas son la novela larga *El contrincante* (2004), los relatos “La obsesión de la alimaña” (2009) y “El negocio de tu vida” (2014) y el microrrelato “Anunciación” (1996).

Palabras clave: Diablo; Elia Barceló; narrativa fantástica; narrativa de terror.

Cómo citar este artículo (MLA): Carrera Garrido, Miguel. “Obsesión, tentación, posesión. Las mil caras del Diablo en la narrativa fantástica y de terror de Elia Barceló”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 101-131.

Artículo original. Recibido: 23/01/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



Obsession, Temptation, Possession. The One Thousand Faces of the Devil in Elia Barceló's Fantastic and Horror Fiction

The article focuses on a part of the creation of the Spanish author Elia Barceló that has barely received critical attention: her fantastic and horror fiction. Starting from the analysis of the representation and meanings that the Devil's figure—a recurring and very popular motif and character in fiction belonging to the mentioned genres—gets in several of her works, it reaches a series of conclusions regarding the way in which the writer approaches these fictional forms. The pieces chosen are the novel *El contrincante* (2004), the short stories “La obsesión de la alimaña” (2009), and “El negocio de tu vida” (2014), and the microfiction “Anunciación” (1996).

Keywords: Devil; Elia Barceló; fantastic fiction; horror fiction.

Obsessão, tentação, posse: versões do Maligno na narrativa fantástica e de terror de Elia Barceló

O artigo centra-se em uma parte da criação da autora espanhola Elia Barceló (Elda, 1957) que mal recebeu atenção crítica: sua narrativa fantástica e de terror. A partir da análise da representação e dos significados que a figura do Diabo —motivo e personagem recorrente e muito popular na ficção pertencente aos géneros referidos— adquire em várias das suas obras, chega-se a uma série de conclusões sobre a forma como a escritora aborda essas formas ficcionais. As peças escolhidas são o romance *El contrincante* (2004), os contos “La obsesión de la alimaña” (2009) e “El negocio de tu vida” (2014), e o microconto “Anunciación” (1996).

Palavras-chave: Diabo; Elia Barceló; narrativa fantástica; narrativa de terror.

Introducción

ELIA BARCELÓ (ELDA, 1957) ES una de las figuras más celebradas y queridas de la literatura *insólita* (Roas, “El reverso”) en español: sus esfuerzos por el ennoblecimiento de la ciencia ficción en el ámbito hispánico han sido justamente reconocidos tanto por lectores como por estudiosos. No en vano, es común considerarla, junto a la argentina Angélica Gorodischer y la cubana Daína Chaviano, la autora más importante en esta área ficcional y en el aludido contexto geográfico-cultural (Cuenca). Su narración *El mundo de Yarek* (1994) ha sido señalada por algunos como “la mejor novela de la historia del género en España” (Díez y Moreno 91). La crítica universitaria, por su lado, ha venido mostrando un interés creciente por obras como *Sagrada* (1989), *Consecuencias naturales* (1994) o *Futuros peligrosos* (2008), sobre todo por la interpretación ideológica a las que estas se prestan (Clúa; Ramón; Pardo).

El reconocimiento de Barceló no se queda, sin embargo, en el obre *fictocientífico*, sino que se extiende a sus piezas de fantasía, históricas y de corte detectivesco o policial, varias inscritas en los códigos de la narrativa juvenil. También en este dominio disfruta la alicantina de un lugar de privilegio, como uno de los nombres destacados en las lecturas de instituto —a la altura de firmas como César Mallorquí, Laura Gallego o Jordi Serra i Fabra— y, por consiguiente, de los que más llaman la atención de los investigadores en educación (Suárez). Menos visibilidad han alcanzado, en contraste, otras dos parcelas igualmente cultivadas por la autora: lo fantástico y el terror.¹ El papel

1 Cabe aclarar que, aunque en este trabajo los vamos a abordar conjuntamente, consideramos el terror y lo fantástico dos géneros diferentes, perfectamente distinguibles y, por tanto, separables, tanto en la teoría como en la práctica. Aun cuando sus intercambios a lo largo de la historia han sido numerosos y fructíferos —siendo así que coexisten en multitud de obras y hay quienes los ven como las dos caras de una misma moneda (Ferrerías) o que no conciben el uno sin el otro (Caillois; Carroll)—, cualquiera puede constatar que lo terrorífico existe sin el ingrediente sobrenatural propio del discurso fantástico; del mismo modo que este no siempre incorpora los elementos que suelen aterrorizar al receptor, más allá de la irrupción de lo imposible. Para ahondar en las especificidades de cada veta, ya sea en narrativa, ya sea en otros medios, véanse, entre otros: Losilla (35-58), Carrera (*El miedo* 21-74) o Roig (21-43). Aun la propia Barceló dedicó una parte de su tesis doctoral y un artículo a diferenciar el fantástico terrorífico (muestra de lo cual sería la novela *El contrincante*) del que no lo es: caso del último relato del que vamos a hablar (*La inquietante familiaridad* 94-102 y “La literatura fantástica”).

secundario que, a todas luces, poseen estas modalidades en la valoración del corpus de Barceló —en especial si hablamos de su producción para adultos— resulta difícilmente justificable, ya no solo por la cantidad y la calidad de los textos encuadrables en estas vetas —de los que destacan los recogidos en *La Maga y otros cuentos crueles* (2015)— o las distinciones otorgadas por su contribución en este sentido,² sino también por el entusiasmo, académico y ensayístico, que la misma novelista ha demostrado con respecto a ambos géneros.³ Muy significativamente, su tesis doctoral se consagró a la cuentística de uno de los puntales de lo imaginativo y turbador en español: Julio Cortázar. En ella adoptaba un enfoque audaz: basándose en los arquetipos monstruosos definidos por Stephen King en *Danse Macabre* (1981) —el Vampiro, el Fantasma, el Licántropo, la Cosa sin Nombre y el Mal Lugar—, auscultaba los aspectos de la producción del argentino encuadrables en la modalidad sobrenatural del terror. De esta manera, aspiraba a establecer un marco de análisis que, más allá de contribuir al entendimiento de realizaciones particulares, sirviese para reivindicar la dignidad de una categoría ficcional secularmente despreciada por las élites culturales y, más en concreto, por los especialistas en la literatura de Cortázar.⁴

2 Entre estos sobresale la designación como socia de honor de la desaparecida Noche. Asociación Española de Escritores de Terror (2007-2016), reconocimiento compartido con los también narradores Pilar Pedraza, Fernando Iwasaki, José Carlos Somoza y Care Santos.

3 Aconsejados por el primer evaluador de este texto, procedemos a clarificar también que consideramos *terror* y *horror* sinónimos o, mejor dicho, partes del mismo género. Como se sabe, la distinción entre ambos vocablos se remonta a un artículo póstumo de Ann Radcliffe de 1826, en el que oponía la explicitud y crudeza del horror a la sutileza y profundidad del terror. Desde entonces, muchos críticos han querido establecer diferencias entre una especie ficcional que podríamos llamar *horror gráfico* y otra identificable con el *terror psicológico*, distinciones que encubren, nos parece, un juicio estético e incluso ético, a nuestro entender criticable. Así las cosas, y aun aceptando la existencia de ambos extremos, creemos que son englobables bajo el mismo paraguas: el del terror; término, por lo demás, que la mayor parte del público y los aficionados españoles usa para referirse tanto a una película como *The Others* (Alejandro Amenábar, 2001), sin apenas violencia corporal o explícita, cuanto a las sagas de *Saw*, *Friday the 13th* o *Nightmare on Elm Street*. Para ahondar en este debate, véase Carrera (*El miedo* 25-27), donde también se comenta la problemática traducción del término *horror* (en inglés) al español (normalmente *terror*); véase, si no, el título del seminal trabajo de Carroll *Philosophy of Horror*.

4 Como sostenía, “la posibilidad de incluir algunas de sus obras en el género del horror [...] equivaldría, para muchos, a descalificarlo como escritor serio, intelectual, para igualarlo a cualquier *hack writer* que ha hecho de escribir terror su fuente de ingresos” (*La inquietante familiaridad* 26). Su defensa del terror u horror fantástico se reitera en el artículo de 2005 antes mencionado. En cuanto a las reflexiones sobre Cortázar, serían

El presente trabajo se propone algo parecido con la propia Barceló. Así, igual que esta enfatizaba una faceta que la crítica cortazariana habría pasado por alto en los estudios sobre el porteño, nos disponemos a arrojar luz sobre la parcela de su narrativa que menos atención específica ha disfrutado: aquella donde lo prodigioso es representado como una ruidosa ruptura de la noción de lo real —traza que distinguiría a lo fantástico *stricto sensu*, según los principales expertos (Caillois 11; Roas, *Tras los límites* 45)— y en la que, de vez en cuando, concurren amenazas efectivas y presencias monstruosas —característica que apuntaría a lo terrorífico, sin importar si la fuente del espanto es sobrenatural o resulta concebible en nuestra realidad (Barceló, *La inquietante familiaridad* 99, Carrera, *El miedo* 30)—; y dicho examen lo hacemos apelando, también nosotros, a los elementales arquetípicos —casi podríamos decir *mitológicos*—⁵ de dichos discursos. La propuesta conecta, pues, con la planteada por una de las pocas investigadoras que se han acercado a la producción fantástica y terrorífica de Barceló: Rosa María Díez Cobo, que, en una conferencia de 2021 (Red de Investigación y Estudios de lo Hermético) abordaba el magnífico relato “La Maga” (2015) desde el prisma de la casa encantada, vinculada de forma evidente con el *Bad Place* de King (385-425). En nuestro caso, volvemos la vista sobre un arquetipo monstruoso incomprensiblemente omitido por el Maestro del Terror: el Diablo, en su acepción judeocristiana, para ser más exactos.⁶

recuperadas en 2019 por el sello Cazador de Ratas, en un libro titulado *Cortázar visto por Elia Barceló* que reproduce, punto por punto, el contenido de la tesis doctoral.

- 5 El término parece especialmente apropiado para hablar tanto del género fantástico como del de terror, cuyas historias han ido forjando el imaginario cultural y, sí, mitológico de la contemporaneidad. Bastará recordar, a este respecto, dos ensayos clásicos en ambos dominios: *Le cinéma “fantastique” et ses mythologies* (1970), de Gérard Lenne, cuyo propio título ya es indicativo, y *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror* (1979), de Román Gubern y Joan Prat, en cuya primera página leemos lo siguiente:
 mitos como Drácula, Frankenstein o el Hombre Lobo resultan tan significativos para entender las neurosis, las frustraciones y los déficits colectivos de nuestra sociedad como lo resultan un dios de la lluvia o una diosa de la fecundación en viejas culturas neolíticas. (11)
- 6 Acepción establecida, de forma elemental, en la primera definición del *Diccionario de la lengua española*: “en la tradición judeocristiana, príncipe de los ángeles rebelados contra Dios, que representa el espíritu del mal”. Como veremos, estas dos ideas serán las que predominen en la novela de Barceló comentada.

Verdaderamente poliédrico en su significado, diverso y cambiante como pocos en sus representaciones, nombres y usos,⁷ es acaso esta dificultad para fijar una imagen y un sentido unitario o estable lo que sitúa al Príncipe de las Tinieblas en un espacio impreciso: tan concreto y material como etéreo y abstracto; singular y plural a un mismo tiempo; a medio camino, por si fuera poco, entre la creencia, el juego y la recreación artística. Nada de esto obsta, aun así, para estimar su protagonismo en la estela fantaterrorífica,⁸ donde ha asumido todo tipo de roles: desde seductor villano hasta encarnación del Mal absoluto y adversario de Dios, pasando por otros rostros más halagüeños o simpatéticos, como ser incomprendido y despreciado, ángel caído, duende juguetón, hombre sediento de saber, figuración de la conciencia humana atormentada, etc.⁹ En varios de estos frentes y con algunos de dichos rasgos lo vemos evocado en la creación de Barceló: en textos breves como los cuentos “La obsesión de la alimaña” (2009), “El negocio de tu vida” (2014) o el microrrelato “Anunciación” (1996), pero también en otros de mayor aliento, como la novela *El contrincante* (2004). Desde el acercamiento a las principales dimensiones representacionales e interpretativas que el Diablo adopta en tal repertorio, pretendemos valorar la aportación de la escritora de Elda a los campos del terror y lo fantástico.

7 Como dice Luther Link, en su estudio reveladoramente titulado *The Devil. A Mask Without a Face*:

Ninguna otra criatura en las artes con una historia tan larga está tan vacía de significado intrínseco. Ningún otro signo o supuesto símbolo es tan plano. Y si la apariencia del Diablo estaba determinada en gran medida por el disfraz usado para personificarlo, esto es apropiado: el Diablo es solo un disfraz, aunque se haya vuelto inseparable de la piel de quienes lo visten. (93. La traducción es mía)

“Quizás por todo ello”, reflexiona Navarro, de quien tomamos prestada la cita de Link, “el Demonio carece de una iconografía estable” (“Introducción” 16).

8 Sintomáticamente, cuenta con entrada propia en la monumental *Icons of Horror and the Supernatural* dirigida por S. T. Joshi (Schweitzer) y suele ocupar un lugar destacado en los catálogos de temas, tramas, motivos y sujetos monstruosos con los que, más en el pasado que en nuestros días, se pretendía definir tanto el terror como lo fantástico; es el caso del temprano libro de Scarborough (130-145) y el mucho más cercano en el tiempo de Kawin (91-94).

9 Para un exhaustivo muestrario, consúltase *El Gran Libro de Satán* (2021), editado por Jorge de Cascante e ilustrado por Alexandre Reverdin, en el que se recogen 56 textos más o menos largos, algunos de ellos extractos de obras más extensas, y más de 400 citas sobre el Maligno que, en no pocos casos, se muestra mucho más benévolo, menos maligno, de lo que se pensaría. También lo reivindicaba en todas estas atribuciones el recorrido por la *pantalla satánica* del célebre satanista Nikolas Schreck.

Ello contribuirá, paralelamente, a calibrar el peso que la monstruosidad insólita ostenta en su literatura más desasosegante.

El Diablo en la narrativa fantástica y de terror de Elia Barceló: cuestiones previas

Preguntada sobre su relación, literaria y personal, con el Diablo,¹⁰ responde Barceló: “Yo nunca he creído en él, ni siquiera de pequeña cuando nos obligaban a ir a la iglesia y trataban de asustarnos ‘por nuestro bien’”. Comenta, con todo, que, desde que se acercó a obras que lo trataban “de modo literario, mítico”, comenzó a “interesar[se] cada vez más desde un punto de vista [...] especulativo, intelectual” (Jiménez, “Elia Barceló”). Se impondría, pues, una aproximación, más que desde una óptica confesional, desde la perspectiva estético-ficcional, como ente privilegiado en la estela fantástica y terrorífica —y del arte, en general—,¹¹ y desde la reflexiva, en cuanto simbolización de vicios e inquietudes enteramente humanos. Ambas vertientes se ven ejemplificadas, cada cual a su manera, en los diablos que, según ella, más han concitado su interés: el de Milton en *Paradise Lost* (1667), claro está, pero también el de Gonzalo Torrente Ballester en *Don Juan* (1963) y el del aludido King en *Needful Things* (1993). En congruencia con estos modelos —que encarnarían la rebelión (Milton), la seducción (Torrente) y la tentación (King)—,¹² también Barceló concebirá a la Bestia desde un ángulo que combina los dos polos —uno material y físicamente

10 Preferimos escribir *Diablo*, con mayúscula inicial, y no *demonio* (también usado con *D* mayúscula en muchos autores) para hacer referencia a nuestro monstruo o arquetipo, puesto que, como dice Russell, “El Diablo —la personificación del mal mismo— debe distinguirse de los demonios, los espíritus malignos que le sirven de secuaces” (33. La traducción es mía).

11 Véase, a este respecto, el clásico libro de Castelli, que rastrea el significado filosófico del Diablo en sus representaciones artísticas. Respecto al tratamiento que el terror y lo fantástico le darán a Satanás como representante del Mal, habla Muchembled de “una manera literaria y cultural de tratar lo sobrenatural con respeto, pero sin creer ni dudar demasiado de ello” (16); una manera que, según dice más adelante, es fruto del *desencantamiento del universo* (182). Como veremos, son palabras aplicables al caso de Barceló.

12 Facetas, todas ellas, que se encuentran en la tradición bíblica, desde el Génesis (con la Serpiente seductora) hasta el Apocalipsis (con el enfrentamiento entre el cielo y el infierno), pasando por los Evangelios (con el Diablo tentador). Véase Ruiz de Gopegui para las diferentes atribuciones simbólicas del Diablo en la Biblia.

determinado y otro de orden figurado y con repercusión en los dominios moral, social y filosófico—, favoreciendo uno u otro según el caso.

En la primera esfera, asumiendo la corporeidad de una criatura o, cuando menos, una realidad más o menos tangible, identificable con las numerosas visiones que se han propuesto en el curso de la historia, suele funcionar el Diablo como un monstruo más del catálogo conformado en la era de la ficción gótica;¹³ heredado, sí, de la fe cristiana, pero con un fuerte componente de superstición y filtrado, al mismo tiempo, por el imparable escepticismo que recorre Europa desde el siglo XVIII (Muchembled 219-313); nutrido, asimismo, de una riquísima imaginería, procedente tanto de la religión como del folclore y el arte, y especialmente indicado para la figuración del Mal con mayúsculas... pese a haber sido también objeto de toda suerte de burlas y visiones desmitificadoras, que lo aproximan a la condición humana y lo perfilan, a menudo, como un ser simpatético, digno de compasión, incluso diríamos que *bueno* (Schweitzer 169-180).¹⁴

13 Como dice Batalha, “Las manifestaciones del horror literario —donde el diablo [sic] sería el desprestigiado privilegiado— que producían efectos de mal tenían como punto de partida las concepciones estéticas establecidas en el medio del siglo XVIII” (171. La traducción es mía). Acaso sea *Le diable amoureux* (1772), de Jacques Cazotte, la primera obra que lo codifica en estos términos. Son, sin embargo, grandes títulos del goticismo anglosajón como *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis, o *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin, los que acaban de consolidar su majestad en este orbe. Respecto al lugar que el Maligno ocupa en él, opina Russell: “Cuando el Diablo mismo hacía su aparición, era menos como un símbolo serio del mal que como uno entre muchos monstruos malignos diseñados para entretener y emocionar al lector” (223. La traducción es mía).

14 Cosa problemática, porque, como advierte Russell al inicio de su ensayo, “La definición misma del Diablo es que es malo. Llamar ‘bueno’ al Diablo es como llamar caballo a un insecto zumbador” (5. La traducción es mía); lo cual no obsta para que, desde una perspectiva posmoderna y crítica con el paradigma judeocristiano, se hayan propuesto reconceptualizaciones de tal índole, en las que el Diablo, o un demonio, llega a presentarse como personaje focal. Se nos vienen a la mente ejemplos como la novela del citado Clive Barker *Mister B. Gone* (2007), protagonizada por un Diablo Cojuelo al que le persigue la adversidad; la astracanada de Adam Sandler *Little Nicky* (2000); o, mejor aún, la serie de cómics de Mike Mignola *Hellboy* (1993-). En revisiones como estas creemos que juegan un rol decisivo dos fenómenos: por un lado, la cesión de la palabra a los monstruos fantásticos, tradicionalmente mudos (Campra 139-165), y, por otro, la reivindicación que de estos, como víctimas del sistema o agentes de resistencia, vienen proponiendo críticos y creadores actuales (Moraña; Álvarez 74-77). Claro que en el caso del Diablo ya Milton, con su trágico Satán, había iniciado, de manera involuntaria, el camino en ambas direcciones (Russell 186-205).

En la otra esfera, en contraste, se sugiere el Maligno más como una idea, como un concepto, que como una figura perceptible por los sentidos y con existencia efectiva en el plano físico mundano. La amenaza, así las cosas, será ética, intelectual, religiosa, antes que corpórea, y, lejos de la acumulación de atributos que sugieren dolor y horror sensibles de las figuraciones inscritas en la tradición pictórica, literaria, filmica, etc., se despoja el Diablo de sus avatares más convencionales, y fantásticos, para pasar a evocar sentidos de mayor proyección, los cuales atacan, de modo esencial, los miedos y ansiedades de la sociedad. También es cierto que, en dicha tesitura, se impone el factor humano, y el *monstruo* —si es que llega a comparecer como tal en la diégesis— deviene mero espejo de las tribulaciones de la especie: un referente, poco más que un significante enraizado en el imaginario compartido, capaz de encapsular significados terrenales. Y es que, como resume Muchembled, “en el fondo, el Maligno jamás existe sin el hombre que lo piensa, y por lo tanto, es este último quien le asigna formas cambiantes” (191). Este autor, por cierto, traza la *interiorización* del Mal, que lleva al Príncipe de las Tinieblas a *descarnarse* de sus más célebres manifestaciones para convertirse en un concepto, una abstracción, hasta desdibujar su faceta como personaje bíblico en el que, por lo demás, cada vez menos gente cree de manera literal, al menos en Occidente.¹⁵ Como dice el historiador francés, desde inicios del XIX, “la imagen del diablo [sic], transformada profundamente, se aleja de la representación de ser aterrador, exterior a la persona humana, para convertirse cada vez más en una figura del Mal que cada uno lleva dentro de sí” (Muchembled 218).¹⁶

En la literatura de Barceló, como decíamos, vamos a ver diferentes tratamientos, que reflejan estas aproximaciones. Hasta es dable hablar de

15 Muchembled reconoce, aun así, la prevalencia de la credulidad y, por ende, de un miedo real al Diablo en parte de la cultura anglosajona, en especial en Estados Unidos, donde todavía es habitual verlo como un monstruo amenazante para los seres humanos:

El diablo [sic] solo podría estar en el papel, cómodamente instalado entre las páginas de las novelas o, al menos, mostrarse encerrado en la imagen filmica o televisiva. Pero los Estados Unidos siguen profundamente marcados por la creencia en sus poderes maléficos. (303)

16 Así lo expresa también Batalha, desplazando el foco hacia el ser humano:

Apareciendo en el cielo interior del hombre, en su ser más íntimo, el demonio se despoja de su imagen arquetípica, como una representación del mal como entidad externa, una otredad fantástica que provoca miedo desde la distancia. Emerge, por el contrario, como parte de la idea misma de humanidad, anidada en el arte y en los corazones. (181. La traducción es mía)

una evolución o, por lo menos, de cambios sintomáticos de una concepción a otra, que darían cuenta ya no solo de sus complementarias visiones del motivo, o personaje, diabólico, sino de la naturaleza del trato autoral con los géneros que suelen abordarlo en la contemporaneidad. Así, con la mirada puesta en los muchos rostros del Diablo del cristianismo, asistimos a la transición desde una óptica, diríamos, clásica, atenta a la estética y la retórica del terror sobrenatural en sus expresiones más estereotípicas —como encarnación del Mal Absoluto y peligro efectivo para los personajes; esto es, como antagonista—, a una disposición más propia del presente, imbuida de ironía y alejada de las imágenes más evidentemente negativas y amenazadoras del arquetipo, donde la caracterización sirve a planteamientos abstractos, de implicaciones éticas y sociales, aun de género (*gender*).

La visión tradicional: el Diablo rebelde y malvado

El contrincante es, según revela la escritora, la primera novela larga de su carrera. Aunque publicada en 2004,¹⁷ su gestación se remonta a finales de los años ochenta: la acción, de hecho, se desarrolla en esta década, cuando en Occidente, sobre todo en los Estados Unidos, brillaba con fuerza al miedo al Diablo y los cultos satánicos; miedo animado por la propia administración Reagan y reflejado en múltiples publicaciones y estrenos de temática diabólica, naturalmente aliados con el auge que, por aquellos años, conocían la literatura y el cine de terror (Macías). Cuando la novela de Barceló sale a la calle, sin embargo, el frenesí —que también tuvo su eco en España, con casos como el Exorcismo del Albaicín, en 1990 (Cárdenas), o el Expediente Vallecas, dos años más tarde—¹⁸ hace tiempo que se ha extinguido, como también lo ha hecho la fiebre milenarista extendida en las postrimerías del siglo xx, gracias a la cual el motivo satánico volvió a cobrar pasajera notoriedad,¹⁹ y

17 El libro se reeditó en 2022 sin variaciones significativas en el texto, pero con un elocuente añadido en el título: la palabra *Uke*, que Barceló antepone a *El contrincante*. De acuerdo con una nota colocada al inicio de la versión de 2004, “en aikido, lucha esencialmente defensiva, *Uke* es el nombre del contrincante, de la persona que en cada combate tiene el papel de agresor. No se trata necesariamente de un malvado ni de un enemigo. El *Uke* es solo el atacante. Sin *Uke* no hay lucha” (9). Como veremos, esto se relaciona directamente con el sentido de la trama y la concepción del Diablo plasmada en la obra.

18 Caso en el que, como se sabe, basaría Paco Plaza su película *Verónica* (2017) (véase Chico).

19 Sobre todo en el cine, en especial el estadounidense. Pensemos, si no, en filmes más o menos relacionados con la temática diabólica que ven la luz en los últimos compases

el libro pasa sin pena ni gloria. Más allá de este factor contextual —que se podría ampliar aludiendo a la escasa visibilidad que, en el mercado español, aún poseía la narrativa de género autóctona, en concreto la fantástica y de terror—, se pueden buscar otras explicaciones al desinterés. Dejando a un lado el riesgo que conlleva rescatar obras de una época creativa distante de la actual, que no vieron la luz cuando seguramente habrían de haberla visto, y obviando el hecho de que Barceló estuviese, ya por aquel entonces, más asociada a la ciencia ficción que a otras líneas, es probable que la indiferencia tuviera algo que ver con la factura y el tratamiento más bien convencionales de los elementos en juego. De ellos destaca el que viene aludido en el título y que evoca la *catchphrase* que lo acompaña: “Para jugar, Dios necesita un adversario”.²⁰

El contrincante narra la odisea de Jorge Lobo por recuperar a su pareja, Rosa, que ha desaparecido repentinamente, tras exhibir la conducta propia de una posesa:²¹ habla en lenguas extrañas, con voz masculina, pierde la conciencia de sí misma, se ríe lúgubrementemente en sueños. Una serie de pesquisas lleva a Jorge a concluir que la muchacha ha caído en las garras de una secta satánica: la Orden de la Llaga,²² con lo que inicia un viaje hacia la guarida de esta: Hora, un pueblo maldito de la España vaciada, antiguo refugio de templarios —orden heterodoxa donde las haya, como bien sabía Bécquer— y que, en la actualidad, alberga a una presunta comuna de artistas y artesanos. Allí descubrirá, no obstante, que Rosa no era sino un señuelo y que el verdadero objetivo es él. Destinado desde su nacimiento

del milenio: *The Devil's Advocate* (Taylor Hackford, 1997), *Fallen* (Gregory Hoblit, 1998), *End of Days* (Peter Hyams, 1999), *Stigmata* (Rupert Wainwright, 1999), *Lost Souls* (Janusz Kaminski, 2000), etc. (Sala, 434-441); cintas a las que se añade *The Exorcist* (William Friedkin, 1973), de la que en 2000 se estrena una copia remasterizada. Como es archisabido, esta última, junto a *Rosemary's Baby* (Roman Polanski, 1968), fue la responsable de introducir oficialmente al Diablo en el *mainstream* de la cultura popular.

20 Recordemos ya que tanto la palabra hebrea שָׂטָן (*satán*) como la griega Διάβολος (*diabolos*) tienen este valor de oponente, obstáculo, acusador, enemigo, etc. (Russell 5).

21 Una *energúmena*, si queremos ser precisos, dado que se trata de una víctima involuntaria, inocente, que no ha invitado al Mal a su cuerpo o su espíritu (Russell 122).

22 Inevitable pensar en la Orden de la Incisión (*Order of the Gash*) imaginada por Clive Barker para su *nouvelle* *The Hellbound Heart* (1986) y su película *Hellraiser* (1987) (Kawin 94). La afinidad, de hecho, se intensifica cuando se nos habla de los que se encuentran bajo la influencia de Satán: los apasionados, los iluminados, los ardientes y los atormentados. “Imagínatelo como una jerarquía del dolor”, le dice a Jorge el mismo Diablo en *El contrincante* (355). “Les estamos enseñando a conocer el dolor y trascenderlo”, explica, por otro lado, un miembro de la secta (385).

a ese momento culminante, se revela como el oponente que ha estado aguardando el Diablo, en un juego orquestado por el mismísimo Dios. De la fuerza y determinación que demuestre Jorge en el combate dependerá tanto la salvación de su alma como el futuro de la humanidad.

En la nota introductoria, cuenta Barceló que, en su primera versión, la obra no se le antojaba tanto “una novela de terror contemporáneo” cuanto un “*thriller* teológico, por llamarlo de algún modo” (*El contrincante* 11). De ambas líneas tiene algo. No hemos mencionado la trama policial que complementa el hilo principal de la historia. Bastará decir que la acción, en esta parcela, arranca cuando la policía detiene a un hombre que, desde la torre de una iglesia, ha abatido con un fusil a ocho personas, y que dicho personaje da pruebas —en este caso, más agresivas y perturbadoras— de estar, también él, poseído.²³ Por lo que respecta al apartado teológico, no solo provee de elementos fantaterroríficos a la intriga, sino que sobre él se apoya la estructura dialéctica que, a partir de la revelación diabólica, adopta la narración. Así visto, el referente satánico funciona más como molde eficaz para ahormar una ficción de género —entre el terror y el suspense— y dotar de dinamismo al conjunto, antes que como base de un discurso confesional o un alegato con intenciones críticas, bien sea con la religión, bien sea con cualquier otro aspecto social o ideológico. En otras palabras: se trata de una historia bien contada, eficaz como ficción de misterio y terror fantástico, pero cuyo alcance y profundidad, en el apartado conceptual —polémico o apologético—, se muestran limitados. Ello se debe, defendemos, a la representación que propone del Mal, monológicamente encarnado en Satán y sus acólitos, sin apenas cuestionar, pero tampoco ensalzar las ideas y la iconografía del imaginario occidental o incorporar excesiva originalidad en su plasmación literaria; al revés, lo hace replicando, salvo en unos pocos aspectos, los principios más asentados y reconocibles de la ortodoxia judeocristiana en el imaginario popular, en los que se funda el grueso de visiones aportadas en el cine, la literatura y el resto de las artes.

23 El motivo del Diablo que toma posesión de un cuerpo humano para cometer crímenes se repite en varias obras de ficción: la ya citada *Fallen* o la más reciente *Deliver Us from Evil* (Scott Derrickson, 2014), por no hablar de *The Exorcist*, en la que también hay una investigación policial, y aun se ha esgrimido en la vida real para justificar asesinatos. Es el caso del juicio contra Arne Cheyenne Johnson, en 1981, en el que intervino la famosa pareja de demonólogos Ed y Lorraine Warren y que inspiraría, entre otras cosas, el filme *The Conjuring: The Devil Made Me Do It* (Michael Chaves, 2021).

En efecto, el Diablo de *El contrincante* responde con notable fidelidad a los rasgos con los que lo ha venido concibiendo, a lo largo de los siglos, esta cosmovisión o, mejor dicho, la cosmovisión recogida por el común de las gentes. Hablamos de su definición ética, como representante del Mal absoluto y antagonista de Dios,²⁴ pero también de su figuración sensible. Palpita, es verdad, un amago de cuestionamiento en la alusión que, en un momento dado, se hace a la lucha como un capricho o pasatiempo perverso del Altísimo: como dice un personaje, Este

tolera que su enemigo siga tentando a la humanidad, poniendo en peligro para siempre su alma inmortal y se enzarza en una batalla que de antemano tiene ganada porque es él quien marca el juego. Además, de vez en cuando organiza un combate singular contra la Bestia que, por supuesto, es vencida una y otra vez a mayor gloria de Dios. Si eso no es un juego. (*El contrincante* 289)

No solo eso; también parece ponerse en duda la imagen más oscura y monstruosa del Diablo, como heraldo de la maldad:

¿Por quién toma usted a Satán? ¿Por un criminal, por un gamberro que tira piedras a los cristales de la casa de Dios? ¿Por un malo de novela que se complace en el dolor ajeno? Claro, no le culpo. Esa es la absurda imagen que ha propagado la Iglesia Católica y todos los artistas de nuestra orgullosa civilización: cabeza y patas de macho cabrío, brazos y senos de mujer, escamas, alas membranosas, cuernos y rabo. ¿No le parece ridículo? (288-289)

Ahora bien, ninguno de estos argumentos desemboca en una genuina subversión ni en una crítica real. En primer lugar, porque quien los emite es el mismo Diablo, el cual, escondiendo su identidad, pretende justificarse y, de paso, confundir a Jorge; tan pronto como se revelen su verdadera cara y aviesas intenciones, tornará a establecerse el antagonismo, así como la

24 Recordemos, a este respecto, la definición esencial que provee el *Diccionario de la lengua española* y lo que, en primer lugar, se suele apuntar sobre el Diablo en los ensayos sobre ficción fantástica y de terror. Tomemos, por ejemplo, el de Kawin:

Satanás, como líder de todos los demonios [...], Príncipe de las Tinieblas, Señor de las Moscas, centro del mal absoluto y ángel caído decidido a vencer a Dios, ha sido durante mucho tiempo y una amenaza vívida, el adversario del bien. (91-92. La traducción es mía)

división diáfana entre el Bien y el Mal, y los atributos, físicos y éticos, más recurrentes del Maligno: sus facetas como tentador y mentiroso, incluso la representación como el Dragón de Siete Cabezas del Apocalipsis. Y en segunda instancia, y no menos importante, porque la concepción del enfrentamiento como “un juego trucado en el que Dios siempre conoce el resultado, a su favor, por supuesto” (289), resulta ser, a decir verdad, más afín a la ortodoxia elemental de lo que uno pensaría; y es que la predestinación aparece sancionada en los fundamentos teológicos del cristianismo, siendo uno los puntos clave de la teodicea, o sea, de la rama de la teología natural que se pregunta en torno al problema del mal y la supuesta incompatibilidad de este con la Creación y el Ser Supremo (Russell 27). Aceptando que todo, incluido el propio Diablo, se ajusta al Plan Divino, en un diseño impenetrable a la razón humana, donde lo predestinado coexiste con el libre albedrío, se afirman la omnipotencia del Creador y la perfección del mundo por Él alumbrado. “Las acciones de la voluntad del Diablo son parte del cosmos que Dios construye y causa conociendo en toda la eternidad cada detalle, cada acontecimiento”, escribe Russell (27. La traducción es mía). Dicho de otro modo: no hay ni puede haber una solución distinta al combate, así como tampoco el Maligno puede ocupar un lugar diferente del que le ha sido asignado. De todo esto se hace eco Jorge en el clímax de la acción, cuando, a punto de derrotar al Adversario, lo despoja de todo asomo de épica, agencia o dignidad, alentadas por la visión romántica, que lo consideraba un ser insumiso ante un poder injusto (Russell 221):

No soy ni mejor ni peor que tú; soy diferente. Soy humano, León. Tú eres el Contrincante. Siempre lo fuiste. Y estás solo. La historia del Ángel Caído, del Ángel Rebelde, es solo una leyenda inventada por ti para justificar tu existencia ante los humanos. Tú nunca fuiste un Ángel, siempre fuiste lo que eres ahora: el Oponente, el Contrincante, el Uke, la otra mitad del Todo, el que hace posible la belleza del combate. No tuviste elección. (*El contrincante* 450)

Esta adecuación del Diablo de *El contrincante* a los ejes prestablecidos en la doctrina judeocristiana, donde no puede ser sino el Enemigo, el polo negativo en la ecuación divina, se complementa, por si fuera poco, con la identificación del protagonista con tres modelos del repertorio heroico de

Occidente, todos ellos contrarios al principio maléfico y/o infernal. Ya su nombre de pila apunta a San Jorge, el vencedor del Dragón, y si bien en un momento dado se nos dice que es falso, también el verdadero (Miguel) enfatiza, aun con mayor contundencia, su papel como defensor del Bien y la Luz y aliado de Dios. Ítem más: su apellido real (Sanjuán) remite sin ambages al último libro de la Biblia y la batalla definitiva que tiene lugar en él. Eso, por lo que se refiere a la dimensión cristiana del personaje. Hay también una pagana, en su asociación con el mito de Orfeo y Eurídice, explícitamente mencionado en la novela:²⁵ Jorge/Miguel, como el poeta griego, desciende al mismísimo infierno y desafía a Hades para rescatar a su amante y, al igual que aquel, vuelve con las manos vacías: si bien logra salvar el alma de Rosa, no consigue traerla de regreso a la vida. Más relevante es, sin embargo, su asociación con el caballero que, en los cuentos infantiles, acude a matar al dragón y liberar a la princesa: de una temprana admiración por el animal mítico, al que cree injustamente perseguido —en sintonía con las lecturas empáticas que antes glosábamos—, pasa Jorge/Miguel a verlo como su enemigo natural y definirse a sí mismo como el “Matadragones” de las leyendas populares:²⁶ “No era posible montar a un dragón, y mucho menos amarlo, porque el amor no estaba en su naturaleza, igual que él nunca podría volar por sus propios medios porque no había sido creado para ello. Frente al dragón solo se podía ser un matador de dragones”, leemos (264).

En definitiva: no plantea *El contrincante* visiones rompedoras respecto a la definición más convencional, y literal, del Diablo en la ortodoxia cristiana y el imaginario popular;²⁷ tanto en su figuración sensible como en su significado y caracterización ética, obedece al estatus monstruoso y terrorífico, esto es,

25 “Iré a buscarte hasta el mismo infierno, Rosa. Como Orfeo, te lo juro. Nada ni nadie nos separará”, dice un desesperado Jorge, ignorante aún de la literalidad que encierran sus palabras (*El contrincante* 51).

26 El motivo del *matadragones* reaparece en otra de las obras de Barceló, incluida en *Sagrada* (1989), que combina la fantasía con la ciencia ficción: “La Dama Dragón”. Véase Ramón (540-541).

27 Lo cual no quiere decir que no esconda aspectos originales. Uno de ellos tiene que ver con el método por el que posee el Maligno a los humanos: “Jorge, ¿te acuerdas de cuando estuvimos en Galicia y nos contaron esa leyenda de que el diablo [sic] aparece en forma de círculo verde en los espejos?” —le dice Rosa a su novio poco antes de caer en las garras satánicas— “¿y que no hay que tocarlo cuando aparece para que no tenga poder sobre ti?”, le responde este (*El contrincante* 57-58). A este detalle se suman otros muchos que dejamos en el tintero, como los aterradores retoños del Diablo —Sol y Una—, los cuales remiten al motivo del niño malvado, que tan efectivo ha sido en cine y literatura.

amenazante, malvado, distintivo de tantas y tantas piezas tanto sacras como ficcionales —muchas de estas pertenecientes a la filmografía estadounidense de fines de la pasada centuria— y, lo que es más decisivo, se demuestra respetuoso con el dogma religioso... por mucho que Barceló diga no creer en él. Se refuerza, asimismo, la luminosidad del polo celestial y el poder de la fe,²⁸ en una línea que recuerda al clásico de los clásicos de la ficción satánica: *The Exorcist*. Con independencia del espanto que libro y película pudieran causar en su momento, el hecho es que este título comulga a la perfección con los preceptos, convicciones y prácticas de la iglesia cristiano-católica y, como tal, es apreciado por la mayor parte de su comunidad (Navarro, “*El exorcista*” 393). Nada de genuinamente subversivo o sacrílego, pues, pese a lo impactante de algunas escenas y parlamentos, todos ellos, en el fondo, conformes con los pilares de la doctrina; algo parecido a lo que ocurre con la novela de Elia Barceló, con la diferencia de que en esta no anida un afán pastoral... como tampoco, bien mirada, en la cinta de William Friedkin (Carrera, “Creer o no creer”). Pero eso ya es otra historia.

La visión posmoderna: el Diablo como figuración de lo humano

Más interesantes, más frescos y provocadores son, en sus tratos con el significativo *Diablo*, “La obsesión de la alimaña”, “El negocio de tu vida” y “Anunciación”. Ya solo este último evidencia, en su brevísima extensión, el cambio de perspectiva operado desde la redacción de *El contrincante*: la actitud mucho menos solemne y unívoca con la que se acerca la novelista a la materia religiosa. En su irreverencia, nos ofrece a una especie de María moderna que, lejos de entregarse a la servidumbre del Creador, opta por rendirse a la oscuridad y se convierte, con ello, en un ser de filiación vampírica; cosa que afirma, a la vez, una agencia que indefectiblemente asociamos con el empoderamiento femenino:²⁹

28 Dicho énfasis, amén de en el personaje de Jorge/Miguel, se aprecia en las positivas figuras de Anselmo y Virginia, vinculadas, ambas, a la Iglesia y, según sabremos, verdaderos progenitores del protagonista, a quien han estado vigilando desde su nacimiento, preparándose para el combate entre el Biel y el Mal. Cabe decir, eso sí, que la novela no termina del todo bien, pues en el epílogo se da a entender que Marina, uno de los personajes secundarios, ha sido fecundada por el Diablo.

29 Para una lectura de la narrativa de Barceló, en este caso, de ciencia ficción, desde una

El silencio era perfecto, un coágulo cristalino encerrando a la presencia y a su presa, su sierva, su elegida.// Habría querido llorar, arrancarse los ojos con las uñas, arrastrarse de hinojos por el suelo de piedra, gritar “a ti me entrego”, abandonarse, morir, abrir su alma.// No pudo hacerlo.// No quiso hacerlo.// En la perfecta quietud de la tarde perpleja sonó un “non serviam”. Inmenso, violento, sublime. [...]// Ella, que siempre había sido criatura de luz, sería desde ahora alimaña nocturna. (Barceló, “Anunciación” 32)

Más patente aún es el espíritu burlón, y reivindicativo, de “La obsesión de la alimaña”. Este relato, escrito para la antología dirigida por Juan Jacinto Muñoz Rengel *Perturbaciones* (2009), en un momento sin duda más favorable al fantástico, el terror y otros géneros vecinos en el territorio español,³⁰ y cuyo título procede de unas reflexiones de Cortázar acerca del cuento,³¹ aborda la interferencia o superposición fantástica entre diferentes tiempos. Se trata de un asunto que la autora ya había tratado en uno de sus títulos más exitosos (la novela corta *El secreto del orfebre*, de 2003) y que aquí recupera para plantear un irónico equívoco, que lleva a uno de los personajes a pensar que está en presencia del Diablo y sus secuaces, heraldos del pecado carnal.

La historia gira en torno a Aurora, una medievalista que investiga unas miniaturas del Apocalipsis pintadas en el siglo XIII en un monasterio franciscano. En su observación de las obras constata que se repite una figura que le recuerda poderosamente a ella misma. Nunca conocerá la explicación a este fenómeno. Nosotros, los lectores, en cambio, sí, ya que la narración de los hechos actuales se combina con la de los que tuvieron lugar antes de que el pobre hermano Juan, artífice de las pinturas, produjese sus piezas,

perspectiva de género (*gender*), véase Ramón.

30 Como indica la celebración del primer Congreso Internacional de Literatura Fantástica y Ciencia Ficción, dirigido por Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno en la Universidad Carlos III de Madrid, cuyas actas ven la luz, precisamente, en 2009, y, sobre todo, la publicación, en 2008, de la antología *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*, a cargo de David Roas y Ana Casas.

31 El autor menciona:

Un cuentista eficaz puede escribir relatos literariamente válidos, pero si alguna vez ha pasado por la experiencia de librarse de un cuento como quien se quita de encima una alimaña, sabrá de la diferencia que hay entre posesión y cocina literaria [...]. Quizá el rasgo diferencial más penetrante [...] sea la tensión interna de la trama narrativa. De una manera que ninguna técnica podría enseñar o proveer, el gran cuento breve condensa la obsesión de la alimaña, es una presencia alucinante que se instala desde las primeras frases para fascinar al lector. (Cortázar 67)

las cuales resultan ser fruto de enfebrecidas visiones. En su delirio, cree el religioso estar siendo tentado por el mismísimo Satán, en forma de súcubo o trasunto de Lilith. Como leemos:

Noche tras noche había sufrido la visita de aquel ser diabólico, aquel súcubo [...]. Noche tras noche se había sentido arrebatado por sus formas femeninas bajo los paños blancos, había luchado valientemente contra la tentación que lo consumía para acabar cediendo al Enemigo y despreciarse por ello a pesar de la confesión, de la penitencia y del ayuno. (Barceló, “La obsesión de la alimaña” 116)

La situación trae a las mentes distintos episodios y referentes, tanto religiosos como ficcionales: desde las tentaciones de San Antonio, recreadas en el pincel de El Bosco en el siglo XVI, hasta las acechanzas del Maligno, en forma de seductora joven, en una de las novelas capitales del goticismo inglés: *The Monk*, de Matthew Lewis, por no citar encarnaciones indirectas del legado de Lilith, como la vampira Carmilla, como Clarimonda, “la muerta enamorada” de Théophile Gautier, o como las Novias de Drácula. En este marco de amenazas infernales sitúa también el lector la acción, hasta que descubre qué está pasando realmente: a causa de un inexplicable desajuste, pasado y presente confluyen en el mismo punto³² y al aterrado monje le es dado contemplar el futuro, lo que ocurrirá en su celda siete siglos más tarde. Reconvertida en habitación de huéspedes, con la mudanza del monasterio en alojamiento turístico, en ella se baña Aurora, ve la televisión, tiene relaciones sexuales con su pareja, etc.; escenas que, sacadas de contexto y ofrecidas a la pudorosa mirada del fraile, se identifican irremediabilmente con manifestaciones del Adversario. Veamos, por ejemplo, cómo interpreta un videoclip que la chica sintoniza en la MTV, en el que “unas chicas de mallas verdes y azules se contorsionaban en un paisaje vagamente postatómico mientras el cantante negro, vestido de mono plateado, hacía guiños y muecas a la cámara” (116):

32 En una modalidad de alteración fantástica de las coordenadas temporales, que no espaciales, que Roas estudia en su ensayo sobre el tema bajo el epígrafe “tiempos convergentes” (*Cronologías* 121-126).

Al momento la celda se llenó de una infernal gritería mientras una ventana diabólica se abrió frente a él para mostrarle los bailes de los condenados: mujeres semidesnudas que gemían y se retorcían en un éxtasis que nunca habría imaginado, un ser de plata que debía de ser el mismo diablo, negro y horrendo, guiñándole los ojos y culebreando con su lengua de serpiente para tocar su corazón. El terror no lo dejaba respirar. (117)

Para su desgracia, ninguna de estas estampas le será explicada ni puesta en contexto al angustiado Juan. Atenazado por la perspectiva del pecado carnal, determina, como solución para purgar su alma, exorcizar las luciferinas visiones en la serie de miniaturas que estudia Aurora 700 años después, así como en unas vidrieras que, con el tiempo, se estimaría aconsejable tapar y que, de todos modos, no conseguirían frenar el descenso en la locura del sacerdote:

No cabía duda de que había sido un iluminado y sus pinturas eran la mejor advertencia para los pecadores. Pero las almas simples, concluía el padre Zoylo, no pueden soportar una carga ilimitada de espanto. En su opinión era preferible que las pinturas del hermano Juan [...] fueran entregadas al fuego. Él, por su parte, tenía pensado ocultar a ojos de su congregación las admirables vidrieras que habían sido construidas siguiendo los dibujos del hermano Juan en la época en que aún su locura no era tan manifiesta. (121)

Como se puede observar, “La obsesión de la alimaña” se propone como un juego, casi como una broma, de la que solo el receptor es consciente. Sirve, en cualquier caso, para oponer dos universos, dos mentalidades, y apuntalar una crítica del fanatismo o, por lo menos, de las interpretaciones dogmáticas de la realidad, muy lejos de la reproducción no problemática de los ejes del dogma que veíamos en *El contrincante*.³³ En esta lectura, pone Barceló en tela de juicio, por un lado, la equivalencia automática entre el Maligno y todo lo vinculado con el sexo —el deseo, en especial—³⁴ y, por otro,

33 Sobre la crítica de Barceló al discurso religioso y, en general, a la manipulación basada en la creencia —en relatos de ciencia ficción, eso sí—, véase Clúa (40-41).

34 Como dice Todorov

el deseo, como tentación sensual, se encarna en algunas de las figuras más frecuentes del mundo sobrenatural, y en especial en la del diablo [sic]. Puede decirse, para simplificar, que el diablo [sic] no es más que otra palabra para designar la *libido*. (93)

la machacona asociación de la mujer con los poderes diabólicos. Fruto de la misoginia reinante, de ella deriva la persecución de las brujas y los procesos inquisitoriales contra las consideradas pecadoras y siervas de Satán (Russell 162-166). Los prejuicios se retrotraen, aun así, a los cimientos mismos de la fe cristiana, tal y como se configura en el Antiguo y el Nuevo Testamento, y como la elaborarían los Padres de la Iglesia... e incluso después. Russell habla, a este respecto, del indisoluble vínculo que entre la mujer y el pecado carnal (el sexo) se afianza durante la locura de la caza de brujas (*witch craze*) de los siglos XVI y XVII (187), mientras que Muchembled se remonta a mucho antes: al XII, cuando, como dice, “se desarrolla la idea según la cual los íncubos y súcubos pueden realmente seducir a los vivos presentándose generalmente bajo la forma de un joven apuesto o de una muchacha encantadora” (41);³⁵ esto es, justo lo que cree estar experimentando el protagonista del relato. A partir de tal confusión, en apariencia ligera, enjuicia la autora la cadena de significantes y estereotipos vinculados al género femenino, con lo que dota a su texto de valores subversivos, radicalmente contemporáneos.

Así, mientras que en *El contrincante* no había titubeos en la definición de los atributos y la figuración de las fuerzas del Mal, y se respetaban, en su mayor parte, las concepciones emanadas del canon, la ortodoxia y el imaginario popular —presentando, además, al Diablo como un ser tangible, un monstruo de pleno derecho, existente en la diégesis—, aquí sí tenemos un cuestionamiento, en forma de mirada lateral, que expone las contradicciones e injusticias producidas por las nociones que en la novela sustentaban el planteamiento de su historia, la confrontación que la articulaba. El motivo diabólico abandona, de esta manera, su condición de elemento estructural, eje de una trama donde el Bien se opone al Mal y la acción se despliega en torno a esta pugna, para erigirse en el foco de una reinterpretación crítica, polémica, afín a las relecturas de género (*gender*) tan comunes hoy día.³⁶ Ello

35 Coincide, de todas formas, con Russell en señalar la caza de brujas como el momento álgido de la demonización de la mujer, enraizada en lo que se interpretaba como “una lubricidad femenina aterradora” (Muchembled 85). Como señala, en un pasaje perfectamente aplicable a la odisea del hermano Juan, “la naturaleza femenina se consideraba un recipiente abierto dentro del cual hervían las pasiones irreprimibles. La misión de los hombres consistía en controlar sus más graves excesos mediante una combinación de prácticas y obligaciones morales” (116). Véase también, sobre la utilización del motivo de la brujería y el Diablo por parte de los tribunales eclesiásticos, el artículo de Montaner Frutos.

36 Por esta vía, entronca con la posición feminista defendida por López-Pellisa y Ruiz Garzón en la introducción a su antología *Insólitas* —en la que, por cierto, interviene

provoca que el componente fantástico, el resquebrajamiento de lo posible que define a la modalidad, deje de emanar de la figura del Adversario —cuya existencia se demuestra, de todos modos, falsa en la ficción, producto de una mentalidad supersticiosa, ignorante— y se concentre en la alteración de las coordenadas temporales; cosa que supone, a su vez, un alejamiento de los códigos distintivos del terror, tal y como lo entendemos, al neutralizarse uno de sus ingredientes capitales: la amenaza monstruosa, susceptible de suponer un peligro real, constatable, para la integridad de los sujetos de la ficción (Carrera, *El miedo* 32-38).

Por lo que se refiere a “El negocio de tu vida”, lleva aún más allá la modernización del tema y la parafernalia diabólicos, ofreciendo un punto de vista del todo coherente con la sensibilidad contemporánea. Si en “La obsesión de la alimaña” se mantenían, aunque fuera irónicamente y como consecuencia de una confusión, la imaginería y la iconografía bíblicas y la literalidad de la acechanza infernal (al menos desde la perspectiva del monje y concentrada en la tentación carnal), en este otro cuento los tópicos más codificados y consabidos del paradigma judeocristiano y la estela fantaterrorífica se ven sometidos a una profunda actualización y, en último término, a una abstracción que nos aleja del mero interés argumental. En efecto, apoyándose en el simbolismo contenido en la figura del Diablo, como “personaje que hemos o han inventado” y que funciona como “proyección de categorías humanas” (Rubio 83), y redirigiendo, también aquí, el foco, se acentúa aún más, si cabe, la lectura ideológica y la referencia a defectos y problemáticas mundanos, antes que a peligros sobrenaturales o espirituales.

Escrito para una antología titulada 666, en la que la periodista Carmen Jiménez pidió a seis narradoras españolas que expusiesen su visión del Diablo y de la maldad, participa “El negocio de tu vida” de una actitud similar de inconformismo y cuestionamiento de patrones transmitidos durante centurias, desde la representación al sentido. En realidad, todo el volumen lo hace, en varios de los casos, mediante estéticas que nada tienen que ver con los géneros aquí convocados.³⁷ A ello alude la editora en el prólogo, en unas líneas en las que resuena el subtexto del relato recién comentado:

Barceló—, sobre todo cuando dicen que las mujeres disponen de “un espacio de libertad en la narrativa no realista y su capacidad para reflejar las tensiones entre la ideología y el sujeto humano” (xix).

37 Es lo que ocurre, por ejemplo, con “Exorcismo”, de Marta Sanz, que, pese a su título, no

Desde la Edad Media se concibe a menudo a la mujer como un ser demoníaco e imperfecto, lúbrico y peligroso para los hombres, considerados casi siempre como las creaciones más perfectas de Dios. Para los curas somos la seducción del mal. Pero, ¿qué es el diablo [sic], hoy y ahora, para nosotras? Si reuniéramos a seis escritoras en una antología de relatos, ¿cuál sería su infernal visión del universo satánico? (Jiménez, “Hexakosioihexekontahexafobia” 6)

La propuesta de Barceló recupera, remozándolo, el motivo del pacto diabólico.³⁸ Gracias a este, a los protagonistas, Marlene y Franz, les es brindada la oportunidad de conservar la juventud (ella) y de gozar de fondos sin límite (él). El acuerdo tiene, no obstante, su contrapartida, consistente, en el caso de Marlene, en la necesidad de recurrir a seres cada vez más cercanos para absorber su lozanía; y en el de Franz, en la cesión de una parte correspondiente de tiempo de vida por cada cantidad de dinero; exigida, eso sí, en cualquier momento y no, como pensaba el infeliz, al final de su existencia. Ambos personajes, por supuesto, acaban arrepintiéndose; para entonces, empero, ya es demasiado tarde, y aunque las cosas vuelven a la normalidad en el plano terrenal, sus almas están ya comprometidas en el siguiente.

Con “El negocio de tu vida” pretendía Barceló, según declaraciones propias, “crear una especie de *ejemplo* en el sentido medieval y cristiano” (Jiménez, “Elia Barceló”) que versase sobre la tentación y la inconciencia de la gente. Ahora bien, lejos de acudir al inventario consabido para figurar a la fuente del mal o de imbuir su texto de inferencias teológicas (o, mejor aún, demonológicas), opta por establecer una analogía de lo más contemporánea y presentar a los tentadores como agentes de una empresa dedicada a la

incorpora elemento sobrenatural ni perturbador de ninguna clase; de hecho, ni siquiera hay mención alguna al Diablo o al Mal con mayúsculas. Más próximos a las modalidades que nos interesan se encontrarían otros, como “Soldaditos de plomo”, de Cristina Cerrada, o “Espíritus familiares”, de Pilar Adón, los cuales, de todos modos, tampoco indican de forma explícita en la temática diabólica o, si se quiere, maléfica. Completan el volumen “Un buen día lo tiene cualquiera”, de Esther García Llovet, y “Tuyo, Friedrich”, de Susana Vallejo, igualmente alejados de conexiones obvias con el paradigma satánico.

38 Dicho motivo es, holgará decirlo, uno de los más recurrentes en la ficción diabólica y, en general, del imaginario asociado a Satán (Rubio 69-71). Consolidado, como muchas otras cosas, durante la fiebre bruñeril como uno de los puntos fuertes de este, es considerado, igualmente, uno de los temas por excelencia de lo fantástico. Así, al menos, lo creía Caillois (25), quien lo colocaría a la cabeza de las variantes temáticas del género, eligiendo, cómo no, el *Fausto* de Goethe como máximo exponente.

negociación del alma. Irónicamente bautizada “Triple Six” y personificada en unos atléticos y simpáticos jóvenes, de nombre Jael y Lilith, la corporación, indudablemente satánica, se esfuerza, no obstante, por distanciarse de todo vínculo con el tenebroso y amenazador imaginario del pasado. Así, por ejemplo, pese a lo evidente de los nombres de los comerciales, se cuenta que “ambos tenían un aspecto absolutamente normal, vestidos con vaqueros, camiseta blanca y una cazadora ligera, negra, con un logo rojo que podría representar tres seises enlazados y unas letras: *Triple Six*. No parecían siervos del diablo [sic] ni había nada de siniestro en su apariencia” (Barceló, “El negocio” 10). Hay un momento, asimismo, en el que Franz, pensando en el contrato sellado, se resiste a validar la conexión: “detestaba llamarlo ‘pacto’ por lo truculento que sonaba”, leemos (18).

Y bien, algo de sentido tiene, en realidad, que se desdibujen a conciencia los nexos con el referente diabólico, al menos en sus versiones más trasnochadas, pues de lo que en verdad quiere hablar el relato remite, no a la condenación del alma en un sentido religioso o metafísico —ni tampoco moral, como apuntaba “La obsesión de la alimaña”—, sino a otro tipo de perdición mucho más concreta y localizada y de consecuencias, en el fondo, más dañinas; y es que, como dice Barceló, los servicios de tal corporación son parientes muy cercanos de aquellos “fantásticos créditos que daban los bancos hasta hace muy poco para que pudieras permitirte no solo la casa de tus sueños sino los mejores muebles y un coche nuevo para que todo estuviera a juego” (Jiménez, “Elia Barceló”). Ello no significa que rehuya la identificación en el nivel metafórico; bien al contrario, la asociación con la dudosa praxis bancaria y con la crisis que, cuando la autora concibe su relato, sigue golpeando Occidente es coherente con la certeza expresada por aquella de que el Maligno, “[en] caso de existir, [...] se presentaría en cada época del modo más efectivo”; pues, como añade, “incluso sin creer en el diablo [sic] más que como mecanismo literario o coartada temática, no puedo evitar pensar que lo que estamos viviendo ahora tiene algo de diabólico” (Jiménez, “Elia Barceló”).

Mecanismo literario, abstracción con orientación moralizante, la metáfora se nos antoja sugerente y provocadora. Lo que el conjunto pierde como ficción fantástica o de terror, debido al prisma irónico y el fin aleccionador —siendo así que ninguno de los personajes teme a la amenaza diabólica

como tal ni se maravilla especialmente ante los prodigios vividos—,³⁹ lo gana en originalidad en sus tratos con el motivo diabólico, en especial el pacto con el Príncipe de las Tinieblas, que el discurso llega, en un punto, a ligar con *El burlador de Sevilla*: “No se esfuerce, Franz”, le recomienda a este el Diablo en persona (quien conduce un bólide rojo, viste elegantemente y lleva gafas de espejo) cuando aquel descubre que no puede elegir qué momento de su vida intercambiar: “¿Le gusta a usted el teatro clásico? ¿No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague...?”. ¿Le suena Tirso de Molina y su *Tan largo me lo fiais?*” (“El negocio” 26). No es la única referencia, por cierto, a otros universos literario-culturales. Más significativa es la que plantea Marlene a propósito de las complicaciones que suponen las condiciones del acuerdo: “Muchos siglos atrás, la condesa Bathory lo había tenido más fácil con sus criadas”, medita (29), invocando, de esta forma, la, por otra parte, tan diabólica temática vampírica y el motivo asociado de la eterna juventud.

Lo más importante, de cualquier manera, es la recurrencia de la carga crítica que veíamos en la narración anterior y que estaba ausente de *El contrincante*. Centrada, como veíamos, en las prácticas que condujeron al descalabro económico a inicios del presente siglo, reserva, por añadidura, un espacio al enjuiciamiento de los roles de género (*gender*), que gobernaba el cuento de *Perturbaciones* y que se repite en numerosas obras de Barceló. Diseñados más como arquetipos, representaciones de actitudes y de modelos sociales, que como seres de carne y hueso, los anhelos de los personajes no pueden ser más elocuentes. Como explica Barceló: “A ellos el envejecimiento se les permite mucho mejor; incluso se dice [...] que están mejor de maduros que de jóvenes. Con nosotras es al contrario: en cuanto envejecemos ya no nos tienen en cuenta, por muy buenas que seamos en nuestro oficio” (Jiménez, “Elia Barceló”).⁴⁰ Así lo subraya Marlene cuando, a las críticas de

39 “El negocio de tu vida” recuerda, en este y otros sentidos, a un cuento de César Mallorquí incluido en *El círculo de Jericó* (1995) —“El escritor, la muerte y el diablo”— en el que un novelista intercambia su alma por el poder de escribir sin freno; claro que, al cumplirse su deseo, se evidencia la literalidad de este, toda vez que el desgraciado se descubre incapaz de parar de emborronar papeles.

40 Estos cuestionamientos de género (*gender*) se repiten a lo largo de la creación de Barceló, sobre todo en su narrativa de ciencia ficción. Véanse, a este respecto, el ya aludido Ramón —para quien “las narraciones de Barceló dejan al descubierto lo que Judith Lorber señala como constructos de la división de tareas y de ostentación del poder en función del género” (543)— y también Clúa, que dice: “Barceló nunca cae en una exaltación ingenua de ‘lo femenino’; por el contrario, [...] rechaza cualquier definición esencialista de la

su hija, quien cree que aquella se está sometiendo a operaciones estéticas, piensa: “¡Qué inocencia! ¡Qué fácil era, a los veintitrés años, decirle a su propia madre aquello tan trillado de ‘envejecer con dignidad’!” (“El negocio” 21). Nada que ver con las tribulaciones de Franz, quien, pese a seguir siendo “un hombre guapo, de pelo fuerte y sano, de ojos intensamente azules” (18), vive atormentado por problemas de ego, postura que apunta incluso con más fuerza a la superficialidad del mundo que se quiere denunciar.

Conclusiones

En resumen, la narrativa de Elia Barceló, nombre de primera fila en la producción apodada *de género* en España, aporta un interesante muestrario de posibilidades en lo que al tratamiento de la temática diabólica se refiere. Al decantarse por un enfoque u otro se operan, como hemos visto, alteraciones en el estrato genérico y en el del significado y las intenciones del texto. Así, el análisis realizado en las páginas precedentes nos ha llevado desde un planteamiento unívoco y literal —en el que los elementos fantásticos y terroríficos, entre los que sobresale la figura del Diablo y su mundo, obedecen a representaciones fuertemente codificadas por la tradición tanto religiosa como artístico-ficcional— a un tipo de discurso de resonancias simbólicas y moralizantes (si no abiertamente críticas) donde el motivo satánico se traduce en proyección de inquietudes netamente humanas y, como tal, pierde su relieve en cuanto núcleo argumental e irradiador del componente fantaterrorífico del relato.

En el artículo que aquí termina sostenemos que esta segunda perspectiva se adecua mejor a la sensibilidad contemporánea y presenta mayor interés para el comentarista, al menos para aquel que bucea en la dimensión ideológica de lo fantástico y el terror, o sea, en la relevancia que pueden cobrar estas modalidades en el discurso sociopolítico actual y con relación a perspectivas teórico-críticas como la de género (*gender*). Tanto “La obsesión de la alimaña” como “El negocio de tu vida”, a los que cabe añadir el más anecdótico “Anunciación”, ofrecen, efectivamente, una visión subversiva y refrescante de un motivo o personaje presente en el imaginario fantaterrorífico desde los primeros tiempos. El acercamiento propuesto en estos cuentos

Mujer y anticipa una visión sofisticada y fluida del género y la identidad” (35).

se distancia, ciertamente, de toda querencia doctrinaria o confesional, remitiéndose más a lo que el Maligno simboliza, en cuanto arquetipo, en el descreído mundo actual, que a los principios y convicciones de un creyente, y no solo eso, pues estos se ven explícitamente cuestionados, incluso puestos en solfa. Circunstancia muy distinta de la que se ofrecía en *El contrincante*: en aquella novela se incluía al Diablo como monstruo genuino, revestido de todos los atributos con los que ha venido adornándolo la ficción diabólica más codificada e inscrita en las vetas genéricas aquí concernidas; aparte de eso, se manifestaba un evidente y, casi diríase, *reverente* respeto por la ortodoxia judeocristiana, tal y como se refleja en el imaginario compartido, igual que ocurre en otros productos, como *The Exorcist*, ubicados a mitad de camino entre la creencia religiosa y la fabulación estético-lúdica.

¿Quieren decir, de todos modos, estas diferencias que nos hallamos ante obras de distinta calidad? ¿Que los relatos, por el mero hecho de incorporar de manera patente un enfoque ideológico, sean mejores que la narración larga, a todas luces más interesada en generar emociones y, en general, entretener? Depende de a quién se pregunte. A menudo tildada de escapista y vinculada con las prácticas de consumo, la ficción fantástica y de terror se ha visto, a lo largo del tiempo, en la necesidad de afirmar su potencial subversivo o, como poco, su capacidad de ejercer de comentadora crítica de la realidad. No han sido pocos los que la han tachado, cuando no ha cumplido con dicha faceta, de conservadora. Tal sería, seguramente, la tentación a la hora de enjuiciar *El contrincante*, después de los argumentos aquí desplegados; y, aun así, defendemos que lo único que se evidencia, al contraponer los títulos escrutados, es la riqueza y versatilidad de la creación de Barceló: más en concreto, de las piezas asociables a los moldes de lo fantástico y el terror.

En nuestra opinión, los cuatro textos sirven a diferentes fines, igualmente legítimos, y todos ellos lo hacen satisfaciendo de sobra el horizonte al que, en cada caso, se aspira; y, si bien es verdad que los relatos presentan una mayor originalidad y contemporaneidad en la manipulación del motivo diabólico, ello no obsta para reconocer la eficacia de la novela, modélica en su funcionamiento como ficción de género y, por tanto, disfrutable en una lectura inocente, literal de la acción. Ello demuestra, como avanzábamos, la versatilidad de la pluma de Barceló y la variedad de sus ópticas e intereses, e invita a más acercamientos capaces de desentrañar los distintos niveles de

lectura. Confiamos en que el asedio aquí propuesto, anclado a un motivo y una temática concretos, haya contribuido a visibilizar esta complejidad y anime a nuevos e iluminadores estudios de la obra fantástica y de terror de la alicantina.

Obras citadas

- Álvarez Méndez, Natalia. “El monstruo no mimético como estrategia de problematización de realidad e identidad en la última narrativa hispánica”. *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica (1980-2022)*. Editado por Natalia Álvarez Méndez. Madrid/Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2023, págs. 69-89.
- Barceló, Elia. “Anunciación”. *Parsifal. Cuadernos de literatura fantástica*, núm. 8, 1996, págs. 31-32.
- . *La inquietante familiaridad. El terror y sus arquetipos en los relatos fantásticos de Julio Cortázar*. Wilhelmsfeld, Gottfried Egert Verlag, 1999.
- . *El contrincante*. Barcelona, Minotauro, 2004.
- . “La literatura fantástica de terror: un género despreciado”. *Prima Littera. Revista de creación literaria*, núm. gótico (especial 1), 2005, págs. 42-47.
- . “La obsesión de la alimaña”. *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Editado por Juan Jacinto Muñoz Rengel. Madrid, Salto de Página, 2009, págs. 103-122.
- . “El negocio de tu vida”. 666. *Seis relatos del demonio. Seis escritoras. Seis miradas sobre lo maligno* [eBook]. Editado por Carmen Jiménez. Miami, FL, Suburbano, 2014, págs. 8-38.
- . *Cortázar visto por Elia Barceló*. Cádiz, Cazador de Ratas, 2019.
- . *Uke. El contrincante*. Barcelona, Minotauro, 2022.
- Batalha, María Cristina. “Le diable: origines et avatars”. *Brumal*, vol. 7, núm. 1, 2019, págs. 167-182.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes... (sobre los poderes de la imaginación)*. Barcelona, Edhasa, 1970.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla, Renacimiento, 2008.
- Cárdenas, Andrés. “El exorcista chapucero”. *Granada Hoy*, 2 de mayo, 2021.

- Carrera Garrido, Miguel. *El miedo llama a tu puerta. Estudios sobre el terror como género ficcional*. Gijón, Trea, 2024.
- . “Creer o no creer: esa es la cuestión. El lugar de la confesión en el cine de terror de temática religiosa”. *Todas as Musas*, año 9, núm. 2, 2018, págs. 7-29.
- Carroll, Noël. *Filosofía del terror*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2005.
- Cascante, Jorge de (ed.). *El Gran Libro de Satán*. Barcelona, Blackie Books, 2021.
- Castelli, Enrico. *Il demonica nell'arte*. Florencia, Electa, 1952.
- Chico, Fran. “Verónica y el caso Vallecas: la historia real del Expediente x español que inspiró una de las mejores películas de terror de Netflix”. *Fotogramas*, 14 de octubre, 2023.
- Clúa, Isabel. “Madres tenebrosas y heroínas despechadas: avatares de lo femenino en *Sagrada*, de Elia Barceló”. *Hélice: Reflexiones críticas sobre ficción especulativa*, vol. 5, núm. 2, 2019, págs. 33-46 [“Dark Mothers and Lovelorn Heroines: Avatars of the Feminine in Elia Barceló’s *Sagrada*”. *Science Fiction Studies*, vol. 44, núm. 2, 2017, págs. 268-281].
- Cortázar, Julio. *Último Round*. México, Siglo XXI, 1996.
- Cuenca Pozo, Cristian. “Tres mujeres en los confines de la ciencia ficción: Angélica Gorodischer, Daína Chaviano y Elia Barceló”. *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Editado por Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega. Sevilla, Renacimiento, 2018, págs. 41-54.
- Díez, Julián y Fernando Ángel Moreno. “Introducción”. *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Editado por Julián Díez y Fernando Ángel Moreno. Madrid, Cátedra, 2014, págs. 7-117.
- Ferreras Savoye, Daniel. *Lo fantástico en la literatura y el cine: de Edgar A. Poe a Freddy Krueger*. Madrid, ACVF, 2014.
- Gubern, Román y Joan Prat. *Las raíces del miedo. Antropología del cine de terror*. Barcelona, Tusquets, 1979.
- Jiménez, Carmen. “Elia Barceló: ‘Si el diablo existiera, encontraría muchísimas personas dispuestas a vender su alma’”. *Suburbano*, 20 de julio, 2014.
- . “Hexakosioihexekontahexafobia (prólogo)”. 666. *Seis relatos del demonio. Seis escritoras. Seis miradas sobre lo maligno* [eBook]. Editado por Carmen Jiménez. Miami, FL, Suburbano, 2014, págs. 5-7.
- Kawin, Bruce F. *Horror and the Horror Film*. Londres, Anthem Press, 2012.
- King, Stephen. *Danse Macabre*. Nueva York, Everest House, 1981.

- Lenne, Gérard. *Le cinéma "fantastique" et ses mythologies*. París, Éditions du Cerf, 1970.
- Link, Luther. *The Devil. A Mask Without a Face*. Londres, Reaktion Books, 1995.
- López-Pellisa, Teresa y Fernando Ángel Moreno (eds.). *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*. Madrid, Asociación Cultural Xatafi y Universidad Carlos III de Madrid, 2009.
- López-Pellisa, Teresa y Ricard Ruiz Garzón. "Introducción. Las hijas de Metis". *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Editado por Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón. Madrid, Páginas de Espuma, 2019, págs. XI-XXXI.
- Losilla, Carlos. *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona, Paidós, 1993.
- Macías, Carmen. "Pánico a una muerte satánica: viaje al terror social ochentero en Estados Unidos". *El Confidencial*, 2 de agosto, 2022.
- Montaner Frutos, Alberto. "El paradigma satánico de la brujería o el diablo como recurso epistémico". *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, vol. 26, 2014, págs. 116-132.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid/Fráncfort, Iberoamericana/Vervuert, 2017.
- Muchembled, Robert. *Historia del diablo. Siglos XII-XX*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Navarro, Antonio José. "Introducción: *Ars diavoli*". *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Editado por Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2007, págs. 9-23.
- . "El exorcista: el diablo en el cuerpo". *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Editado por Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2007, págs. 389-417.
- Pardo Fernández, Rodrigo. "Futuros peligrosos, de Elia Barceló: violencias del mañana en clave transmedial". *Nuevas Poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, núm. 8, 2023, págs. 94-114.
- Radcliffe, Ann. "On the Supernatural in Poetry". *New Monthly Magazine*, vol. 16, núm. 1, 1826, págs. 145-152.
- Ramón, Emilio. "Sagrada y Consecuencias naturales: género, posthumanismo y ¿progreso? en Elia Barceló". *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 100, núm. 4, 2023, págs. 519-545.
- Red de Investigación y Estudios de lo Hermético. "Diálogos espaciales: la casa encantada en *Burnt Offerings* (1973) de Robert Marasco y 'La Maga' (2015)

- de Elia Barceló". [Ponencia de Rosa María Díez Cobo–Canal YouTube], 11 de octubre, 2021.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid, Páginas de Espuma, 2011.
- . "El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito". *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*. Coordinado por Francisco Javier Ordiz. León, Universidad de León, 2014, págs. 9-29.
- . *Cronologías alteradas. Lo fantástico y la transgresión del tiempo*. Madrid, CSIC, 2022.
- y Ana Casas (eds.). *La realidad oculta: Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia, Menoscuarto, 2008.
- Roig, Pau. *Pesadillas. Diccionario de películas de terror español (1961-2020)*. León, Eolas Ediciones, 2021.
- Rubio, Frank G. "El Diablo: el Señor de las Mil Máscaras". *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Editado por Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2007, págs. 27-87.
- Ruiz de Gopegui, Juan A. "As figuras bíblicas do diabo e dos demonios em face da cultura moderna". *Perspectiva Teológica*, núm. 29, 1997, págs. 327-342.
- Russell, Jeffrey Burton. *The Prince of Darkness. Radical Evil and the Power of Good in History*. Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1988.
- Sala, Ángel. "Frenesí apocalíptico en el cine Hollywood contemporáneo". *El demonio en el cine. Máscara y espectáculo*. Editado por Antonio José Navarro. Madrid, Valdemar, 2007, págs. 419-436.
- Scarborough, Dorothy. *The Supernatural in Modern English Fiction*. Nueva York/Londres, G. P. Putnam's Sons, 1917.
- Schreck, Nikolas. *The Satanic Screen. An Illustrated Guide to the Devil in Cinema*. Londres, Creation Books, 2001.
- Schweitzer, Darrell. "The Devil". *Icons of Horror and the Supernatural. An Encyclopedia of Our Worst Nightmares*. Vol. 1. Editado por S. T. Joshi. Westport, CT, Greenwood Press, 2007, págs. 161-185.
- Suárez Hernán, Carolina. "La narrativa fantástica juvenil de Elia Barceló: El efecto Frankenstein". *Didáctica. Lengua y Literatura*, núm. 35, 2023, págs. 139-146.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, México, Premia, 1981.

Sobre el autor

Miguel Carrera Garrido es Profesor Titular en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada (España). Experto en géneros como el terror, el fantástico y la ciencia ficción, forma parte del Grupo de Estudios sobre lo Fantástico (Universidad Autónoma de Barcelona) y del Grupo de Estudios literarios y comparados. Insólito, Género y Humanidades Digitales (Universidad de León). Ha participado en varios proyectos financiados relacionados con su campo de interés y sus publicaciones han aparecido en revistas de alto impacto, como *Signa*, *Hispanic Research Journal* y *Horror Studies*, y pertenece al equipo editorial de *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*. Entre sus obras más importantes figuran las monografías *El enigma sobre las tablas. Análisis de la dramaturgia completa de Juan Benet* (2015) y *El miedo llama a tu puerta. Estudios sobre el terror como género ficcional* (2024). Ha contribuido asimismo a volúmenes como *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (2016), *Historia de la ficción en la cultura española* (2018) o *Radiografías de la monstruosidad en la narrativa hispánica (1980-2022)* (2023).

Aportes de Françoise Perus a la crítica literaria latinoamericana: una ética y una política de la lectura

Begoña Pulido Herráez

Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

begopulido@yahoo.com

El propósito del artículo es mostrar cuáles serían los aportes de Françoise Perus a la crítica literaria latinoamericana. Se parte del contexto de los años setenta y ochenta, donde hubo importantes debates sobre la crítica literaria y cultural latinoamericanas, y se ubica el lugar de Perus en ellos. Se definen sus aportes teóricos a partir de nociones como *poética*, *forma artística* y *dialogismo sociocultural*. Se ubica su concepción de la literatura como una práctica inscrita en la cultura que tiene un papel fundamental en la formación sensible y reflexiva de subjetividades y en la reelaboración de nuestra experiencia del mundo. Finalmente, se concluye que su perspectiva histórica de las poéticas perfila la posibilidad de pensar en la construcción de una tradición de formas en la literatura latinoamericana.

Palabras clave: dialogismo; enunciación; forma artística; lector; poética; sujeto.

Cómo citar este artículo (MLA): Pulido Herráez, Begoña. "Aportes de Françoise Perus a la crítica literaria latinoamericana: una ética y una política de la lectura". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 132-162.

Artículo original. Recibido: 22/01/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



Contributions of Françoise Perus to Latin American Literary Criticism: An Ethics and Politics of Reading

The purpose of the article is to show what would be the contributions of Françoise Perus to Latin American literary criticism. It starts from the context of the seventies and eighties, where there were important debates on Latin American literary and cultural criticism where Perus's place between them is located. Its theoretical contributions are defined based on notions as *poetics*, *artistic form*, and *sociocultural dialogism*. His conception of literature is located as a practice in culture that has a fundamental role in the sensitive and reflective formation of subjectivities and in the reworking of our experience of the world. Finally, it is concluded that his historical perspective of poetics outlines the possibility of thinking about the construction of a tradition of forms in Latin American literature.

Keywords: dialogism; enunciation; artistic form; reader; poetics; subject.

Contribuições de Françoise Perus para a crítica literária latino-americana: uma ética e uma política da leitura

O objetivo do artigo é apresentar as contribuições de Françoise Perus para a crítica literária latino-americana. Parte-se do contexto das décadas de 1970 e 1980, onde ocorreram importantes debates sobre a crítica literária e cultural latino-americana, situando neles o lugar de Perus. Suas contribuições teóricas são definidas a partir de noções como *poética*, *forma artística* e *dialogismo sociocultural*. Sua concepção de literatura situa-se como uma prática na cultura que tem papel fundamental na formação sensível e reflexiva das subjetividades e na reelaboração da nossa experiência de mundo. Conclui-se que sua perspectiva histórica da poética delineia a possibilidade de pensar a construção de uma tradição de formas na literatura latino-americana.

Palavras-chave: dialogismo; enunciação; forma artística; leitor; poética; sujeito.

LA FRANCOMEXICANA FRANÇOISE PERUS (1936-2025)¹ fue una de las voces fundamentales de la crítica y la teoría literaria en América Latina. Revisando su trayectoria de cincuenta años de trabajo intelectual, se aprecia lo vasto y original de su obra crítica. Llegó como profesora visitante, en 1973, a la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (base de toda su vida académica), y en 1976 gana por primera vez el premio Casa de las Américas con el libro titulado *Literatura y sociedad en América latina: el modernismo*. El segundo premio vendrá en 1982 con *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica*. Forma parte de esa generación de críticos que desde los años setenta del siglo pasado se propuso la ingente y necesaria tarea de sistematizar y transmitir el legado de la tradición literaria latinoamericana, lo que implicaba leer de otro modo las obras que la historia literaria tradicional había colocado bajo categorías analíticas donde las periodizaciones, la delimitación de corrientes y movimientos no diferían de las europeas, a pesar de que la experiencia de lectura de las obras mostraba grandes diferencias con esta tradición.

La crítica anterior, salvo casos excepcionales (entre los cuales merecerían ser destacados José Carlos Mariátegui y Pedro Henríquez Ureña), había consistido en buena medida en señalar “desfases temporales” o “desperfectos formales”² respecto de esa *tradición* foránea. La labor crítica (muy diferente entre sí) desarrollada, entre otros, por Antonio Cornejo Polar, Ángel Rama, Roberto Fernández Retamar, Alejandro Losada, Antonio Cándido, Carlos Rincón y Françoise Perus, consistió en aportar y abrir vías para pensar en la configuración histórica de la literatura latinoamericana como una “tradición artística propia” que debía ser pensada al margen precisamente de desfases, imperfectos y, en general, de una posición marginal o periférica en relación con la literatura mundial.

En los setenta y ochenta se planteó la necesidad de explorar y sistematizar la significación y el valor (cognitivo, ético, estético) de las obras, por cuanto,

1 Perus falleció el 24 de junio de este año. Este artículo ya había sido enviado a la revista y estaba a la espera de los dictámenes. Salvo el añadido de la fecha de defunción y el verbo que le sigue, redactado ahora en pasado, no se realizaron cambios. Sirva este acercamiento como un reconocimiento a su obra y a su labor docente.

2 cf. Françoise Perus (*La poética narrativa* 13). En este breve trabajo y en “De este mundo y de los otros (esbozo de autobiografía intelectual)” (47-73), Perus cuenta y reflexiona sobre su trayectoria intelectual.

dice Perus, “la reconstitución del entramado denso y complejo de las relaciones implícitas o explícitas que los textos mantienen entre sí, establecen con otras tradiciones literarias, o conllevan con los contextos históricos y culturales de su producción y sus recepciones, está lejos aún de haber alcanzado la exhaustividad a la cual *tiende* normalmente toda empresa de historiografía literaria” (“Reseña de *Los de abajo*” 831).

La crítica de Perus buscaba comprender el lugar de la literatura (entendida como una *práctica*) en la sociedad, la cultura y las ideologías latinoamericanas.³ Esta perspectiva teórico-crítica se mantiene hasta hoy, y recuerda de forma persistente el valor que tiene la literatura en la reelaboración de las relaciones que mantenemos con la sociedad y la cultura, sobre todo en momentos donde la cultura de masas es quien orienta los gustos, intereses y opiniones de las mayorías. Françoise Perus siempre defendió el importante lugar de la literatura en la cultura, amenazado por una industria que la valora exclusivamente como entretenimiento. Defender y justificar teóricamente ese papel privilegiado (y mostrarlo con los análisis críticos de obras concretas) es uno de sus aportes a la crítica literaria latinoamericana.

Es importante ubicar el contexto de los comienzos críticos de Perus (años setenta) para comprender en torno a qué preguntas y concepciones sobre la literatura giraron las discusiones en esos años, cuáles eran las orientaciones

-
- 3 Sus dos primeros libros, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo* (premio Casa de las Américas de 1976), y *El realismo social en perspectiva* (premio Casa de las Américas 1982, primera edición 1982, segunda edición corregida, 1995) son los que más deben a esta perspectiva. Asimismo, el artículo “La formación ideológica estético-literaria (acerca de la reproducción y transformación del ‘efecto estético’)” define lo que entiende por formación ideológica estético-literaria y en particular considera a la literatura como una *práctica específica* en la ideología:

La literatura, *que no es propiamente un saber sino una práctica específica en la ideología* situada en el nivel de lo ‘vívido’, ‘sentido’ y ‘percibido’, no participa de la misma manera que las distintas disciplinas científicas de la creciente división social del trabajo intelectual: por cuanto aprehende la realidad en el nivel de los *efectos* objetivos y subjetivos de las estructuras y los procesos sociales sobre sus agentes, la literatura participa necesariamente no sólo del conjunto de formas culturales (imágenes, representaciones, símbolos) a través de los cuales tales efectos son vividos y percibidos, sino también de las contradicciones que, cimentándose en dichas formas culturales, definen a la lucha ideológica en su conjunto. Esta es, en efecto, la que en cada periodo determina las formas y los contenidos concretos de la conciencia social, y confiere sentido a los materiales culturales que reelabora, jerarquiza y desarrolla. Pero es además la que define —de modo siempre contradictorio— los ámbitos y niveles de la realidad susceptibles de ser aprehendidos y representados por la literatura, la función social asignada a esta y el funcionamiento concreto del hecho literario. (257-258)

de la teoría y la crítica en esas décadas. Estas buscaban interpretar de una manera diferente el proceso de las literaturas del subcontinente americano, lo que generó debates teórico-conceptuales. Tales esfuerzos se caracterizaron por leer las obras a partir de presupuestos (categorías analíticas, periodizaciones, definiciones de corrientes literarias con la ubicación de autores en ellas) que no fueran calco o precaria adaptación (casi siempre basada en que las diferencias consistían en desfases temporales o desperfectos formales) de los que se habían establecido para las literaturas europeas, y asimismo en postular la existencia de vínculos entre la obra literaria y los contextos de escritura y lectura (lo que a veces conllevó lecturas sociológicas que dejaban de lado la forma artística), es decir que las obras, en particular las narrativas, tienen una orientación hacia lo real y cumplen una función en la sociedad y la cultura.

No hay que olvidar que este contexto estaba fuertemente influenciado por el reciente triunfo de la Revolución Cubana, por el contexto de la Guerra Fría y de otros proyectos revolucionarios en el marco de dictaduras en varios países que provocaron el exilio de escritores y críticos (las coincidencias de estos en algunos países como México, a causa de los éxodos, permitió el diálogo o también la confrontación entre posturas críticas), y en buena medida por posiciones ideológicas compartidas en torno a posibles proyectos revolucionarios, que al mismo tiempo se interrogaban por el lugar de la literatura en estos proyectos y el papel (de compromiso, en términos sartreanos) del escritor. Por supuesto que el Caso Padilla en Cuba (1971) y las encontradas respuestas de los escritores, tomando uno u otro partido, es un acontecimiento importante del periodo.

Resultado de este contexto es el libro *América latina en su literatura* (Siglo XXI Editores, 1972), donde se debaten algunos de los temas a que he hecho referencia. En él participan críticos como Antonio Cándido, Emir Rodríguez Monegal, José Luis Martínez, Severo Sarduy, Noé Jitrik y Fernando Alegría. Otro proyecto que convocó a los críticos fue el que impulsó la UNESCO en la década de los ochenta para elaborar una historia literaria y cultural de la región. Con esta idea tuvieron lugar dos reuniones (una en 1982 en la Universidad Simón Bolívar, y otra en 1983 en la Universidad de Campinas) con el fin de debatir las orientaciones conceptuales. Los textos presentados en los encuentros (y, en ocasiones, los debates) fueron publicados por Ana Pizarro con los títulos de *La literatura latinoamericana como proceso* (1985)

y *Hacia una historia de la literatura latinoamericana* (1987). En el proyecto participaron, entre otros, Ángel Rama, Antonio Cándido, Rafael Gutiérrez Girardot, Carlos Pacheco, Beatriz Sarlo, Roberto Schwarz, Antonio Cornejo Polar, Jean Franco y Jacques Leenhardt.

En realidad, estos proyectos quedaron trancos,⁴ y en otros casos el deceso (de Alejandro Losada y Ángel Rama primero, el de Antonio Cornejo Polar más de una década después) llevó asimismo a la dispersión, junto con las diferencias ideológicas o, en un nivel más profundo, las distintas formas de trabajar, de concebir y sistematizar el legado de esa tradición más allá de compartir los primeros intereses. En este trabajo quisiera contribuir a la reconstrucción del proceso intelectual y latinoamericanista de Françoise Perus en el marco de la crítica literaria,⁵ y a la delimitación de lo que serían sus aportes teóricos. Al tiempo que ha emprendido una relectura de la tradición literaria latinoamericana (en una labor que se remonta al modernismo), ha elaborado nociones críticas (como la de *poética* o la de *forma artística*, y más recientemente la de *regímenes de literariedad*) que permiten dar cuenta, de modo más adecuado, del proceso propio de las literaturas del subcontinente y de sus peculiaridades artísticas. Esta mirada crítica original ha venido acompañada de ciertos presupuestos acerca del lugar de la literatura en la cultura, acerca de la función que el arte está llamado a desempeñar en las sociedades (cuál es la relación entre la literatura y el referente, entre la literatura y la historia) y sobre el papel del autor y el lector (los sujetos involucrados en el proceso de producción y lectura de las obras) en la reelaboración conjunta de la cultura que, en su opinión, las obras proponen.

Si algo caracteriza la perspectiva intelectual de Perus, su modo de hacer crítica, es la búsqueda por alejarse de los caminos trillados, de los lugares comunes y puntos ciegos de una crítica contenidista, que glosa el argumento de las obras, así como por volver sobre las obras (los textos) de una manera distinta, sin prejuicios que encasillen la lectura: volver a leer.

4 La propia Françoise Perus hace un balance de esos años, así como de las polémicas y encuentros (y de los volúmenes publicados con los textos presentados en los encuentros), en el capítulo II de su libro *Transculturaciones en el aire, en torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana*.

5 Dos cuidadosos e importantes trabajos de Andrés Kozel preceden este intento: cf. “Françoise Perus: la crítica materialista en la ‘crisis del tiempo’” y “Pasos perdidos y promesas recuperadas. Perspectivas de la crítica latinoamericana en Françoise Perus”.

Es la lectura entonces el hilo que teje la labor crítica de Françoise Perus; la suya es, como dijo en un breve artículo refiriéndose al crítico peruano Antonio Cornejo Polar, “una política de la lectura” (Perus, “Antonio Cornejo Polar, una política” 83).

Una política de la lectura

Varios son los sentidos en que la lectura interviene en la práctica crítica de Françoise Perus y vertebra su hacer. Implica, en una primera instancia, la cuidadosa relectura de las obras literarias latinoamericanas desde el estudio de las *formas artísticas*, con el fin de perfilar los derroteros artísticos peculiares que ha seguido la literatura latinoamericana (ni lineales ni homogéneos). Tradicionalmente, los estudios literarios se han dividido en tres áreas: la crítica, la teoría y la historia. Françoise Perus entrelaza las tres, pues concibe que solamente partiendo de la detenida lectura crítica es como sería posible pensar una historiografía que está en el centro de las preocupaciones críticas desde los años setenta (y que persiste hasta hoy) pero cuya organización es objeto de debates. Solamente desde la lectura cuidadosa de las obras, y no al revés, es como pueden extrapolarse nociones teóricas o metodológicas que permitan comprender el proceso de las literaturas latinoamericanas, la conformación de formas artísticas y una tradición propias. Leer es, en este sentido, poner en relación las obras, hacer memoria (historiografía literaria) y con ello apreciar cómo se configura y transmite el legado de las diversas tradiciones literarias más allá de la lógica mercantil:

¿[Q]ué leer y cómo leer?, y ¿cómo tejer lazos necesarios y vivos con los textos y las obras? [...] Ningún texto significa por sí solo, o significa poco y mal si no deviene obra —forma-sentido concreta y viva— al entablar un diálogo siempre renovado entre sus presentes —los de la enunciación y de la lectura— y sus pasados; esos mismos pasados que la enunciación conjuga para traerlos a los presentes de la enunciación y la lectura. (Perus, “¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?” 63)

Su trabajo crítico es particularmente interesante porque los cuidadosos y prolijos análisis que realiza de obras concretas derivan en consideraciones metodológicas y teóricas sobre la literatura latinoamericana y sus formas de

hacer, y al hacerlo, vuelve sobre la tradición, la memoria de las formas y los diálogos entre lenguajes (literarios y no literarios) que serían el principio artístico que va a ir ubicando como toral en la práctica literaria latinoamericana. El largo trabajo emprendido a lo largo de más de una década sobre la obra de Juan Rulfo, los cuentos y la novela *Pedro Páramo*, es un ejemplo de este modo de hacer. Parte de acuciosos análisis críticos de casi cada uno de los cuentos, extrae consecuencias teóricas sobre una modalidad enunciativa que no ha encontrado cabida en las narratologías, la del *narrar rememorando* (o el *recordar imaginando*), que implica un narrador que no cabe bien en las casillas tradicionales de la primera o la tercera persona (la llamada omnisciencia en particular), pues se trata de una narración emprendida por un sujeto concreto que no parte de lo autobiográfico propiamente (aunque sí implica un mundo vivido y experimentado) sino que recuerda evocando escenas del pasado (presenciadas más que vividas como protagonista) que contienen y mantienen hasta el presente un significado confuso sobre cómo esos sucesos afectaron a sujetos concretos. Narrar es una forma de comprender pero también de propiciar el juicio en el lector, de involucrarlo y hacerlo partícipe activo del conflicto que se plantea. Al extraer estas consideraciones teóricas, Françoise Perus abona a la teoría literaria y a la comprensión de la poética histórica de géneros como la novela, el cuento o el testimonio, en sus manifestaciones particulares en la literatura latinoamericana, y proporciona elementos para comprender la historia literaria latinoamericana, la conformación y transformación de una tradición de formas de hacer.

Los análisis concretos que ha llevado a cabo, acompañados de sus consiguientes consideraciones teóricas, la han llevado a comprender mejor la preferencia por la narración en primera persona en la literatura latinoamericana, no solamente la primera autobiográfica, como he mencionado anteriormente, sino más bien aquella que implica la presencia de un sujeto concreto cuya función parecería ser la de cuestionar unos sucesos que no solamente no están dados o preceden a la narración, sino que permanecen abiertos a la exploración. Françoise Perus ha dedicado varios artículos a explorar estas modalidades enunciativas particulares que podrían constituir elementos para pensar en una tradición propia (una historiografía literaria de otro corte, centrada, más que en la mimesis, en las formas de la enunciación y la relación con el enunciado). A los análisis críticos sobre

Rulfo, ya mencionados, se podrían añadir, entre otros, los dedicados a *Balún Canán*, de Rosario Castellanos, *La vorágine*, de José Eustasio Rivera, *Al filo del agua*, de Agustín Yáñez, *María*, de Jorge Isaacs, *Canaima*, de Rómulo Gallegos, *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y *La hojarasca*, de Gabriel García Márquez. Al mismo tiempo, estas reflexiones sobre lo que conformarían *poéticas históricas* conducen a otros planteamientos teóricos que están en el trasfondo de su actividad crítica desde su ensayo sobre el modernismo, vinculados en aquel momento con una visión materialista de la historia, y hoy día con una interrogante crítica sobre la forma en que los procesos de globalización y mercantilización de la cultura han ido debilitando (y banalizando) el lugar social de la literatura como formadora y transformadora de subjetividades, al hacer de ella un mero pasatiempo y un objeto mercantil. Esta mirada en cierta forma pesimista sobre nuestro presente, que habría provocado el desfonde de las disciplinas (en particular de los estudios literarios), la pérdida y el olvido de sus objetos particulares de estudio junto con sus tradiciones, debates y formas de hacer, está en el trasfondo de su obra crítica de los últimos años. Como horizonte, existe la idea de que la literatura tiene un papel fundamental en la formación y transformación de subjetividades, en la reelaboración de nuestra experiencia del mundo. Devolverle ese lugar fundamental implicaría abrir un espacio de experiencias, un presente, que parece haber roto sus lazos creativos tanto con el pasado como con el futuro, y con ello abrir y acercar un horizonte de expectativas cada vez más borroso y alejado.⁶ La literatura no es, en este sentido, una manifestación cultural entre otras:

Desde su forma y su lenguaje propios, los textos artísticos entablan con este conjunto heterogéneo y escurridizo al que se llama hoy indiscriminadamente “imaginario” o “cultura”, modalidades específicas de diálogo y cuestionamiento de los lenguajes establecidos, incluidas las percepciones, las representaciones, o las ideas asociadas con ellas. Desde esta perspectiva, las prácticas artísticas cumplen conjuntamente con un doble papel de multiplicación de los legados de la cultura y de formación sensible y reflexiva

6 Françoise Perus retoma, vía Paul Ricoeur, los conceptos de Reinhart Koselleck sobre la temporalidad: espacio de experiencias y horizonte de expectativas (cf. Koselleck; Ricoeur). La lectura de Ricoeur es central para su propia trayectoria crítica.

de las subjetividades individuales y sociales. (Perus “¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?” 64)

En lo mencionado puede observarse cómo se entramaban en su hacer crítica, historia y teoría, al proponer el lugar específico de la literatura en la cultura y en las sociedades (así como en la formación y transformación de las subjetividades). Sus comienzos se vinculan, como he mencionado ya, con los debates de los años setenta y ochenta del siglo pasado (en los que Perus participó muy activamente) sobre la posibilidad de una crítica latinoamericanista que diera cuenta de la conformación de un repertorio de formas artísticas propio de esta literatura en relación con la llamada “literatura mundial”.⁷ Nacida de una problemática peculiar detectada por uno de los primeros críticos del subcontinente, Pedro Henríquez Ureña, el hecho de que los escritores latinoamericanos debían expresarse en un idioma en cierta forma “ajeno”, el español metropolitano, la problemática de un lenguaje literario distinguible de los lenguajes metropolitanos impuestos como norma culta, estuvo siempre en el horizonte de los escritores desde la independencia. Esta norma culta, por otro lado, no correspondía a una realidad donde el lenguaje había seguido una evolución propia que mostraba una gran diversidad tanto por el contacto con otras lenguas como también con las culturas americanas. Perus asume como principio de su labor crítica este origen tenso y conflictivo (derivado en última instancia de la conquista) que se manifiesta en las obras, a nivel artístico, en un conflicto de lenguajes, entre el “lenguaje literario” o la norma culta y los llamados “lenguajes vivos”⁸ (tensión que Mijaíl Bajtín percibía en una de las líneas estilísticas de la literatura europea), entre los lenguajes y las formas que provienen de la llamada cultura universal, y los que pertenecen a las tradiciones populares o vernáculos (entre la oralidad y la escritura, en otro sentido). Es este conflicto entre los lenguajes, que más adelante definirá bajo la problemática de la figuración artística de las posibilidades e imposibilidades de un dialogismo sociocultural en la literatura hispanoamericana, el principio teórico que

7 Este asunto de la relación de la literatura latinoamericana con la mundial se aborda en varios artículos: cf., entre otros, “La literatura latinoamericana ante la *República Mundial de las Letras*”; “Leer no es consumir (la literatura latinoamericana ante la globalización)”.

8 Estos lenguajes, según Perus, están “ligados a ámbitos de actividad y formas de socialización específicos, pero que circulan —en mayor o menor grado— de una esfera social de actividad e intercambio verbal a otra” (“Aportes de la crítica” 80).

sustenta el trabajo crítico de Françoise Perus. Este, en concreto, se centra en el análisis y comprensión de los principios que articulan la forma artística de las obras (concebida como la modelización artística, secundaria, de los lenguajes literarios y no literarios), es decir, la poética artística. Veamos cómo entiende la forma Perus:

El asunto medular es de forma, en el sentido de la figuración concreta del narrador (o de los narradores) y de las relaciones, relativamente inestables, que este entabla con los materiales y mantiene con los diversos aspectos del mundo que viene narrando, puesto que de ahí se desprenden las orientaciones cognitivas y valorativas que busca despertar en su lector. Y no se trata tan sólo de “procedimientos” formales, por cuanto en la credibilidad de este narrador intervienen las formas culturales concretas de la relación social-verbal con el lenguaje y con la imagen del interlocutor —auditor o lector—potencial implicado en la forma de la enunciación. Este problema de credibilidad de la voz narrativa resulta tanto más relevante cuanto que esta se halla generalmente atrapada entre mundos sumamente disímiles, social y culturalmente separados y en contienda, sobre cuyos abismos busca tender puentes. Por ello, hablo de credibilidad antes que de verosimilitud: con esta distinción pretendo hacer énfasis en la capacidad de la voz narrativa para involucrar a los lectores potenciales en el mundo de la ficción, para dialogar con ellos, para inquietarlos y devolverlos a los interrogantes de su propio mundo, lo que convenciones sociales y culturales muy dispares vuelve particularmente problemático. (Perus, “¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?” 62)

El aspecto medular de la forma es la enunciación: el enunciador es quien va dando “forma”, quien orienta el diálogo con el lector potencial (este no es un receptor, sino que participa en la forma). Son aspectos importantes de la enunciación: la modulación de la voz, las relaciones que entabla con los lenguajes y formas discursivas que acoge o de las que se deslinda, el ritmo, el modo como busca ubicar al lector implicado. Esta concepción *viva* de la forma (no formal ni estructural) coloca a la literatura y la crítica en una posición autocentrada, fuera de “desfases” o “desperfectos”. Hasta el presente, Françoise Perus sostiene los dos postulados que están en el origen de su trabajo crítico y que he destacado:

[S]igo pensando que su postulado de la existencia de vínculos entre la obra de arte y los contextos de escritura y su lectura, por un lado, y el de la dimensión propiamente artística que distingue las obras consideradas literarias de otras modalidades discursivas, por el otro lado, no han perdido validez. (*La poética narrativa de Juan Rulfo* 15)

El hacer crítico de Françoise Perus se transformó y reorientó (junto con las lecturas de Yuri Lotman, de la sociocrítica y de Paul Ricoeur)⁹ mediante la lectura y apropiación del crítico ruso Mijaíl Bajtín (que debió comenzar a finales de los setenta o inicios de los ochenta), cuyas perspectivas críticas llamaron su atención por su carácter “periférico” respecto de los centros de elaboración del pensamiento crítico occidental y su manera original de pensar el género novela y su historia, muy productivos para leer la literatura latinoamericana. La noción de dialogismo debió parecerle muy apropiada para pensar las relaciones entre literatura y cultura,¹⁰ en particular lo que Cornejo Polar denominó por esos mismos años (finales de los setenta) literaturas heterogéneas, aquellas situadas en el conflictivo cruce de dos sociedades y dos culturas.¹¹ Tanto Françoise Perus como Cornejo detectan y formulan la existencia de una *frontera*, es decir, de zonas de contacto

- 9 En particular Yuri Lotman, autor de *La estructura del texto artístico* y *Semiosfera*. Las nociones de modelización que moviliza Perus, así como de transcodificación interna y externa, provienen de estas lecturas. En otro momento, en los ochenta fundamentalmente, la sociocrítica de Claude Duchet y Edmond Cros fue su instrumento teórico. No es menor la influencia de Paul Ricoeur, como he mencionado, en particular el de *Tiempo y narración*.
- 10 “[las nociones de *heterogeneidad cultural* y *transculturación*] tienen, como la noción bajtiniana de dialogismo, la virtud de buscar tender un puente entre la cultura —o mejor dicho las discontinuidades narrativas— y las ficciones narrativas” (“El dialogismo y la poética” 31). Este artículo, “El dialogismo y la poética bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación en América Latina”, permite apreciar la apropiación de Bajtín para pensar la literatura latinoamericana (no hay “aplicación” de nociones sino apropiación creativa, siempre teniendo presentes las obras concretas) desde inicios de los años noventa.
- 11 Posteriormente Cornejo amplió el concepto de heterogeneidad para referirse no solamente al cruce de dos o más universos socioculturales en el proceso de producción literaria (un autor o un lector que pertenece a un universo sociocultural distinto al del referente); también pudo constatar que la heterogeneidad se infiltraba en cada una de las instancias del discurso “haciéndolas dispersas, quebradizas, inestables, contradictorias y heteróclitas dentro de sus propios límites” (Cornejo 10). Esta reformulación coloca en el centro el problema de la forma literaria, no en el sentido formalista sino una donde se pueden apreciar las discontinuidades, rupturas y tensiones. Hay coincidencia entre Perus y Cornejo en el modo como se piensa la forma artística.

“entre espacios socioculturales y sociolingüísticos diversos y relativamente inestables que obedecen a temporalidades disímiles, y cuyas delimitaciones y modalidades específicas de articulación histórica y literaria constituyen precisamente el objeto central del ‘principio dialógico’ bajtiniano” (“El dialogismo y la poética bajtinianos” 34). Lo que Bajtín plantea como encuentros o choques de culturas en periodos de transición, por ejemplo en el Renacimiento con la obra de Rabelais, para Françoise Perus es el origen (conflictivo) de las literaturas latinoamericanas, nacidas como resultado de una conquista y un choque cultural. Aquí las formas históricas de separación y contacto entre tradiciones, entre lenguajes vivos y formas canonizadas, géneros altos y géneros populares, oralidad y escritura, son parte constitutiva de la historia y la literatura, y su estudio se ofrece como la vía más idónea para abordar el hacer particular de esta literatura (vinculado necesariamente a este conflicto fundador). Es así como el dialogismo bajtiniano se adapta y convierte en una herramienta que le permite hablar tanto de los contactos, diferencias, conflictos y escisiones históricas (en el marco de la cultura, del contexto) como de formas artísticas que figuran las posibilidades e imposibilidades de ese dialogismo sociocultural, o en general las múltiples modalidades de contacto, cruces o relación con las tensiones o confrontaciones que le acompañan.

La noción de dialogismo remite a un problema de lenguajes (que en el caso latinoamericano es incluso de *lenguas* distintas) y de enunciación. La obra de Bajtín entabla polémica con teorías formalistas de su contexto histórico (el objetivismo abstracto) pero también con otras idealistas (el idealismo subjetivo), derivadas de los usos de la teoría del lenguaje del suizo Ferdinand de Saussure. Bajtín se distancia de esta concepción del lenguaje y centra su propia visión del fenómeno comunicativo y literario, no en la lengua o el sistema, sino en el discurso (el habla, la enunciación). Es emblemático en este sentido su trabajo sobre los géneros discursivos (“El problema de los géneros discursivos”), al que Françoise Perus se refiere en numerosas ocasiones para definir la literatura, y la novela en particular, como un género de segundo grado, por su capacidad para absorber, reelaborar en su interior y poner en relación o diálogo los múltiples lenguajes sociales vivos, pero también los lenguajes de la tradición literaria (culto, normado) o popular (leyendas, mitos, cuentos).

Género de géneros, la narración novelesca, estudiada desde el problema de la enunciación y su relación con los discursos sociales (y con los lenguajes literarios sedimentados por la tradición), devela las tres dimensiones de la cultura que Bajtín había destacado en su texto titulado “El problema del contenido, el material y la forma” (*Teoría y estética*) y que actúan en la poética de las obras literarias: la dimensión valorativa, la ética, la cognitiva y por supuesto la estética. Nociones como la de poética, o la de forma artística, que se van haciendo presencias constantes en los trabajos de Perus, surgen de esta lectura creativa de Bajtín, y aun cuando puedan parecer formalistas, por la memoria que acarrearán términos como “poética” y “forma” en otros contextos de la teoría, son, por el contrario, la vía para devolver a la literatura su lugar central en la cultura y para descubrir el modo en que una obra dialoga con su contexto social y cultural (con su espacio de experiencias).

El trabajo de crítica que emprende Perus se centra entonces en desentrañar poéticas artísticas partiendo del análisis de la forma de la enunciación, es decir, de la relación que el sujeto de la enunciación mantiene con el enunciado. Los lenguajes y las voces son el centro de prolijos análisis que se han detenido en autores como Juan Rulfo, José Eustasio Rivera, Jorge Isaacs, Agustín Yáñez, Arturo Azuela, Rómulo Gallegos, Ricardo Güiraldes, Rosario Castellanos y Julio Cortázar. Nociones bajtinianas como la de polifonía y dialogismo (y otras como cronotopo o carnaval) se han adoptado, en general, muy ligeramente en las lecturas de las obras literarias latinoamericanas, como si fueran procedimientos formales, y han estado acompañadas de cierta valoración que propone como superior aquella obra que hace gala de polifonía (parecería más “democrática”, más “libertaria” respecto de las visiones del mundo o las ideologías discordantes). En sus lecturas críticas, Françoise Perus ha desmontado esta oposición monologismo-polifonía; propone que las voces y las pugnas entre los lenguajes, así como la relación que el narrador establece con cada uno de los personajes y en general con los lenguajes, serían muestra de las posibilidades e imposibilidades de un dialogismo sociocultural. Veamos con más detalle esta cuestión.

En 2009, Perus dirigió un dossier para la revista *Tópicos del Seminario* (núm. 21, enero-junio), editada por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, que llevaba el título de “Dialogismo, monologismo y polifonía”, con la intención precisamente de desmontar los puntos ciegos en la *moda* Bajtín pero también para propiciar la reflexión crítica sobre la lectura

y los usos que se habían hecho de la teoría de Bajtín sobre la novela en la crítica literaria en América Latina, y con ello alentar la necesidad de que las nociones no fueran modelos sino instrumentos que permitieran revelar las particularidades de la forma novelesca en el subcontinente. Su contribución en el número de la revista se tituló “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo sociocultural en la literatura hispanoamericana”; allí ahonda en las relaciones entre lo monológico, lo polifónico y lo dialógico (toda polifonía necesita de enunciados monológicos, no son por lo tanto excluyentes, como de la polifonía no se sigue necesariamente el dialogismo), así como en las variadas formas en que lenguajes, voces y enunciados entran (o no) en correlación. Más que en la *objetivación* de modalidades variadas de enunciados (géneros, voces, enunciados que aun cuando aparecen en su individualidad tienen una dimensión social y cultural), es decir, en la polifonía, el problema radica para Perus en las correlaciones específicas que el texto establece entre ellos y con la voz enunciativa en los planos de la composición y el estilo. Es la forma de estas correlaciones lo que Françoise Perus denomina *poética*:

[E]l monologismo no se opone a la categoría general del dialogismo, ni la polifonía se confunde con ella. Uno y otro término atañen a la forma del conjunto de las correlaciones que las diversas modalidades de la voz enunciativa establecen con los diferentes enunciados, géneros y voces que dicha voz acoge y figura —relacionándolos, organizándolos y valorándolos— dentro del espacio ficticio que contribuye a instaurar. La forma de estas correlaciones —la poética concreta de los textos narrativos—, es infinitamente variada, y no se desprende tan solo de la pluralidad y la heterogeneidad de los enunciados y los géneros subsumidos dentro del enunciado ficticio. (“Posibilidades e imposibilidades” 184)

La conclusión de este importante artículo establece consecuencias y proporciona herramientas teórico-metodológicas para el análisis concreto de obras particulares:

La forma del enunciado y su sentido son inseparables de la forma de la enunciación, entendida como la que organiza la totalidad de los enunciados en el plano de la composición, y como la que se sitúa a sí misma —y sitúa a

su lector— respecto de ellos, valorizándolos en el plano del estilo, o de la entonación. (184)

En la medida en que la ficción posibilita el acercamiento, la confrontación u otras modalidades de dialogismo, quizá inexistentes en el mundo de lo real, el análisis es vía para examinar “las modalidades de figuración —artística en este caso— de la relación siempre problemática e inestable con el *otro*” (185).

Como puede observarse, Françoise Perus va dando forma teórico-metodológica a una perspectiva crítica que relee las obras buscando ver cómo figuran distintas modalidades del dialogismo sociocultural (o su imposibilidad). De esta forma las problemáticas de índole social y cultural (el presente al que refieren los textos, pero asimismo la relación con el pasado y las expectativas de futuro) se figuran en la forma artística, en la poética concreta, en la enunciación y su relación con los lenguajes que la obra acoge en su forma.

Estas premisas metodológicas van teniendo consecuencias teóricas en el modo en que vislumbra Perus los derroteros de la forma novelesca en América Latina. La principal de ellas es probablemente el distanciamiento (Bajtín mediante) de las concepciones narrativas desprendidas de lecturas de la mimesis aristotélica, que centran el relato en el desarrollo de acciones (Aristóteles define la *poética* como mimesis de acciones humanas). Para Perus, las formas novelescas latinoamericanas se comprenden mejor a partir del problema de la enunciación y su relación con el enunciado, por lo que los *personajes* no son tanto sujetos de acciones (e *imagen* para el narrador) como *voces* (lo que les devuelve a menudo el carácter de sujetos concretos).¹²

Perus concibe la práctica artística, retomando la perspectiva bajtiniana ya señalada, como una forma de actividad cognitiva y valorativa (ética), lo que reconduce la problemática artística a la actividad de sujetos. Es por ello que la crítica que lleva a cabo sobre diferentes obras se centra en la forma de la narración, especialmente de aquellas obras donde el narrador no es una función abstracta sino un sujeto concreto. Aun cuando este pueda

12 Son varios los artículos donde Françoise Perus va desarrollando la lectura del dialogismo bajtiniano y lo va convirtiendo en instrumento para leer la figuración de las posibilidades e imposibilidades del dialogismo sociocultural en la literatura latinoamericana. Además del artículo ya mencionado (y que apareció en *Tópicos del Seminario*, donde también puede leerse la presentación del dossier), cf. Perus, “El dialogismo y la poética histórica”.

presentarse bajo la forma de la tercera persona e incluso no posea nombre, su actividad como narrador lo figura como un sujeto concreto que, al tiempo que elabora o imagina una experiencia a menudo no propia sino ajena (de ahí la apariencia de la tercera persona), reflexiona sobre ella y la recrea, la transmite: “la experiencia y la actividad estética conllevan la modelización conjunta de sujetos y objetos concretos” (“Cultura popular y enunciación” 935). Según Perus,

partí de un principio, no por general menos operativo, según el cual, ante cualquier narración, tanto literaria como no literaria, quien orienta la atención perceptiva, cognitiva y valorativa de quien lee o escucha, no es otro que el que se encuentra narrando. (*La poética narrativa de Juan Rulfo* 25)

Como decía Cornejo Polar, “no hay mimesis sin sujeto, pero no hay sujeto que se construya al margen de la mimesis del mundo” (*Escribir en el aire* 15). La actividad del sujeto de la enunciación es el centro de la poética artística y ha de entenderse en su carácter individual y también sociocultural; ha de entenderse como distinto del sujeto empírico que hay tras él y como no preexistente “al intercambio verbal y al enunciado que lo constituyen como tal”:

Se construye a sí mismo a partir de las modalidades de la relación que busca establecer tanto con la alteridad de su interlocutor en el marco de los géneros discursivos social y culturalmente aceptados, como con el objeto del intercambio social-verbal. La singularidad y creatividad verbal de este sujeto —en los planos estilístico y compositivo— provienen de su propia ubicación respecto de la pluralidad y heterogeneidad de los géneros discursivos a los cuales acude, de la configuración de la imagen de su interlocutor, sea real o supuesto, de la de su propia imagen en tanto que sujeto de enunciación, y de las relaciones que dichas configuraciones instauran respecto del objeto de su enunciado. (“Posibilidades e imposibilidades” 190)

La vía de entrada a la comprensión de la poética artística de una obra es para Perus la forma de la narración, las correlaciones que la voz enunciativa establece o deja de establecer entre los enunciados que acoge, organiza, estiliza:

la forma del enunciado y su estilo son inseparables de la forma de la enunciación, entendida como la que organiza la totalidad de los enunciados en el plano de la composición, y como la que se sitúa a sí misma —y sitúa a su lector— respecto de ellos, valorizándolos en el plano del estilo, o de la entonación. (“Posibilidades e imposibilidades” 184)

Aun cuando este es el centro del “hacer crítico” de Perus que se puede encontrar en cada uno de sus análisis concretos, en su libro sobre Juan Rulfo, titulado *Juan Rulfo, el arte de narrar*, lleva este hacer sobre la enunciación a un nivel de sofisticación realmente notorio (sin desmerecer del llevado a cabo años antes sobre *La vorágine* de José Eustasio Rivera y la novela *María*, de Jorge Isaacs, en el libro *Selvas y selváticos*) y a descubrimientos reveladores sobre la poética rulfiana.

Siguiendo con esta problemática de la lectura, habría que precisar cómo define Françoise Perus el papel activo del lector. Vuelvo a citar otra definición de poética con el fin de que se aprecie este lugar que coincide con el de la estética de la recepción:

En todo momento nos hemos referido a la poética como poética de un texto concreto; esto es, como organización específica de lenguajes y saberes diversos y, conjuntamente, como propuesta, desde la enunciación, de una relación específica tanto con estos lenguajes y estos saberes como con los sujetos portadores de ellos, incluida la configuración —estable o no— de las relaciones entre el ‘yo’ y el ‘otro’, o los ‘otros’. (“Aportes de la crítica” 90)

En última instancia, lo que la ficción figura son las relaciones inestables o problemáticas con la alteridad. En este sentido, la lectura transforma *la otredad* de los textos en *alteridad* y propicia la reflexión:

[S]e desvanece el potencial de las obras de arte verbal para cuestionar la supuesta transparencia del lenguaje respecto de lo real; para suscitar la reflexión en torno a uno y otro y a los lazos específicos que los unen no sólo con las formas artísticas sino también más allá de ellas, y para mantener vivo el asombro ante la alteridad radical de autores y obras y propiciar así formas de reflexión basadas en la confrontación sosegada con unos y otras. (*La poética narrativa de Juan Rulfo* 16)

Para Françoise Perus, la literatura (y la crítica) son un instrumento en la formación y transformación de las conciencias y, por lo mismo, en el ejercicio del juicio; la literatura es formadora y transformadora de subjetividades, en la medida en que supone para el lector el encuentro con la alteridad (y consigo mismo). Esta práctica hace del literario no un discurso entre otros sino, por el contrario, un discurso privilegiado en el marco de la cultura, siempre elaborada y reelaborada:

Mediante el trabajo de elaboración artística que lleva a cabo en esta serie de entrecruzamientos [entre formas y estilos tradicionales y lenguajes vivos], la literatura *hace* cultura, reactivando y transformando tradiciones pasadas, e incorporando, mediante una cuidadosa reelaboración, lenguajes y experiencias actuales a las tradiciones involucradas. Pero este mismo *hacer* cultura —y no tan solo figurar como un elemento más del conglomerado actual de representaciones, discursos o relatos de un grupo o una colectividad dados—, entraña la participación activa de sujetos —escritores, lectores y críticos, cuya confrontación con lenguajes, tiempos y espacios pasados y presentes de muy varia índole, exige esfuerzos de compenetración e integración, que no pueden soslayarse sin riesgo de desgarre, estancamiento o parálisis. En este sentido, y gracias a los lenguajes que le son propios, el quehacer literario contribuye así pues, y de forma irremplazable, a la formación y transformación de las individualidades subjetivas. (“Aportes de la crítica” 80)

Perus propone, en relación con la historiografía literaria latinoamericana, es decir con la sistematización del legado de la tradición americana desde una perspectiva propia, que tendría que organizarse en torno a la comparación y sistematización de poéticas concretas, “en términos de las soluciones artísticas buscadas y encontradas a las posibilidades e imposibilidades del dialogismo social y cultural” (“Aportes de la crítica” 89), aun cuando queda abierto y por explorar cómo se llevaría a cabo.

El problema del realismo y las vanguardias

Los aportes mayores de Françoise Perus al conocimiento de las formas artísticas particulares en la literatura latinoamericana se han dado en el análisis de la prosa narrativa, cuento y novela fundamentalmente

(con alguna incursión en el testimonio). Su segundo libro, con el que gana por segunda vez el premio Casa de las Américas (categoría ensayo) en 1982, se titula *Historia y crítica literaria. El realismo social y la crisis de la dominación oligárquica* (con una segunda edición revisada que lleva el título de *El realismo social en perspectiva*. México, IIS-UNAM, 1995). El tercero está dedicado a *María*, de Jorge Isaacs, una novela colombiana del romanticismo decimonónico, y *La vorágine*, del también colombiano José Eustasio Rivera. El libro se titula *De selvas y selváticos. Ficción autobiográfica y poética narrativa en Jorge Isaacs y José Eustasio Rivera* (Bogotá, Plaza y Janés/Universidad Nacional de Colombia/Universidad de los Andes, 1998). El cuarto es el dedicado a la obra de Juan Rulfo. En las ediciones críticas de la colección Archivos, ha participado en las de *Canaima* (de Rómulo Gallegos) y *Al filo del agua* (de Agustín Yáñez). En todos estos trabajos se atraviesa la preocupación por comprender las formas que adopta el *realismo literario* en la literatura latinoamericana. Dos me parecen ser las razones de esta preocupación: una de ellas, quizá la más obvia, es que, formada en la tradición literaria francesa, donde el realismo es la “corriente” literaria más internacionalizada, en la figura de grandes autores como Honoré de Balzac, Stendhal o Gustav Flaubert, no es difícil suponer que la lectura de las obras del llamado “realismo” latinoamericano (incluso bajo nuevas advocaciones como el realismo mágico o lo real maravilloso) debió confrontarla con una experiencia de lectura muy diferente a aquellas expectativas en las que estaba formada a partir del realismo francés. Esta falta de correspondencia entre dos literaturas que se ubican bajo el mismo marbete, pero muestran formas novelescas muy distintas, la llevó muy probablemente a interrogarse sobre el propio realismo como forma artística, asunto que es el objeto de la teoría de la novela de Lukács (que Perus estudió muy tempranamente, y del que se distanciará con la lectura de Bajtín a que hemos hecho referencia).¹³

La otra razón de esta inclinación hacia el estudio del realismo se debe en mi opinión a que la literatura latinoamericana posee una clara tendencia a abreviar de los procesos sociales e históricos y a problematizar precisamente su historia (nacida de una conquista, con trescientos años de dependencia colonial) y las constantes tensiones sociales y culturales. Centrada en procesos, donde el llamado “referente” es asunto medular, el problema de

13 cf. Perus, “El concepto de realismo en Lukács”.

la representación “de lo real” (en el sentido de lo histórico, social y cultural) deviene central, y es reforzado por el presupuesto de que existen vínculos entre la obra de arte y los contextos de escritura y lectura. Junto a ello, la “forma novelesca” sería el lugar donde, por un lado, se cuestiona la transparencia del lenguaje respecto de lo real (el supuesto de una mimesis reflexiva o especular) y por otro se evidencia que lo “real” no es algo dado y anterior a la enunciación artística y que la poética artística articula la reelaboración y la crítica del mundo (lo que pone en crisis qué sea el *realismo*). En torno al realismo se anudan los problemas teóricos que interesan a Perus: las formas de relación entre literatura e historia, el lugar de la literatura en la cultura, la forma artística como lo propio del discurso literario y donde se recrean sus saberes. Parecería que es en torno al realismo y sus variadas poéticas (en las que habría que considerar las denominaciones que ha barajado la crítica, a veces contradictorias en los términos: el realismo psicológico, el social, el regionalismo, la novela de la tierra, el realismo mágico, el realismo fantástico, el mítico, lo real maravilloso), entendido en un sentido amplio como orientación hacia lo real, y no tanto restringido a una poética que se define a partir de elaborar personajes típicos en situaciones típicas, como Françoise Perus concibe así una cierta línea estilística en la novela latinoamericana.

Un detonador de esta atención a la literatura latinoamericana desde el mirador del realismo, me parece que se desprende también del deslinde (con toques de desprecio) y de la fuerte crítica del realismo social que llevó a cabo el *boom* (particularmente Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, autor este último que se define como realista)¹⁴ en los años sesenta, con la intención de desmarcar sus proyectos literarios *modernizadores* del *primitivismo* y *simplismo* que adjudicaron al realismo social de los años veinte, treinta y en general hasta mediados de siglo. En *La nueva novela hispanoamericana*, Fuentes describe estas narraciones del modo que ya es un estereotipo:

14 Carlos Fuentes publicó en 1969 *La nueva novela hispanoamericana* (México, Joaquín Mortiz), un libro que ejerció una gran influencia sobre la visión de los novelistas del *boom* como aquellos que habían logrado la tan ansiada modernización literaria, en oposición al realismo social (que serían autores premodernos, en cierta manera), una contraposición concebida a partir de calificarlo como “primitivo” frente a la modernidad narrativa que implicaba la obra de autores como Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez y Juan Carlos Onetti. El artículo de Vargas Llosa se tituló significativamente “Novela primitiva y novela de creación en América Latina” y el de Rodríguez Monegal “La nueva novela hispanoamericana”.

literatura más cercana al documento de protesta que a la verdadera creación, tendencia documental y naturalista, novelas sin personajes (la naturaleza es “el verdadero *personaje*”), más crónica de denuncia que literatura (12), más épica que novela (13), una literatura “sin forma artística” en definitiva. Para Mario Vargas Llosa, en la misma línea,

[l]a novela se ha vuelto censo, dato geográfico, descripción de usos y costumbres, atestado etnológico, feria regional, muestrario folklórico. Se ha poblado de indios, cholos, negros y mulatos; de comuneros, gauchos, campesinos y pongos; de alpacas, llamas, vicuñas y caballos; de ponchos, ojotas, chiripás y boleadoras; de corridos, huaynos y vidalitas; de selvas como galimatías vegetales, sabanas sofocantes y páramos nevados. Seres, objetos y paisajes desempeñan en estas ficciones una función parecida, casi indiferenciable: están ahí no por lo que son sino por lo que representan. ¿Y qué representan? Los valores “autóctonos” o “telúricos” de América [...] en la mayoría de los novelistas primitivos hay un afán de crítica social, y además de documentos sus novelas son también alegatos contra el latifundio, el monopolio extranjero, el prejuicio racial, el atraso cultural y la dictadura militar, o autopsias de la miseria del indígena. Pero el conflicto principal que ilustran casi todas ellas no es el de campesinos contra terratenientes, sino el del hombre y la naturaleza. (29)

En estas novelas, en opinión de Vargas Llosa, predominaba “el contenido sobre la forma”, “el paisaje sobre el personaje”, se “ignora la noción de objetividad en la ficción y atropella los puntos de vista: no pretende mostrar sino demostrar” (30), resultaban menos “realistas” que artificiales, la caracterización de los personajes era superficial, sin análisis psicológico y los conflictos aparecían como arquetípicos (lucha entre el bien y el mal, la justicia y la injusticia). Podríamos contrargüir a estos alegatos que en realidad no hay literatura sin forma artística, aun cuando la podamos considerar fallida, poco lograda, o no responda o refiera a un modelo previamente sancionado (el de la novela del llamado realismo burgués, por ejemplo).

Para Françoise Perus, el realismo social latinoamericano dio lugar a formas artísticas muy diferentes a las del realismo decimonónico francés, y es lo que se propone mostrar en *El realismo social en perspectiva*, donde relee *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes. Tampoco son obras que

sigan las directrices del realismo social soviético. Por otro lado, le parecía que la oposición realismo/vanguardia que la crítica había sostenido (defendiendo los proyectos literarios modernizadores, vanguardistas, como de corte universal, capaces de insertar a los escritores latinoamericanos en el mercado literario transnacional y calificando al realismo como primitivo, premoderno, trasnochado, tradicional) enmascaraban las poéticas particulares del realismo hispanoamericano, donde podían descubrirse, leyendo atentamente, formas artísticas reveladoras de las contradicciones sociales del periodo y herederas de una historia difícil de comprender con las periodizaciones establecidas para otras historias y otros procesos. El estudio de las novelas del realismo social le permitió ir identificando de qué manera la heterogeneidad de lenguajes y discursos que en ocasiones caracteriza esta literatura (como sucede por ejemplo en *La vorágine*) y que se interpreta como una forma fallida (pues no siguen, de forma muy evidente, el estilo canonizado del realismo) se debe leer más bien como soluciones artísticas en respuesta a la heterogeneidad estructural (económica, social y cultural) y las contradicciones concretas que caracterizaban al referente en una etapa de transición en las sociedades latinoamericanas de una fase inicial oligárquica y dependiente del capitalismo latinoamericano hacia otra propiamente burguesa (*El realismo social en perspectiva* 179). Debemos retener, de este planteamiento, las ideas de heterogeneidad estructural y contradicción (que, por cierto, se encuentran asimismo en los planteamientos del crítico peruano Antonio Cornejo Polar).

Junto con la nueva edición del libro ganador por segunda ocasión del premio Casa de las Américas, hay otro artículo que retoma la cuestión del realismo social y es el capítulo de la edición de Archivos de la novela de Rómulo Gallegos, *Canaima*. El artículo lleva por título “Universalidad del regionalismo: *Canaima* de Rómulo Gallegos”, y vuelve sobre esta corriente crítica de los años sesenta que, amparada en una reivindicación de la vanguardia en contra de la tradición realista, desvirtuó el movimiento de la narrativa hispanoamericana enviando el realismo social a la “prehistoria del discurso novelesco hispanoamericano”:

Aparejada con el llamado “Boom” de la novela hispanoamericana, la crítica surgida en América Latina alrededor de los años sesenta suele ubicar a *Canaima* (1935) en la corriente del “realismo social”, y considerar a este,

incluida la narrativa de Rómulo Gallegos, como la prehistoria del discurso novelesco hispanoamericano. Los principales argumentos esgrimidos por esta crítica en contra de la corriente realista se refieren a su “carácter documental”, a su “excesiva ideologización”, al “anacronismo” de su “realismo decimonónico” —el cual ni siquiera hubiera logrado la configuración de personajes que rebasaran una constitución puramente arquetípica—, a la “ausencia de innovación formal”, y a la “no universalidad” de una temática puramente regionalista.

Todos estos rasgos —más presuntos que cuidadosamente documentados— se construían en realidad por oposición a rasgos no menos supuestos de la “nueva narrativa”, y descansaban en un lugar ideológico que oponía lo rural, local, regional e incluso nacional a lo urbano y universal como lo arcaico a lo moderno. Todo ello en función de una perspectiva “desarrollista” de conjunto —“atraso” vs. “progreso”— que no era sino la transfiguración de la vieja dicotomía elaborada por Sarmiento a mediados del siglo pasado entre “civilización” y “barbarie”. (“Universalidad del regionalismo” 417)

Esta “construcción” elaborada por la crítica enmascararía los “aportes específicos” de esta literatura en las transformaciones del género novelesco en América Latina, puesto que el realismo hispanoamericano no tenía por qué reproducir, a destiempo y desde procesos sociales e históricos muy diferentes, el realismo europeo. El predominio de lo arquetípico sobre lo típico, así como la escasa individualidad psicológica de los personajes derivan del lugar de lo literario en un contexto donde el realismo se propone poner de relieve “lo que la cultura oligárquica se esforzaba por ignorar u olvidar”. Así valora recientemente el problema del realismo:

El realismo latinoamericano dista mucho de parecerse al europeo: en parte por cuanto, debido a su origen colonial, la constitución de la tradición letrada tiene en el subcontinente americano características distintas de las europeas; y en parte, por cuanto el realismo social latinoamericano responde en buena medida a la irrupción en la escena social y cultural de sectores sociales cuyas experiencias de vida, referencias culturales y lenguajes se habían mantenido hasta entonces al margen de la mencionada tradición. Al vigor de estas nuevas voces —y no solo a las influencias vanguardistas— se debe lo insólito de formas narrativas en conflicto con las preceptivas al uso; y pese a

la insistente denostación de la que dichas formas han sido objeto, a ese vigor se debe también la profunda remoción de las concepciones narrativas del medio siglo en adelante, remoción sin la cual no se entenderían los álgidos debates —abiertos o no— en el seno de la teoría y la crítica literarias durante buena parte del siglo pasado. Las diversas nomenclaturas ensayadas en las últimas décadas para dar cuenta de los derroteros por los que enfilaron luego las diferentes corrientes narrativas del subcontinente americano —*verbi gracia*, el “realismo mágico”, lo “real maravilloso”, el “realismo maravilloso”, el “realismo fantástico”, etc.— muestran, por si hiciera falta, que la espinosa “cuestión del realismo” —y por lo tanto la de los vínculos entre, por un lado, las diversas dimensiones sociohistóricas de lo real y, por otro, la formalización artística de los lazos que las obras establecen con dichas dimensiones— no ha dejado de tener vigencia. (“De este mundo y de los otros” 56)

A estas transfiguraciones del “realismo” que menciona Perus, que en última instancia implican una orientación a dar cuenta del carácter conflictivo y heterogéneo de las sociedades latinoamericanas (conflicto que *elaboran* en la forma artística), podrían añadirse las tendencias más recientes ligadas a la novela documental, a la crónica literaria, el testimonio literario, géneros “de realidad” que en el siglo XXI han ido acercándose al centro del canon literario. Los estudios de Perus en este sentido podrían aportar elementos importantes para pensar de modo histórico estas poéticas del realismo latinoamericano y proponer una historia de la literatura diferente. Andrés Kozel lo plantea así en su lectura de la obra de Perus:

Las sociedades latinoamericanas aparecen caracterizadas no solo como heterogéneas y conflictivas, sino además como de bajo dialogismo. Textualizaciones como las estudiadas por Perus no “reflejan” apenas ese cuadro, sino que lo *elaboran*, en el sentido de que ofrecen representaciones más o menos formalizadas de unas relaciones sociales señaladamente conflictivas, abriendo así *posibilidades de dialogismo* —y de reflexión sobre sus límites, lo cual no es menos significativo— que implican, por fuerza, al lector. Todo esto invita a problematizar experiencias, a determinar expectativas, a reabrir promesas, en la línea propuesta por Ricoeur/Koselleck. Escudriñar sistemáticamente estas dimensiones, en su espesor (discontinuo) y en sus pliegues, sería la tarea de la historia de la literatura. (“Françoise Perus, la crítica materialista” 1727)

Como puede observarse, hay un telón de fondo que recorre la obra crítica de Perus, y es la relación entre historia y literatura. Da cuenta de esta pregunta de fondo la elaboración de dos antologías de textos críticos que ofrecen una selección de autores y obras que Perus elige como necesarios para interrogarse sobre las fronteras y relaciones móviles entre una y otra, sobre el modo en que ambas disciplinas han ido elaborando objetos diferenciados de estudio, sobre las formas variadas en que puede pensarse la relación compleja entre ambas y su papel en eso que Perus denomina la reelaboración de la cultura (en particular nuestras relaciones con el pasado), en la que ambas disciplinas participan. La primera de las antologías es *Historia y literatura* (1994). La segunda amplía su perspectiva en el marco del posestructuralismo y el posmodernismo y es *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: historia, lenguaje y ficción* (de 2009).¹⁵ En esta última examina la tendencia reciente a la difuminación de las fronteras entre las distintas disciplinas humanísticas y sociales (anteriormente caracterizadas por tradiciones conceptuales, modos de hacer y construcción de objetivos propios) con el consiguiente ensanchamiento de las distancias entre ‘espacios de experiencias’ cada vez más borrosos y ‘horizontes de expectativas’ cada vez más disparatados” (*La historia en la ficción* 15). Este desfonde de las disciplinas habría sido consecuencia de la expansión de la llamada cultura de masas, “y de su tendencia, cada vez más marcada, a suplantarse la educación formal en la organización, la transmisión y la difusión de los saberes, y en la conformación de las identidades subjetivas” (16). Al sumergirse en la difuminación actual de estas fronteras busca hacer visible la “pérdida” para la literatura de su lugar total en la cultura, convertida en entretenimiento:

15 La antología contiene una larga e importante introducción, así como largos ensayos que preceden cada una de las secciones. Estos ensayos, de carácter teórico, además de orientar la lectura de los textos seleccionados en torno a la problemática de las relaciones entre historia, lenguaje y ficción, formulan sin duda la perspectiva propia, pero señalan asimismo los puntos ciegos de estas discusiones, señalando por ejemplo que las concepciones del lenguaje que sirven de presupuesto a ciertos planteamientos pueden ser distintas, y lo mismo sucede con la noción de ficción. Solamente haciendo visibles estos “prejuicios” no enunciados es como pueden abrirse los debates que permitan comprender las orientaciones propias de cada disciplina (la elaboración de objetos propios) y las interrelaciones y modos de relación entre ambas (que en uno de sus planos incluye la relación entre lo que lo que tradicionalmente se denominaba texto y contexto, o entre lo real y su representación tanto en el relato literario como en el de la historia), ellas mismas históricas.

pérdida de su papel en la reelaboración de la cultura, en la formación de subjetividades individuales y sociales, en propiciar la exploración y reflexión en el lector, resultado de su encuentro con la alteridad del texto. Esta lectura problematizadora que propone la antología con textos de Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Derrida, Hayden White, Jacques Rancière, Henri Meschonnic, Mijaíl Bajtín y Hans Robert Jauss, vuelve a traer al debate el problema ya mencionado de la poética artística de las obras (en sus dimensiones concretas, en el plano de la obra literaria particular, pero asimismo las poéticas históricas), como el lugar donde la literatura dialoga, a partir de situaciones de enunciación y referencias concretas, con la historia, la sociedad y la cultura, al tiempo que hace visible “lo propio de la literatura”. El estudio del realismo y del modo en que la literatura se relaciona con lo “real” se anuda con una mirada de lo literario en general, así como de las peculiaridades de la literatura latinoamericana.

El último libro publicado por Perus hasta este momento, *Transculturaciones en el aire. En torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana* (2019), tiene un fuerte carácter teórico. Por un lado, revisa crítica y cuidadosamente ciertas prácticas historiográficas y críticas de los años setenta y ochenta, como el proyecto (auspiciado por la UNESCO) que reunió a críticos de diferentes países en torno a la idea de una historia social de la literatura latinoamericana, o ciertas prácticas críticas relevantes. Por otro, repasa las perspectivas críticas de Ángel Rama en torno a la transculturación y de Cornejo Polar con la noción de literaturas heterogéneas. Parte de la idea de que este periodo representa un momento fructífero de búsquedas por renovar los estudios literarios latinoamericanos y afianzar la disciplina. La intención no es hacer una historia de la crítica de los setenta y los ochenta cuanto mostrar su actualidad para pensar una problemática actual de los estudios literarios,

la del desvanecimiento de las reflexiones en torno a la forma artística, pese a los vínculos implícitos o explícitos que la misma mantiene con las percepciones y las representaciones del ‘otro’ y de ‘lo otro’; vale decir, con las implicaciones cognitivas y éticas de las prácticas literarias, las narrativas en primer lugar. (*Transculturaciones* 375)

Este desvanecimiento estaría siendo reemplazado por unos abordajes que se sitúan en el plano de los contenidos manifiestos de los textos

y de la correspondencia de los mismos con tal o cual aspecto del contexto de la escritura o de la lectura. Sistematizan estos contenidos a su modo y en función de sus propios objetivos ideológico-políticos, pasando por alto la forma en que la composición y las modalidades enunciativas de la obra sitúan al lector virtual dentro de su propio mundo y ante estos u otros contenidos posibles. (*Transculturaciones* 376)

Las relecturas de las propuestas de los críticos y de proyectos como el que se aglutinó en torno a la posibilidad de elaborar una historia social de la literatura latinoamericana, se orientan en la dirección de una defensa de la “forma artística”, de que la crítica estudie el modo en que la literatura (la novela en particular) establece y figura vínculos con los mundos representados; es decir que el sujeto de la creación artística despliega una actividad cognoscitiva hacia el referente. Este es un material vivo, compuesto de lenguajes y voces que el sujeto de la creación interroga, escucha, y con el que entabla, en el marco de la forma artística, “un diálogo ceñido y atento a su otredad radical” (*Transculturaciones* 352). El desvanecimiento actual de las preocupaciones por la forma artística guarda para Perus, según he señalado ya,

estrecha relación con la actual hegemonía de los medios de comunicación a escala global, con la industria del imaginario de masas que promueve buena parte de ellos, y con la expansión inaudita de la mercantilización de todas las relaciones del ser humano con su entorno, las que conciernen a la cultura inclusive. (372)

Para Perus, en el estudio de la forma artística se aprecian y anudan las dimensiones cognitivas, éticas y estéticas de las obras y con ello el lugar de la literatura en la cultura. En la forma se harían visibles las tensiones y conflictos entre los lenguajes (histórica y socialmente dados, con su origen sociocultural y su memoria) puestos en contacto, al tiempo que sitúa al lector virtual “ante las múltiples dimensiones del conflicto aprehendido” propiciando el encuentro con la alteridad y la reflexión (*Transculturaciones* 386). En este

último libro teórico confluyen una trayectoria crítica (que reflexiona sobre su *hacer* así como el de la generación de críticos de los setenta y ochenta) con su propia apuesta teórica y crítica. Esta amplitud de miras en relación con los estudios literarios y la labor crítica proporciona muchos elementos para pensar la crítica hoy en día. El pensamiento de Perus es teórico pero la teoría se desprende siempre de la crítica concreta, nunca es una propuesta en abstracto. Junto a ello, su perspectiva histórica de las poéticas perfila la posibilidad de pensar en la construcción de una tradición de formas en la literatura latinoamericana.

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Barcelona, Taurus, 1989.
- . “El problema de los géneros discursivos”. *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982.
- Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima, Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 2003.
- Fuentes, Carlos. *La nueva novela hispanoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1969.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos*. Barcelona, Editorial Paidós, 1993.
- Kozel, Andrés. “Françoise Perus: la crítica materialista en la ‘crisis del tiempo’”. *Izquierdas*, vol. 49, 2020, págs. 1715-1732.
- . “Pasos perdidos y promesas recuperadas. Perspectivas de la crítica latinoamericana en Françoise Perus”. *Caderno de Letras*, núm. 43, 2022, págs. 83-96.
- Perus, Françoise. “Antonio Cornejo Polar, una política de la lectura”. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos*, UNAM, vol. 1, 2006, págs. 99-106.
- . “Aportes de la crítica literaria al estudio de la cultura latinoamericana”. *Revista Chilena de Humanidades*, núm. 21, 2001, págs. 63-91.
- . “De este mundo y de los otros (esbozo de autobiografía intelectual)”. *Horizontes de asimilación cultural, experiencias de académicos en su práctica profesional en México*. Coordinado por Horacio Molano Nucamendi. México, UNAM, CEPE, 2023.

- . “El concepto de realismo en Lukács”. *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 38, núm.1, 1976, págs. 111-126.
- . “El dialogismo y la poética histórica bajtinianos en la perspectiva de la heterogeneidad cultural y la transculturación narrativa en América latina”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 21, núm. 42, 1995, págs. 29-44.
- . *El realismo social en perspectiva*. México, IIS-UNAM, 1995.
- . *Historia y literatura*. Coordinado por Françoise Perus. México, Instituto Dr. José María Luis Mora, 1994.
- . *Juan Rulfo, el arte de narrar*. Prologado por José Pascual Buxó. México, UNAM, 2012.
- . “La formación ideológica estético-literaria (acerca de la reproducción y transformación del efecto estético)”. *Revista Iberoamericana*, vol. 47, núm. 114-115, 1981, págs. 255-275.
- . *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: historia, lenguaje*. Compilado por Françoise Perus. México, Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM, 2009.
- . “La literatura latinoamericana ante *La República Mundial de las Letras*”. *América Latina en la “literatura mundial”*. Coordinado por Ignacio Sánchez Prado. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2006.
- . *La poética narrativa de Juan Rulfo, la literatura mundial y la crítica*. México, CEPE-UNAM, 2023.
- . “Leer no es consumir (la literatura latinoamericana ante la globalización)”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, núm. 69, 2009, págs. 11-31.
- . *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*. México, Siglo XXI Editores, 1978.
- . “Posibilidades e imposibilidades del dialogismo socio-cultural en la literatura hispanoamericana”. *Tópicos del Seminario*, núm. 21, 2009, págs. 181-218.
- . “Reseña de Mariano Azuela, *Los de abajo*, edición crítica, Coordinación de Jorge Ruffinelli. París-Madrid, Colección Archivos núm. 5, 1988”. *Revista Iberoamericana*, vol. 59, núm. 164-165, 1993, págs. 831-835.
- . “¿Todavía tiene sentido la historiografía literaria?”. *Anuario del Colegio de Estudios Latinoamericanos* 2007, núm. 2, 2008, págs. 59-65.
- . *Transculturaciones en el aire. En torno a la cuestión de la forma artística en la crítica de la narrativa hispanoamericana*. México, CIALC-UNAM, 2019.

- . “Universalidad del regionalismo: *Canaima* de Rómulo Gallegos”. Rómulo Gallegos. *Canaima*. Editado y coordinado por Charles Minguet. Madrid, CSIC, 1992.
- Lotman, Yuri. *Estructura del texto artístico*. Madrid, Istmo, 1978.
- . *La semiosfera*. Madrid, Cátedra, 1996.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI Editores, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración*. 3 vols. México, Siglo XXI, 1995, 1995, 1996.
- Rodríguez Monegal, Emir. “La nueva novela hispanoamericana”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Coordinado por Carlos Magis. México, El Colegio de México, 1970.
- Vargas Llosa, Mario. “Novela primitiva y novela de creación en América Latina”. *Revista de la Universidad de México*, vol. 23, núm. 10, págs. 29-36.

Sobre la autora

Maestra y Doctora en Letras por la UNAM (México), es investigadora en el Centro de Investigaciones sobre América latina y el Caribe de la UNAM y docente en la carrera de Estudios Latinoamericanos y en el Posgrado en Estudios latinoamericanos y en Letras. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es autora de los libros *Carlos Fuentes: imaginación y memoria* (Universidad Autónoma de Sinaloa, 2000), *Poéticas de la novela histórica contemporánea: La campaña, El general en su laberinto y El mundo alucinante* (2007), *El Boletín Titikaka y la vanguardia andina* (CIALC, 2017), *Las crónicas en la novela histórica del siglo XIX: la historia en la ficción* (CIALC, 2023). Realizó la antología general *Fray Servando Teresa de Mier, la Revolución y la Fe* (FCE/UNAM/Fundación para las Letras Mexicanas, en la colección Viajes al Siglo XIX). Sus líneas de investigación son: la teoría y la crítica literaria latinoamericana, las relaciones entre historia y literatura, y las relaciones entre literatura y memoria.

Navigating Trauma and Displacement: A Comparative Analysis of *Exit West* (2017) by Mohsin Hamid and *The Baghdad Clock* (2016) by Shahad Al Rawi

Walid Abdallah Rezk

Suez University, Suez, Egypt

walid.abdallah@arts.suezuni.edu.eg

This paper examines the thematic and stylistic parallels between Mohsin Hamid's *Exit West* and Shahad Al Rawi's *The Baghdad Clock*. Both novels engage with the profound impacts of war and forced migration, yet through distinct narrative lenses. *Exit West* utilizes magical realism, following Saeed and Nadia as they escape their collapsing city through magical doors, to explore the global and psychological dimensions of displacement. *The Baghdad Clock*, set during the First Gulf War and the subsequent sanctions era in Baghdad, offers an intimate, localized portrait of a young girl's life, focusing on themes of childhood, memory, and communal resilience. Using an interdisciplinary framework that combines trauma theory, migration studies, and narrative medicine, this study investigates how both novels depict the processing of traumatic experiences. The analysis highlights the innovative combination of these theoretical approaches to reveal the psychological and cultural dimensions of trauma as represented in both a globalized and a specifically Iraqi context.

Keywords: displacement; *Exit West*; narrative medicine; migration; magical realism; trauma theory; *The Baghdad Clock*.

Cómo citar este artículo (MLA): Abdallah Rezk, Walid. "Navigating Trauma and Displacement: A Comparative Analysis of *Exit West* (2017) by Mohsin Hamid and *The Baghdad Clock* (2016) by Shahad Al Rawi". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 163-176.

Artículo original. Recibido: 20/03/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



Navegando el trauma y el desplazamiento: un análisis comparativo de *Exit West* (2017) de Mohsin Hamid y *The Baghdad Clock* (2016) de Shahad Al Rawi

Este artículo examina los paralelismos temáticos y estilísticos entre *Exit West* de Mohsin Hamid y *The Baghdad Clock* de Shahad Al Rawi. Ambas novelas abordan los profundos efectos de la guerra y la migración forzada, aunque a través de lentes narrativas distintas. *Exit West* recurre al realismo mágico, siguiendo a Saeed y Nadia mientras escapan de su ciudad en colapso a través de puertas mágicas, para explorar las dimensiones globales y psicológicas del desplazamiento. *The Baghdad Clock*, ambientada durante la Primera Guerra del Golfo y la posterior era de sanciones en Bagdad, ofrece un retrato íntimo y localizado de la vida de una niña, centrado en los temas de infancia, memoria y resiliencia comunitaria. A partir de un marco interdisciplinario que combina la teoría del trauma, los estudios migratorios y la medicina narrativa, este estudio investiga cómo ambas novelas representan el procesamiento de experiencias traumáticas. El análisis resalta la combinación innovadora de estos enfoques teóricos para revelar las dimensiones psicológicas y culturales del trauma, en un contexto tanto globalizado como específicamente iraquí.

Palabras clave: desplazamiento; *Exit West*; medicina narrativa; migración; realismo mágico; teoría del trauma; *The Baghdad Clock*.

Navegando pelo trauma e deslocamento: uma análise comparativa de *Exit West* (2017), de Mohsin Hamid, e *The Baghdad Clock* (2016), de Shahad Al Rawi

Este artigo examina os paralelos temáticos e estilísticos entre *Exit West*, de Mohsin Hamid, e *The Baghdad Clock*, de Shahad Al Rawi. Ambos os romances abordam os profundos impactos da guerra e da migração forçada, ainda que por lentes narrativas distintas. *Exit West* recorre ao realismo mágico, acompanhando Saeed e Nadia enquanto escapam de sua cidade em colapso por meio de portas mágicas, a fim de explorar as dimensões globais e psicológicas do deslocamento. *The Baghdad Clock*, ambientado durante a Primeira Guerra do Golfo e o subsequente período de sanções em Bagdá, oferece um retrato íntimo e localizado da vida de uma jovem, centrando-se em temas como infância, memória e resiliência comunitária. Utilizando um quadro interdisciplinar que combina teoria do trauma, estudos de migração e medicina narrativa, este estudo investiga como ambos os romances representam o processamento de experiências traumáticas. A análise destaca a combinação inovadora dessas abordagens teóricas para revelar as dimensões psicológicas e culturais do trauma, tanto em um contexto globalizado quanto especificamente iraquiano.

Palavras-chave: deslocamento; *Exit West*; medicina narrativa; migração; realismo mágico; teoria do trauma; *The Baghdad Clock*.

Introduction

CONTEMPORARY WORLD LITERATURE IS INCREASINGLY preoccupied with narratives of trauma and displacement, reflecting a global reality shaped by conflict and forced migration. Mohsin Hamid's *Exit West* (2017) and Shahad Al Rawi's *The Baghdad Clock* (2018) offer two compelling, yet distinct, explorations of these themes. While both novels address the deep psychological toll of war, their narrative strategies and focal points diverge significantly. Hamid employs a surreal and globalized approach, using magical doors as a metaphor for the abrupt and disorienting nature of the refugee experience. In contrast, Al Rawi presents a grounded, localized narrative that juxtaposes childhood innocence with the brutal realities of life in Baghdad during the First Gulf War and the debilitating decade of sanctions that followed.

This paper provides a comparative analysis of these two works through an interdisciplinary framework that intertwines trauma theory with insights from migration studies and narrative medicine. This combination allows for a nuanced examination of trauma not only as a psychological wound but also as a phenomenon deeply embedded in cultural and historical specificities. By exploring the narrative techniques each author uses to convey the inexpressible aspects of loss and displacement, this study investigates how memory, resilience, and identity are negotiated in times of profound crisis. The comparative structure is organized thematically, analyzing both novels through the lenses of displacement, migration, character development, and narrative technique, all under the overarching focus of trauma. This approach aims to illuminate the distinct yet interconnected ways Hamid and Al Rawi contribute to the discourse on trauma and migration.

Literature review

Trauma fiction, a significant subgenre of contemporary literature, explores the psychological, cultural, and historical dimensions of catastrophic experiences. It frequently employs fragmented narratives, non-linear storytelling, and surreal elements to reflect the disjointed and often unspeakable nature of trauma (Caruth; Whitehead).

Foundational trauma theory, as established by Cathy Caruth in *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996), argues that traumatic events resist full linguistic representation, disrupting linear time and memory. This disruption often manifests in literature through disjointed narratives that mirror the fractured psyche of the traumatized individual. Similarly, Kali Tal, in *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma* (1996), positions trauma fiction as a crucial space for marginalized voices to articulate their experiences and challenge dominant historical narratives.

Both *Exit West* and *The Baghdad Clock* incorporate these elements of trauma fiction. Hamid's use of magical realism — particularly the motif of the magical doors— abstracts the physical journey of migration to focus on its psychological disorientation. Al Rawi's child narrator and her dreamlike, nostalgic, tone capture the surreal reality of a childhood framed by war, where memory itself becomes fragmented.

Recent scholarship has expanded this field. Michelle Balaev, in *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory* (2014), critiques universalizing models of trauma, advocating for an approach that acknowledges how trauma is shaped by specific cultural and historical contexts. This is particularly relevant for analyzing Al Rawi's work, which is deeply rooted in the Iraqi experience. Furthermore, scholars have begun to intersect trauma theory with other fields. Simona Adinolfi, in "Reading for Distance: Form, Memory, and Space in Contemporary Novels of Migration" (2024), examines how narrative form in migration novels like *Exit West* shapes the representation of memory and trauma across distances. Amina T. ElHalawani's "Uncanny Journeys: Magical Realism in Mohsin Hamid's *Exit West*" (2024) provides a focused analysis of how Hamid's magical realism functions as a specific tool for representing displacement.

This paper builds on this foundation by further integrating the framework of narrative medicine and health humanities, as pioneered by Rita Charon (2006), to explore the therapeutic potential of storytelling in processing trauma, an approach that remains underexplored in relation to these two novels.

Objectives of the Study

This paper aims to explore the following key questions: 1) How do *Exit West* and *The Baghdad Clock* depict displacement and migration as consequences of conflict?, 2) What narrative techniques (e.g., magical realism, fragmented

narration) do Hamid and Al Rawi employ to express the ineffable experiences of their protagonists?, 3) How can an interdisciplinary framework combining trauma theory, migration studies, and narrative medicine enhance our analysis of the characters' psychological and emotional responses?, 4) In what ways do the protagonists' journeys reflect broader societal concerns about war, forced migration, and identity?, and 5) How do the specific cultural contexts of each novel influence the characters' reactions to trauma?

Theoretical framework

This analysis is grounded in an interdisciplinary framework that synthesizes trauma theory, migration studies, and narrative medicine to provide a comprehensive examination of the novels.

Trauma theory

The core of the framework relies on Cathy Caruth's conception of trauma as an event that is not fully experienced at the time it occurs, but returns through belated, intrusive repetitions like flashbacks and nightmares. This "belatedness" explains the non-linear, fragmented narrative structures common in trauma fiction. Dominick LaCapra's distinction between "acting out" (repetitively re-enacting trauma) and "working through" (the process of integrating trauma into one's life narrative) is crucial for analyzing character development. Most importantly, Michelle Balaev's work reminds us that trauma is not a universal experience but is mediated by cultural and historical contexts. This prevents a monolithic reading and allows for the specific traumas of Iraq under sanctions (*The Baghdad Clock*) and global refugeeism (*Exit West*) to be understood on their own terms.

The trauma of displacement is often compounded by a deliberate strategy of historical and cultural erasure, a process that seeks to sever a people's connection to their past and place. This concept is articulated by Walid Abdallah Rezk in his analysis of Palestinian literature, where he notes that the novel *Minor Detail* illustrates

the dialectical interconnection between human extermination, place, and memory, realizing the concept of the 'empty land'. This is evident through

‘ethnic cleansing, forced displacement, and the pushing of remaining inhabitants towards escape...’ Consequently, there was also the process of erasing the place by demolishing... villages, altering all environmental features, and eradicating all existing traces —historical, social, and cultural landmarks associated with the place—. (9)

This framework of enforced emptiness provides a crucial lens for understanding the settings of both *Exit West* and *The Baghdad Clock*. In Hamid’s novel, the magical doors facilitate an abrupt departure that itself feels like an erasure, a forced vacancy of one’s own life and history, mirroring the physical displacement Rezk describes. Meanwhile, Al Rawi’s narrative is an act of resistance against this very erasure. The narrator’s and her friend’s meticulous documentation of their vanishing neighborhood in a notebook is a direct counter to the “process of erasing the place”; it is a desperate and resilient effort to preserve the “historical, social, and cultural landmarks” of their community against the overwhelming forces of war that seek to render their existence a “minor detail”. Thus, both novels, though set in different contexts, engage with the same profound struggle: the fight to maintain identity and memory against the traumatic forces that seek to create an “empty land” both physically and within the human psyche.

Migration studies

This field provides the socio-political context for the characters’ journeys. It helps analyze the forces that compel migration and the experiences of alienation, assimilation, and hybrid identity formation in host societies. The works of scholars like Saskia Sassen (*Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*) illuminate the systemic pressures—including war and economic sanctions—that lead to displacement.

The journey of migration in postcolonial literature is often portrayed as a quest for a better life, yet a common thematic endpoint is the profound disillusionment with this very ideal. This sentiment is powerfully echoed in the works of Khawla Hamdi and Chimamanda Ngozi Adichie. As Walid Abdallah Rezk argues in his analysis of *Expatriation of the Jasmin* and *Americanah*, the protagonists

realize that they are chasing mirage, and the ideal image of the western world is scattered, they conclude that they can achieve success anywhere without having to migrate, and the first step on the way to success starts from the inside. (3)

This conclusion resonates deeply with the trajectories of Saeed, Nadia, and the narrator of *The Baghdad Clock*. While Hamid's characters find their relationship fractured by the pressures of displacement rather than finding a unified paradise, and Al Rawi's narrator processes trauma through memory and community rather than escape, they all undergo a similar process of introspection. Their journeys ultimately lead them away from seeking validation in the West and toward a realization that identity, resilience, and ultimately, success are not geographically bound but are cultivated from within. This reinforces the argument that a central project of contemporary postcolonial fiction is to challenge the hegemony of Western destinations and redefine belonging on one's own terms.

Narrative medicine and health humanities

Pioneered by Rita Charon, narrative medicine emphasizes the therapeutic power of storytelling. It posits that telling and listening to stories of illness (or trauma) is a healing act that fosters empathy and understanding. The concept of "narrative humility" —listening without imposing preconceived frameworks— is vital for engaging with migrant and trauma narratives. This lens allows us to see the novels not just as representations of suffering, but as acts of "working through" trauma, both for the characters and the authors.

By applying this combined framework, the analysis moves beyond a purely psychological reading of trauma to one that is equally attentive to its cultural embeddedness, its socio-political causes, and its potential for narrative healing.

Displacement: Global abruption and localized erosion

Displacement is a central theme in both novels, though portrayed with starkly different textures and scopes. In *Exit West*, displacement is sudden, global, and metaphorical. Hamid uses the device of magical doors to instantly

transport characters from their war-torn city to locations like Mykonos, London, and Marin County. This technique abstracts the arduous physical journey of refugees to focus on the psychological rupture. The displacement is an immediate and total severance. Hamid captures this abruption in the mundane:

It might seem odd that in cities teetering at the edge of the abyss young people still go to class... but that is the way of things, with cities as with life, for one moment we are pottering about our errands as usual and the next we are dying. (7)

For Saeed and Nadia, each door represents another murder of the life they left behind, another fragmentation of their identity as they are forced to adapt to new environments, from refugee camps to occupied London mansions, constantly perceived as outsiders.

In contrast, *The Baghdad Clock* depicts displacement as a slow, localized erosion. Set during the First Gulf War (1990-1991) and the subsequent period of devastating economic sanctions, the novel shows how war dismantles a city and a community from within. The narrator and her friend Nadia are not immediately forced to flee Iraq; instead, they experience an internal and communal displacement. Their neighborhood slowly empties as families emigrate to escape the violence and deprivation, creating a palpable sense of loss and abandonment. Al Rawi describes their reality: "We became like leaves carried by the wind, moving from one place to another without a destination" (87). This is a psychological displacement, a feeling of rootlessness within one's own home. The "aftermath" involves living in a city that is a shell of its former self, where the threat of bombs is replaced by the silent violence of scarcity and isolation. The narrator's displacement is in the loss of her community, the fragmentation of her childhood memories, and the constant, looming threat that forces her to mentally prepare for a departure that may never come.

Migration: Metaphysical passage and the weight of departure

The novels' treatment of migration follows directly from their approach to displacement. *Exit West*'s magical realism allows Hamid to explore the metaphysical and emotional consequences of migration, divorced from the politics of borders. The doors are a narrative shortcut to the core experience: the simultaneous death of an old life and birth of a new one. Hamid writes, "When we migrate, we murder from our lives those we leave behind" (94). The migration is transformative and surreal; Nadia experiences passing through a door as "both like dying and being born" (103). The novel focuses on the universal human condition of migration, arguing, "We are all migrants through time" (209), thereby connecting the refugee experience to the fundamental human experiences of change and loss.

The Baghdad Clock grounds migration in the specific historical context of Iraqis fleeing war and sanctions. Here, migration is not surreal but a (*chénzhòng*, heavy), painful reality that (*sīliè*, tears apart) the social fabric. The novel is less about the journey itself and more about the emotional burden of those who leave and those who are left behind. Al Rawi captures the grief of departure: "We could see the pain of departure in each other's eyes, the unsaid words hanging between us like ghosts" (57). The narrator and her friend Baydaa chronicle this communal disintegration by creating a notebook documenting every family in their neighborhood, "to summarise their lives and our memories of them" (Al Rawi 112). This act is a desperate attempt to preserve a community that is physically disappearing through migration, highlighting its profound local impact.

This resonates with the experience of exiled revolutionaries, as noted in other contexts: "Though their revolutionary dream... has been frustrated, many of them never give up articulating the revolutionaries' voice" (Karam, Khalil, and El Bagoury 14). Similarly, the characters in Al Rawi's novel, whether leaving or staying, strive to preserve the voice and memory of their community against the forces of erasure.

Character development: Evolving selves and the preservation of memory

The protagonists of both novels undergo significant development shaped by their encounters with trauma and displacement. In *Exit West*, Saeed and Nadia's relationship serves as the primary lens for their transformation. Initially united by the crisis in their city, their journey through the doors exposes their divergent coping mechanisms. Saeed, grieving the death of his mother and deeply connected to his faith and culture, turns inward. He seeks solace in prayer and the company of other migrants from his homeland. In London, he gravitates toward a conservative Muslim group, finding comfort in tradition and familiarity. Hamid notes, "He was drawn to his own kind, not out of prejudice, but out of an instinctive understanding that in numbers there was safety" (Hamid 121). His trajectory is one of cultural retrenchment.

Nadia, conversely, embodies adaptation and liberation. A fiercely independent woman who left her family before the war even began, she embraces the fluidity of her new identities. In the migrant camps of London, she connects with people from diverse backgrounds. Her journey is one of becoming increasingly "worldly" and detached from her past. This fundamental difference in responding to trauma strains their relationship irreparably. As Perfect observes, "Their relationship, which began in an old city being destroyed, ends in a new city being built. In essence, Nadia and Saeed migrate away from each other" (192). Their character development is a study of how trauma can bifurcate even the closest of bonds.

In *The Baghdad Clock*, character development is less about radical transformation than about the preservation of self and memory against erasure. The unnamed narrator and her friend Baydaa (referred to as Nadia in the English translation, but distinct from Hamid's character) navigate the transition from childhood to adolescence under the constant shadow of war. Their development is marked by a loss of innocence, but also by a profound resilience forged through friendship and communal bonds. Their relationship with neighbors like Uncle Shawkat and Baji Nadira provides stability and a connection to a wider community. Their act of creating the neighborhood notebook is the ultimate symbol of their development: from passive children experiencing trauma to active chroniclers preserving their history. They assert agency not

by physically leaving, but by mentally and emotionally safeguarding the world they are losing. Their development is measured in their enduring commitment to each other and their community, even as it disintegrates around them. As Althobaiti observes, “The characters in the novel demonstrate their ability to endure and persevere despite the horrors of war, showcasing the human spirit’s unwavering strength in the face of adversity” (Althobaiti 35).

Narrative techniques: Fragmented realities and magical survival

The authors employ distinct narrative techniques to mirror the psychological states of their characters. Hamid uses a sparse, lyrical prose with a third-person omniscient narrator that occasionally zooms out to a global, philosophical perspective. His primary technique is magical realism. The doors are the central metaphor: “The doors would sometimes appear without warning, an ominous black rectangle where none had been before” (45). They represent the unpredictability of displacement and the dissolution of geographical certainty. The narrative structure, while largely linear concerning Saeed and Nadia, uses these surreal elements to create a sense of disorientation, mirroring the migrant experience of existing between worlds, never fully grounded. As Abbas and Noreen argue, Hamid “generates a ‘hyperreal’ image of the real that has absolutely no correspondence to reality and therefore, the tale of migration in *Exit West* is a tale of the loss of the real” (693). This insight helps us see how Hamid’s teleportation system not only universalizes migrant experience but also actively remakes it in a postmodern logic, raising questions about what gets elided in the process.

Al Rawi chooses a first-person narrator, creating an intimate, subjective account. The narrative is non-linear, unfolding through a series of memories, dreams, and anecdotes, much like a “bag full of fragments” (192). This fragmentation reflects the way trauma disrupts coherent memory. Her key magical realist element is the Baghdad Clock itself, which the narrator imagines as speaking, marking not just time but the history and soul of the city. “We listened to the Baghdad clock as it recounted tales of the city, whispering secrets of the past and future” (Al Rawi 75). This personification symbolizes the persistence of memory and culture amidst destruction. Unlike Hamid’s doors, which lead out, Al Rawi’s clock is rooted in place, a magical guardian of local memory.

Trauma theory in practice: Acting out and working through

Applying the interdisciplinary framework reveals how trauma manifests and is processed in each novel. In *Exit West*, Saeed often “acts out” his trauma through repetition: he repetitively prays and seeks to recreate the lost community of his homeland. Nadia, on the other hand, exemplifies a form of “working through” by continually moving forward, adapting, and building new connections, though not without emotional cost. The novel itself, through its global perspective and metaphorical doors, can be seen as an attempt to “work through” the trauma of the global refugee crisis on a narrative level, fostering empathy and understanding in the reader—a core goal of narrative medicine.

In *The Baghdad Clock*, the entire community is engaged in a collective process of “working through.” The shared storytelling, the gatherings in shelters during bombings, and the girls’ notebook are all narrative acts that transform unspeakable fear into shared testimony. The novel is a testament to Rita Charon’s concept of narrative humility; it does not explain or analyze Iraq’s politics for an outsider but immerses the reader in the subjective, lived experience of a Baghdad childhood. The trauma is specific: the fear of Scud missiles during the First Gulf War, the deprivation of the sanctions era. The response is culturally specific: deep communal bonds and the rich tradition of storytelling become the primary tools for resilience, preserving identity amid chaos.

Conclusion

Exit West and *The Baghdad Clock* offer two powerful, complementary portraits of trauma and displacement. Hamid’s novel provides a global, metaphorical exploration of the refugee experience, using magical realism to transcend specific politics and tap into the universal emotions of loss and adaptation. Al Rawi’s novel provides a deeply localized, intimate glimpse into the slow violence of war and sanctions on a community, using fragmented memory and local magical realism to underscore the importance of place and story.

Through an interdisciplinary framework weaving together trauma theory, migration studies, and narrative medicine, this analysis has highlighted

how each author's narrative strategies are perfectly tailored to their thematic concerns. Both novels, in their distinct ways, move beyond merely representing trauma to actively participating in the process of "working through" it. They serve as profound acts of narrative hospitality, inviting readers to listen with humility to stories of loss and resilience. They affirm that while the experience of trauma is shaped by irreducibly specific cultural and historical contexts, the human capacity to endure through story is universal. Ultimately, both novels contribute significantly to a more nuanced and empathetic understanding of the profound human costs of war and displacement in the contemporary world.

Works Cited

- Abbas, Muhammad and Sadia Noreen. "The Loss of the Real Tale: The Postmodern Case of Migration in Mohsin Hamid's *Exit West*". *Journal of Arts and Linguistics Studies*, vol. 1, num 4, 2023, pags. 690-705.
- Adinolfi, Simona. "Reading for Distance: Form, Memory, and Space in Contemporary Novels of Migration". *On Culture: The Open Journal for the Study of Culture*, num. 16, 2024, pags. 1-19.
- Al Rawi, Shahad. *The Baghdad Clock*. Translated by Luke Leafgren. London, Oneworld Publications, 2018.
- Althobaiti, Mohammad. "War's Impact on Everyday Life: Resilience amidst Adversity in the *Baghdad Clock*". *Arab World English Journal for Translation & Literary Studies*, vol. 7, num. 3, 2023, pags. 35-49.
- Balaev, Michelle. *Contemporary Approaches in Literary Trauma Theory*. New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 1996.
- Charon, Rita. *Narrative Medicine: Honoring the Stories of Illness*. Oxford, Oxford UP, 2006.
- ElHalawani, Amina. "Uncanny Journeys: Magical Realism in Mohsin Hamid's *Exit West* and Omar El-Akkad's *What Strange Paradise*". *Journal of Scientific Research in Arts*, num. 25, 2024, pags. 1-30.
- Hamid, Mohsin. *Exit West*. New York, Riverhead Books, 2017.

- Karam, Khaled, et al. "Mapping Exile: Post-Arab Spring Revolutionaries' Diasporic Voices in Serag Mounir's *Diaspora Spring*". *Middle Eastern Literatures*, vol. 26, num. 2, 2023, pags. 218-235.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore, Johns Hopkins UP, 2001.
- Perfect, Michael. "Black Holes in the Fabric of the Nation: Refugees in Mohsin Hamid's *Exit West*". *Journal for Cultural Research*, vol. 23, num. 2, 2019, pags. 187-201.
- Rezk, Walid Abdallah. Dreams of mirage in Khawla Hamdi's *Expatriation of the Jasmin* (2015) and Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* (2013). *Social Sciences & Humanities Open*, vol. 9, 2024, pags. 1-8
- _____. "Inter-generational Trauma and History in *The Vanishing Half* (2020) by Brit Bennett and *Minor Detail* (2017) by Adania Shibli". *Acta Poética*, vol. 46, num. 1, 2025, pags. 131-50.
- Sassen, Saskia. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Cambridge, Harvard UP, 2016.
- Tal, Kali. *Worlds of Hurt: Reading the Literatures of Trauma*. Cambridge, Cambridge UP, 1996.
- Whitehead, Anne. *Trauma Fiction*. Edinburgh, Edinburgh UP, 2004.

About the author

Walid Abdallah Rezk is an Egyptian poet, academic, and translator whose work bridges Arabic and English literary traditions. He holds a PhD in English language and comparative literature and serves as an Associate Professor at Suez University, Egypt where he has over fifteen years of university-level teaching experience in Egypt, Saudi Arabia, and the United States. An award-winning translator, Walid has co-translated the poetry of renowned Egyptian poet Farouk Goweda with American poet Andy Fogle, earning recognition from prestigious literary journals, including the RHINO Translation Prize. His own poetry collections —as *Shout of Silence* and *Arc and Seam*— explore themes of identity, displacement, and human resilience. Walid's scholarly research spans comparative literature, diaspora studies, and the intersection of Arab and Western narratives. He has published widely on writers like Monica Ali, Khawla Hamdi, and Mohja Kahf, illuminating Arab and Muslim female voices in the West. Deeply committed to education and cultural exchange, he has participated in the U.S. Department of State's International Leaders in Education Program and continues to champion projects that foster cross-cultural understanding and environmental sustainability.



Notas

La revista *Alpha* (1906) y los discursos sociales en la primera posguerra colombiana del siglo xx

Óscar Orlando Hincapié Grisales

Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia

oscar.hincapie@upb.edu.co

Mateo Muñetones Rico

Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín, Colombia

mateo.munetones@upb.edu.co

Este artículo analiza la forma en que la revista literaria *Alpha* (1906) articuló un discurso transformador tras la guerra de los Mil Días en Colombia, mediante los textos de Saturnino Restrepo y Francisco de Paula Rendón. A través del método de la sociología de la literatura de Sapiro, se examina cómo ambos autores representaron una sociedad afectada por la holgazanería, el alcoholismo y la inapetencia intelectual. El artículo se organiza en tres partes: el contexto de los discursos sociales predominantes; la conformación editorial y filiación discursiva de *Alpha*; y el análisis literario de los textos seleccionados. La principal contribución es mostrar cómo *Alpha* fue un vehículo para la formación social desde lo literario. Se concluye que la revista no solo reflejó un proyecto de modernización cultural, sino que propuso una ética del trabajo y del pensamiento que buscaba incidir en la formación de un “nuevo hombre” colombiano.

Palabras clave: discursos; Francisco de Paula Rendón; posguerra; representaciones; revista *Alpha*; Saturnino Restrepo; sociología.

Cómo citar este artículo (MLA): Hincapié Grisales, Óscar y Mateo Muñetones Rico. “La revista *Alpha* (1906) y los discursos sociales en la primera posguerra colombiana del siglo xx”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 28, núm. 1, 2026, págs. 178-198.

Artículo original. Recibido: 30/05/2025; aceptado: 17/09/2025. Publicado en línea: 01/01/2026.



***Alpha* Magazine (1906) and Social Discourses in the First Post-War Period in Colombia in the 20th Century**

This article analyzes how the literary magazine *Alpha* (1906) articulated a transformative discourse after the Thousand Days' War in Colombia, through the texts of Saturnino Restrepo and Francisco de Paula Rendón. Using Sapiro's sociology of literature, it examines how both authors represented a society plagued by laziness, alcoholism, and intellectual inadequacy. The article is organized into three parts: the context of the prevailing social discourses; the editorial conformation and discursive affiliation of *Alpha*; and the literary analysis of the selected texts. The main contribution is to show how *Alpha* was a vehicle for social formation through literary means. It concludes that the magazine not only reflected a project of cultural modernization but also proposed a work and thought ethic that sought to influence the formation of a "new Colombian human being".

Keywords: speeches; Francisco de Paula Rendón; postwar; representations; *Alpha* magazine; Saturnino Restrepo; sociology.

Revista *Alpha* (1906) e discursos sociais no primeiro pós-guerra na Colômbia no século xx

Este artigo analisa a maneira como a revista literária *Alpha* (1906) articulou um discurso transformador após a Guerra dos Mil Dias na Colômbia, por meio dos textos de Saturnino Restrepo e Francisco de Paula Rendón. Usando o método de sociologia da literatura de Sapiro, o autor examina como ambos os autores representaram uma sociedade atormentada pela preguiça, alcoolismo e inadequação intelectual. O artigo está organizado em três partes: o contexto dos discursos sociais predominantes; a estrutura editorial e a filiação discursiva da *Alpha*; e a análise literária dos textos selecionados. A principal contribuição é demonstrar como *Alpha* foi um veículo de formação social a partir de uma perspectiva literária. Conclui-se que a revista não apenas refletiu um projeto de modernização cultural, mas também propôs uma ética de trabalho e pensamento que buscava influenciar a formação de um "novo homem colombiano".

Palavras-chave: discursos; Francisco de Paula Rendón; pós-guerra; representações; Revista *Alpha*; Saturnino Restrepo; sociologia.

Introducción

En el presente artículo se analiza la relación entre uno de los discursos sociales que predominó en Colombia a principios del siglo xx y las representaciones de la sociedad colombiana que aparecen en dos textos de la revista literaria *Alpha* (1906-1912/1915). El primero es una nota editorial que Saturnino Restrepo publicó en el número 3 de 1906; el segundo, “El palacio de la felicidad”, narración de Francisco de Paula Rendón que apareció en el mismo número. Ambos documentos, además de reflejar el pensamiento editorial de la revista, permiten observar cómo sus autores asumieron un discurso social que, en la primera década del siglo anterior, presentaba imágenes de la sociedad colombiana basadas en el naturalismo europeo y en los manuales decimonónicos de divulgación médica, los cuales exploraban teorías que relacionaban la herencia y el alcoholismo (Sapiro 79).

En el artículo se utilizó la sociología de la obra literaria de Gisèle Sapiro (77), herramienta útil al momento de analizar textos literarios que surgen en época de posguerra o de agudas crisis sociales y que hacen parte de una publicación periódica. Este método permitió leer los textos de Restrepo y Rendón como obras literarias que reúnen un componente social y uno artístico. Para reconocer el componente social se propuso un camino de cuatro pasos: primero, la búsqueda de fuentes documentales primarias que permitieran identificar los discursos sociales predominantes en la época en la que surgió la revista *Alpha*; segundo, el cotejo entre el pensamiento editorial de esta revista y dos de los discursos sociales más sobresalientes de aquel momento; tercero, la reconstrucción del “sistema de relaciones” (77) que entretejieron Restrepo y Rendón con sus pares, es decir, con los miembros de la revista *Alpha*; cuarto, el examen del contenido de ambos escritos con relación al contexto editorial de esta publicación periódica. Para el reconocimiento del componente artístico se siguieron dos pasos: primero, la verificación de cuál fue el discurso social predominante que ambos autores eligieron como referente para construir, literariamente, la representación de una parte de la sociedad colombiana; segundo, la identificación de las herramientas literarias que ambos utilizaron para configurar el sentido interno de sus textos. El resultado del análisis se organizó en tres capítulos.

En el primero se identifican las características de dos de los discursos sociales que predominaron en Colombia durante el surgimiento de la revista

literaria *Alpha*. La noción de discurso social que se utilizó corresponde a la que proponen Herzog y Ruiz (12-15), según la cual el discurso social es un conjunto de enunciados, orales o escritos, que los hablantes y los escritores emiten en contextos de interacción o conversación, con el propósito de construir objetos sociales, relaciones sociales o representaciones sociales. El conjunto de enunciados que se revisó para observar la configuración de estos dos discursos sociales consta de tres documentos: primero, una alocución política titulada “Los problemas nacionales”, emitida al público en 1910 y editada como texto impreso en 1925, en la que Rafael Uribe Uribe analiza, a través de un lenguaje derrotista, las consecuencias del individualismo, la holgazanería y el consumo de alcohol; segundo, la *Revista de Colombia*, publicada en 1910, que dirigió Miguel Triana, la cual publicita los adelantos técnicos, los recursos naturales del país y a la sociedad colombiana con palabras optimistas. Hacia 1910, los centenaristas colombianos también utilizaron este mismo lenguaje para celebrar los primeros cien años de la Independencia. Y, tercero, *Colombia en la mano*, un documento del año 1906 en el que Lisímaco Palau presenta datos estadísticos del país en el mismo tono de optimismo de los centenaristas.

El segundo capítulo contiene dos acápites. En el primero se describe el proceso de conformación del cuerpo editorial de la revista *Alpha*, el cual dependía de un grupo de empresarios, comerciantes y artistas que Ricardo Olano y Saturnino Restrepo lideraron. También se expone la tipología de negocios que hubo en Antioquia hacia 1906 con el propósito de identificar cuál fue el modelo de negociante que estuvo en la base de la revista literaria *Alpha*. En el segundo acápite se establece la relación entre la línea editorial de *Alpha* y uno de los discursos sociales que, además de predominar en Colombia a principios del siglo xx, se caracterizó por el uso de palabras pesimistas y por representar a una parte de los colombianos como una agrupación adicta a los vicios y la pereza, lo que, en consecuencia, anulaba la capacidad laboral de los personajes representados para trabajar en la naciente industria pesada, la cual comenzaba a tener protagonismo en el país. En este capítulo se observa cómo la línea editorial de la revista, en diálogo con este discurso, se apoyó en un modelo de ética laboral que fomentaba la formación de trabajadores para las fábricas antioqueñas y colombianas que empezaban a modernizarse.

El tercer capítulo examina las estrategias literarias que Restrepo y Rendón utilizaron para representar a la sociedad colombiana. Se analizó cada texto en sus partes con el propósito de identificar las ideas e imágenes que ambos escritores eligieron del discurso social derrotista, el cual predominó en Colombia después del desastre de la guerra de los Mil Días, la pérdida de Panamá y la percepción de los opositores del gobierno de Reyes.

Discursos predominantes en la primera posguerra colombiana del siglo xx

La revista literaria *Alpha* nació en un contexto en el que una Asamblea Nacional Constituyente (1905) y el Gobierno nacional, en cabeza del presidente conservador Rafael Reyes, quien presidió entre 1904 y 1909, promulgaron una serie de decretos con el propósito de reformar la estructura del país. Los que emitió Reyes desde el inicio de su mandato buscaban resolver asuntos limítrofes con otras naciones; fusionar los ministerios del Tesoro y Hacienda; fundar el ministerio de Fomento y Obras públicas; reglamentar las instituciones públicas de salud; regular tarifas consulares y notariales; legislar sobre los derechos de los indígenas con relación a sus resguardos; proteger la industria nacional; abrir el Banco Central; normalizar el pago de la deuda externa e interna; decretar la acuñación de nuevas monedas de oro, plata, cobre y níquel; fundar nuevos departamentos (Atlántico, Caldas, Galán, Huila, Nariño, Quesada y Tundama); establecer nuevas colonias penales; organizar la contabilidad de la Nación; normatizar la obtención de tierras baldías; entre otras propuestas (Palau 5-116).

Este plan de renovación política y administrativa, además de buscar la reparación de los daños sociales, financieros, materiales e institucionales que habían dejado la guerra de los Mil Días y la separación del estado de Panamá, impulsó un discurso social lleno de optimismo frente al futuro de Colombia. Este discurso, que adquirió fuerza en los primeros años del siglo xx en el país, se resumió en medios editoriales como la *Revista de Colombia. Volumen del centenario*, de 1910, en la que su director y editor Miguel Triana representó a la sociedad colombiana con notas optimistas, con ánimo benévolo y con notable entusiasmo por los proyectos en curso y venideros:

El frenesí de las alegrías populares, el derroche de prodigalidad patriótica y la atmósfera de simpatía fraternal que ha envuelto a los colombianos en los altares de la Patria, colman el corazón de esperanzas no soñadas por el Profeta de las grandezas futuras de Colombia. (Triana 194)

También circulaba en sentido contrario, incluso desde antes de la guerra de los Mil Días, otro discurso social en el que el pesimismo marcó el derrotero. El padre Aguilar, por ejemplo, en 1884 refirió la holgazanería, el abandono de los intereses públicos y la repugnancia al trabajo como razón del atraso en la Nación (3-5).

Rafael Uribe Uribe, líder del liberalismo colombiano y excombatiente en la guerra de los Mil Días, expuso esta discursividad en la conferencia “Los problemas nacionales”, pronunciada el 4 de diciembre de 1910 ante la Unión Nacional de Industriales y Obreros, y frente al Ministro de Instrucción Pública de Colombia. Esta exposición, que reimprimieron los hermanos del General Uribe Uribe en 1925, comenzó celebrando el espíritu de asociación de los que él denominó “hombres de arte”. Luego expuso un diagnóstico de los problemas de Colombia que, a su juicio, no se resolvieron pese a los decretos que había expedido el presidente Reyes desde el inicio de su mandato, con el propósito de solucionar la crisis de la posguerra. Uribe Uribe, sin embargo, no ataca directamente al gobierno y, más bien, dibuja a la sociedad colombiana como una entidad atrapada en la holgazanería, la autodestrucción y el alcoholismo.

El pueblo tira en cantinas y chicherías el pan corporal y espiritual de los hijos, pues lo que no le alcanza para alimentarlos y vestirlos bien y mandarlos a la escuela, sí le sobra para embriagarse; y así, en vez de progresar, retrograda y reacciona contra todo lo que sea civilización, disciplina moral y humanitarismo. La descerebrización nacional es un fenómeno perceptible para todo el que ha podido observarlo de veinte años a esta parte. (25)

Estos dos grandes discursos sociales, además de proyectarse en diferentes tipos de enunciados: literarios, artísticos, políticos, religiosos, publicitarios, educativos, etc., representaban a la sociedad colombiana desde dos puntos de vista diferentes: el primero la dibujaba como una nación alegre y emprendedora; el segundo, como un grupo humano regido por los vicios y

la inapetencia intelectual. La última de estas representaciones constituyó una imagen que los empresarios de principios del siglo xx, especialmente los antioqueños, señalaron como un obstáculo para la industrialización del país. La revista literaria *Alpha*, cuya dirección y promoción dependía de una red de contactos entre empresarios, comerciantes, artistas y escritores, asumió, a partir de textos como los de Restrepo y Rendón, el segundo discurso social. Es así como *Alpha* se perfiló como una plataforma editorial que promovía la transformación de las actitudes viciosas y las inapetencias intelectuales en la población.

Cabe anotar que, además de Restrepo y Rendón, otros autores invitados a la revista *Alpha* se refirieron al lenguaje pesimista que esbozaron el padre Aguilar y Uribe Uribe. Ejemplo de ello es el ensayo “Carneros Emisarios”, escrito por Fidel Cano y publicado en el número 2 de 1906 de la revista *Alpha*. En este ensayo se hace referencia a “nuestro voluble carácter y nuestro desequilibrado criterio” (73), y se critican las modas discursivas que sostienen el deterioro cerebral: “Entre las modas del día figura la de suspirar por la colonia y renegar de la emancipación” (74). El pesimismo social también se observa en el relato crítico “Justicia Distributiva”, escrito por Santiago Triana y publicado en el número 61-62 de *Alpha* (1911). En este, uno de los personajes, representado por un niño “implacable como todo mortal en persecución de un intento apetecido” (3), hurta los huevos del nido de una gansa “sin respetar los fueros sagrados de la maternidad, que hasta los ejércitos cristianos en guerra respetan” (3), y los reemplaza por unos huevos falsos. El relato critica la astucia superlativa de unos individuos que se superponen al esfuerzo ajeno valiéndose del engaño.

Conformación y filiación discursiva de la revista literaria *Alpha*

Conformación de la revista literaria *Alpha*

A principios del siglo xx, la confluencia de un grupo de empresarios, comerciantes, artistas y escritores antioqueños de diferentes ideologías políticas permitió el surgimiento de *Alpha*, revista literaria cuya vida editorial comprendió dos períodos de tiempo: 1906-1912 y 1915. De acuerdo con la portada del número inaugural, publicado en marzo de 1906, sus primeros

directores fueron el empresario conservador Mariano Ospina Vásquez¹ (1869-1941), el editor de revistas Antonio José Cano Torres (Medellín, 1874-1942) y el político liberal Luis de Greiff (Medellín, 1869 - Bogotá, 1944). El gerente administrativo fue el comerciante Ricardo Olano (Yolombó, 1874 - Medellín, 1947). Para fundar la revista *Alpha*, este grupo interactuó con otros empresarios, comerciantes e industriales que, como ellos, negociaban bienes tangibles, distintos a los que, a principios del siglo xx en Medellín, especulaban con bienes intangibles. A continuación, se explica cómo operaban estos dos modelos de negocio.

Al terminar la guerra de los Mil Días (1899-1902) surgió en Medellín un tipo de negociante que no hizo parte de la agrupación que fundó y promovió a *Alpha*. De acuerdo con el gerente administrativo de esta revista, hacia 1903 empezó una fiebre especulativa basada en una serie de negocios que se efectuaban en el atrio de la iglesia de la Candelaria y en el Parque de Berrío (Olano 24). En estas actividades, a las cuales se les dio el nombre de La Bolsa, se remataban o vendían a plazo bienes no tangibles como letras, giros, acciones, entre otros. El propio Olano asegura que allí circulaban grandes cantidades de dinero relacionadas con bienes intangibles:

no existía [...] el objeto vendido, y por consiguiente no lo recibía el comprador al vencerse el plazo. Simplemente se liquidaba y pagaba la diferencia que existiera el día del vencimiento entre el valor de ese día y el del [día] en que se hizo el negocio. Era pues una mera especulación. (25)

Este tipo de negocio, según las memorias de Olano, entró en crisis en 1904. En ese año el efecto de dichas especulaciones, sumado al “influjo del papel moneda”, hizo que quebraran en Medellín los bancos Popular, del Progreso y de los Mineros, así como las casas comerciales de Pablo E. Villegas, Antonio M. Giraldo, Indalecio Gómez y Eusebio Vélez. Una agencia del Banco de Colombia que estaba ubicada en la capital antioqueña también tuvo que cerrar a causa de sus pérdidas (Olano 25).

A diferencia de estos negocios especulativos, en Medellín hubo otros agentes sociales que prefirieron obtener riqueza construyendo industrias

1 El *Diccionario biográfico de antioqueños* (Gallo 530) dice que Ospina nació en Medellín. El *Diccionario biográfico y genealógico* (Cubillos 142) señala que nació en Guatemala. Lo mismo sucede con la ciudad donde murió. No hay consenso.

pesadas para fabricar bienes de consumo y negociando con mercancías tangibles, importadas de Inglaterra y Francia. Estos nuevos empresarios y comerciantes, junto a otros profesionales, como médicos y abogados de la Universidad de Antioquia e ingenieros de la Escuela de Minas, estuvieron en la base de la revista literaria *Alpha*, así como en el desarrollo de su pensamiento editorial. Fueron, además, quienes empezaron a promover un modelo de ciudad basado en lo que observaban en sus viajes por los Estados Unidos de Norte América y Europa, modelo que buscaba poner en la escena urbana de Medellín los elementos propios de una república de las artes y las letras. Para llevarlo a cabo, fomentaron, a principios del siglo xx, la producción artística y literaria.

El empresario de bienes tangibles, a diferencia del comerciante especulador, empezó a acercarse como promotor o mecenas al mundo de las artes y las letras, así como a los saberes que hoy en día se reconocen como humanidades. Fueron estos, entre otros, Carlos E. Restrepo (Medellín, 1867-1937), Tulio Ospina (Medellín, 1857 - Ciudad de Panamá, 1921),² Alejandro López (Medellín, 1876 - Fusagasugá, 1940), Juan de la Cruz Posada Restrepo (Medellín, 1869-1961) y Enrique Olarte Lince (sin datos de la ciudad de nacimiento, 1876 - Medellín, 1923). Otro empresario que también intentó este acercamiento fue el general y futuro presidente de Colombia Pedro Nel Ospina (Bogotá, 1858 - Medellín, 1927), quien, además de haber estado presente en 1904 en una sesión en la casa del doctor Carlos Melguizo, en la cual este tipo de empresariado fundó en Medellín el Centro Artístico, solía traer de Manchester la maquinaria para su Fábrica de Tejidos de Bello (Olano 25), factoría con la que se dio inicio a la industria textil en Antioquia (Mayor 41).

Un comerciante de productos tangibles, cercano a la promoción de las artes y las letras, fue Ricardo Olano, gerente comercial de la revista *Alpha*. Este, además de haber sido el primer presidente del citado Centro Artístico, también compraba mercancías en Manchester, concretamente en las casas comerciales de Steinthal and Company, Jaffe and Soons, Schlos Brothers y

2 Junto con sus hermanos, Mariano y Pedro Nel recibieron de su padre Mariano Ospina Rodríguez una educación centrada en la aplicabilidad del saber, por lo cual Ospina Rodríguez siempre les recomendó: de ciencia aplicada, mucho; de literatura y versos, poco (Mayor 40). Pese a esto, los hermanos Ospina dedicaron tiempo para relacionarse con las artes y la literatura de la ciudad.

Fred J. Jackson and Company para revenderlas en Medellín. Olano, además, surtía su almacén adquiriendo productos en casas comerciales de Nueva York, París e Iserlhon (Olano 7-11).

Las conferencias, los concursos literarios, las exposiciones de pintura y escultura, y el apoyo económico y editorial a revistas literarias y de divulgación artística y científica fueron los dispositivos materiales que defendían los empresarios y negociantes no especuladores y que, en consecuencia, les sirvió para extender en la ciudad la idea de que la riqueza material puede unirse a la promoción de las letras y las artes. Otros segmentos poblacionales que apoyaron esta idea fueron el de las agrupaciones de profesionales y el de los artistas y escritores de Medellín y de Antioquia, algunos de los cuales obtenían el sustento laborando en otras actividades, como Francisco de Paula Rendón, quien trabajó como notario público en el municipio de Santo Domingo desde 1887 hasta 1917; o, a veces, recibiendo subsidios, becas y ayudas de los hombres de negocio, como sucedió a Francisco Antonio Cano, concretamente cuando el Club Brelan reunió fondos para su sostenimiento en Europa, ya que los \$6000 pesos de la beca que originalmente le brindó el gobierno nacional no alcanzaban para su manutención (Olano).

El Centro Artístico, bajo la presidencia de Olano y la secretaría del comerciante antioqueño Benjamín Tejada Córdoba (Concepción, 1868 - Bogotá, 1925), promovió conferencias sobre arte, literatura y humanidades. La primera disertación, a cargo de Tulio Ospina, fue sobre la historia antigua del Valle de Aburrá. Lo siguieron el médico Gabriel Mejía Osorio (Yarumal, 1878 - Medellín, 1967); el citado crítico literario y ensayista de temas jurídicos Félix Betancourt Villegas; el médico, novelista y ensayista de temas literarios Eduardo Zuleta Gaviria (Remedios, 1862 - Bogotá, 1937); el abogado, juez, congresista, diputado, magistrado y general de brigada Samuel Velilla (Medellín, 1869-1914); el pintor, escultor y miembro de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín Francisco Antonio Cano (Yarumal, 1865 - Bogotá, 1935); el médico Leopoldo Hincapié Garcés (Pácora; sin más datos); y el general del ejército, versificador y crítico literario Mariano Ospina Vásquez (Medellín, 1869-1941). En esta lista, cada personaje asocia su vida laboral, a veces asentada en el comercio, a veces en una profesión liberal, al mundo de las letras, las artes o las humanidades.

En la ciudad de Medellín, el Centro Artístico organizó en 1904 los juegos florales (Bedoya 59). En su primera versión, así como en las posteriores, se

llevó a cabo un concurso literario que buscaba premiar con “una violeta de oro y un diploma de honor [a quien escribiera] la mejor obra en prosa o verso” (Junta directiva 158). Los jurados que eligió el Centro Artístico fueron, primero, el escritor, políglota, profesor, secretario de Hacienda departamental y editor de la revista *El Montañés* Gabriel Latorre (Medellín, 1868-1935); segundo, el comerciante de libros y objetos de papelería, editor de varias revistas literarias, miembro de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín y rector del naciente Instituto de Bellas Artes, Carlos A. Molina Vélez (Medellín, 1860-1930); tercero, Francisco Antonio Cano; y cuarto, Carlos E. Restrepo. Este último no pudo estar en las deliberaciones por motivos de salud.

En 1904 el Centro Artístico también llevó a cabo una exposición de pintura y escultura en el Club Brelan, ubicado en la Plazuela de la Veracruz. Allí expusieron Francisco Antonio Cano, Marco Tobón Mejía (Santa Rosa de Osos, 1876 - París, 1933), el ingeniero e ilustrador de revistas literarias Gabriel Montoya (Medellín, 1872-1925), el novelista y poeta Samuel Velásquez (Santa Bárbara, 1865 - Bogotá, 1941), entre otros (Olano 27). Así mismo, el Centro apoyó la primera revista de artes plásticas en Antioquia: *Lectura y Arte*, una publicación fundada en Medellín, cuya vida editorial sucedió entre julio de 1903 y febrero de 1906. La junta directiva de esta revista la conformaron el librero y escritor Antonio José Cano (Medellín, 1874 - 1942), Francisco Antonio Cano, Enrique Vidal (Medellín; sin más datos) y Marco Tobón Mejía, todos miembros del Centro Artístico, el cual influyó en la ciudad para que las iniciativas de la Sociedad de Mejoras Públicas pudieran llevarse a cabo, como la fundación de la Academia de Bellas Artes.

Filiación discursiva de la revista literaria *Alpha*

A principios del siglo xx en la capital antioqueña se agruparon comerciantes y empresarios de bienes tangibles, así como dirigentes políticos, profesionales, escritores, editores y artistas que interactuaban entre sí, casi todos nacidos en Medellín o en las regiones del nordeste y el norte de Antioquia. Uno de los propósitos de esta asociación “estaba cifrado en la modernización y ornato de la ciudad, así como en la modernización del pensamiento” (Bedoya 59). Estos propósitos también se expresaron en el discurso de políticos como Rafel Uribe Uribe, quien en 1910 expuso los

problemas que, para él, impedían la modernización de la República de Colombia, algunos de los cuales coincidían con la postura reformadora de revistas como *Alpha*.

Entre los problemas diagnosticados por Uribe se hallaban, entre otros, la falta de paz interna, así como la crisis militar que vivía el país en ese momento por el reducido número de soldados, por la ausencia de circunscripciones militares que dividieran el territorio nacional y por la carencia de una instrucción militar en la educación primaria (7-46). El problema de mayor coincidencia con la postura de *Alpha* sería el que Uribe denominó “la vagancia”. Por este motivo el general castiga en su discurso el ocio y la holgazanería, y extraña los hábitos de disciplina para el ciudadano que bien pueden adquirirse con la formación militar; también denuncia el problema de la falta de asociación que conduce hacia la individualidad. Esta imposibilita la reunión de oficios, academias y gremios y genera una nación infeliz. Estos dos últimos problemas vislumbran el discurso político predominante en los años de producción y publicación de *Alpha*. Por lo tanto, la revista se nutría de enunciados más amplios que los que ella misma producía.

Frente a los discursos predominantes de la época, uno orientado a elogiar de forma optimista y otro a problematizar la crisis del país, autores de *Alpha* como Saturnino Restrepo, a través del género del ensayo, y Francisco de Paula Rendón, mediante el género de la narración, asumieron la problematización crítica de la República. Saturnino Restrepo, a quien David Jiménez reseñó como “uno de los más agudos e intelectualmente mejor dotados críticos en la historia del país” (156), fue, de acuerdo con las memorias del gerente administrativo de *Alpha*, uno de los que, en compañía de Antonio José Cano, dirigió el trabajo literario de la revista (Olano 26) y, por ende, su vocación transformadora. Restrepo y Rendón sugirieron una nueva moral social que dialogaba con lo que Mayor Mora denominó el “primer ensayo de restauración de las costumbres [en Antioquia], en especial en el mundo del trabajo y de los negocios” (16).

Estrategias literarias de Saturnino Restrepo y Francisco de Paula Rendón

De la inapetencia intelectual al nuevo hombre. El discurso representativo en Saturnino Restrepo

La revista *Alpha* surgió en un contexto en el que un grupo de ciudadanos buscó la transformación de Medellín mediante la promoción de las artes y las letras. Al lado de los empresarios y los comerciantes de bienes tangibles, y de los nuevos profesionales de la Universidad de Antioquia y la Escuela de Minas, se encontraban los escritores y los artistas antioqueños que necesitaban del apoyo o del espacio laboral que aquellos podían ofrecerles, por ejemplo, a través del pago por la escritura de artículos en revistas literarias. Pese al nexo, por parte de ciertos artistas hubo críticas contra el ambiente que proponían los industriales de la ciudad. Por ejemplo, el pintor y escultor Francisco Antonio Cano, quien, aunque tenía a los comerciantes como aliados en su búsqueda por la modernización urbana, denunció en una entrevista, publicada en el periódico *El Tiempo* (13 de diciembre de 1925), la prevalencia en Medellín de los valores tangibles del comercio sobre los intangibles de la inteligencia; también subrayó la imposibilidad, por parte del artista, de constituir una obra que le garantice el sustento. Así lo expuso Cano:

Francamente, yo estimo mucho, pero muchísimo a Medellín. Allí es donde mis trabajos se venden más. Donde siempre me han querido. Cuando estaba en Europa me llegó dinero de Medellín, conseguido por amigos míos con una exposición de cuadros míos. Y con ese dinero viví mucho tiempo. En todo instante me han querido como a un hijo predilecto. Pero para trabajar allí hay necesidad de un mayor ambiente intelectual que no tiene Medellín. Allí se preocupa más la gente del comercio, por lo útil. (Cano 139)

Y agregaba:

Todos los días he estado ganando el pan con mi trabajo de pintura. No es la única profesión en que pasa esto, pero tal vez sí es ésta una de las partes del mundo donde más pasa. Por eso los pintores nacionales no tenemos ni

podemos tener obra. La obra exige cuidado, tiempo y dinero. Y cuando hay que llevar el pan a una familia, no se tiene ninguna de las tres cosas. Tiene uno que dedicarse a fotógrafo. (Cano 139)

Pese a las críticas, la unión prevaleció. Por este motivo la junta directiva de *Alpha* y sus colaboradores, socios del Centro Cultural, que, como se indicó, fue un producto del diálogo entre empresarios y comerciantes de bienes tangibles, profesionales, escritores y artistas, manifestaron en una editorial, que aparece suscrita a nombre de Saturnino Restrepo, la visión de formar a la sociedad. Esta revista no sería el vehículo de ningún centro o escuela ni ostentaría “intenciones docentes [con las cuales orientar] los movimientos de la multitud en uno u otro sentido” (Restrepo 41); sin embargo, sí estuvieron de acuerdo en que *Alpha* sería “el testimonio de que nuestra generación hizo algo, un esfuerzo siquiera, el más modesto, por aprender a leer y pensar” (42).

Los gestores de la revista *Alpha* se esfuerzan en señalar la necesidad de una transformación que lleve a la sociedad de un estado instintivo a uno de racionalidad. Por este motivo, en otra nota editorial, que aparece en el primer número de la revista, Saturnino Restrepo señala una característica que domina a la población circundante, la cual se encuentra sumergida en un problema crítico: “hay en nuestro público una masa de inapetentes intelectuales, que vibran exclusivamente en el sentido animal —sin alcanzar por lo demás la importancia muscular de los atletas—” (41). Restrepo da a entender que una buena parte de la sociedad, además de carecer de cierta racionalidad, es perezosa y obesa. Más adelante, en la misma nota editorial sugiere que, pese a todo, esa masa social se encuentra en un proceso evolutivo. Por esta razón invita a sus lectores a estar atentos, ya que los efectos de esa transformación podrían verse reflejados en cualquier instante:

Aquí mismo, mañana, o dentro de cien años, no es dudoso que, bajo la influencia de un millar de factores, cuya acción no percibimos, habrá surgido una sociedad distinta de la nuestra [...] una sociedad rica, pensadora y refinada, culta en ciencias, docta en letras, orgullosa de su saber y de su inteligencia. (42)

Esta idea de renovar ciertas conductas de la sociedad demuestra el grado de concordancia entre los deseos de los editores de la revista con los de los empresarios y comerciantes de bienes tangibles de Medellín a principios del siglo xx. Estos buscaban transformar la condición humana elevando la moral, para lo que recurrieron a la instauración de una suerte de república de las letras y las artes, una república cuya orientación corriera por cuenta de los primeros, es decir, de los escritores y los artistas a quienes ellos brindaban un apoyo económico. Tal situación hizo que algunos narradores de literatura, traductores, ensayistas y críticos literarios se vincularan a la revista *Alpha*, cuyos colaboradores buscaban un modelo de trabajador antioqueño consagrado a su trabajo, tal y como lo muestra Mayor Mora:

Con la aparición de las primeras fábricas antioqueñas, desde el año 1902, fue evidente [y necesario] que la organización del dispositivo mecánico de las instalaciones, hecha por ingenieros, empresarios y técnicos extranjeros, fuera complementada por un estricto dispositivo moral, que hiciera de cada obrero un modelo de consagración a su trabajo. (17)

Aunque no lo dijeron directamente, los editores de *Alpha* estuvieron comprometidos con el surgimiento y la conducción del nuevo hombre, esto es, un individuo, sea un “simple” trabajador o un jefe de ingenieros, en el que no prosperen los vicios (Mayor 17). Aquí vale la pena formular las siguientes preguntas: ¿entre la plantilla de escritores de la revista *Alpha* hubo quién escribiera, aunque fuese de forma velada, contra las faltas morales que impedían el surgimiento del nuevo hombre? ¿Alguno de ellos escribió obras literarias que los lectores pudieran interpretar como una crítica de las debilidades humanas que retrasan el paso de un estado de animalidad hacia uno de racionalidad? La respuesta es afirmativa. Uno de estos escritores fue Francisco de Paula “Pacho” Rendón.

“El palacio de la felicidad”. El discurso representativo de Francisco de Paula Rendón

La primera obra que la revista *Alpha* publicó de “Pacho” Rendón se titula “El palacio de la felicidad”. En esta, un narrador en tercera persona expone un catálogo de conductas que están asociadas al consumo de bebidas

alcohólicas y que acontecen en el escenario del relato, es decir, el estanco, uno de los lugares más concurridos de un pueblo al que Rendón dio el nombre de San Isidro. En el estanco, a medida que aumenta el consumo de licor, los bebedores empiezan a cambiar el comportamiento habitual:

El tímido bota la timidez; el discreto desembucha secretos; el hipócrita, picardías; el generoso se torna en cicatero; el caballero en canalla; el prudente en imprudente; el cobarde en rajabroqueles; el manso se sulfura; el sin ventura halla la felicidad; el triste, la alegría; el callado habla hasta por los codos; y el alma-de-cántaro... empeora... (Rendón 100)

Luego, usando una estrategia del naturalismo, el narrador muestra cómo se transforman orgánicamente los bebedores del estanco: “llamean las mejillas; enrojecen las narices; las pupilas fulguran [...] y el dar filo a las lenguas, y el charloteo, y el hablar a la rebatiña, y el tartamudear” (Rendón 100). Así, en medio de las variaciones de la conducta y los desequilibrios orgánicos, el relato elabora una lista de quienes hacen parte de la masa social de San Isidro: sastres, carpinteros, zapateros, albañiles, maestros de obra, maestros de escuela, comerciantes, desocupados, el arriero, el hombre de la calle, las criadas, los mineros, una anciana, el montañés, la campesina recién casada, el que llega, el que se va, el hermano del cura y del juez, así como los concejales del municipio, los cuales viven parte de su existencia en este espacio de consumo. El texto también describe la zona rural, a donde también llegan las jíqueras, los garrafones, las botellas y los frascos llenos de bebidas alcohólicas, especialmente aguardiente, que el estanquero despachó desde el estanco del pueblo (102).

El narrador, en este punto del relato, fabrica un episodio auditivo en el que contrasta dos escenarios: el estanco y la plaza del mercado, para que el lector experimente, de manera multisensorial, la dimensión de lo que quiere presentar: una “muchedumbre se agita en el estanco como mar embravecida. Ya no es el ruido del mercado el que se oye; es el ruido del estanco el que se oye en el mercado” (103). Esta masa social, de acuerdo con el narrador, termina echando el fruto de sus faenas en la caja registradora del establecimiento. Con esto, no queda más que despedirse de la riqueza material. En tal sentido, la imagen que presenta el relato es nítida: “brazos de mozos, de viejos y un tal cual redondo y desnudo, se tienden por sobre

[el mostrador del estanco] agitando los billetes, a modo de pañuelos que dicen adiós” (102).

La representación de la sociedad en “El palacio de la felicidad” concuerda con la que los primeros empresarios del siglo xx en Medellín quisieron transformar. Estos, a través de posturas como la del ingeniero Alejandro López, vieron en la industrialización “la única esperanza de las clases pobres” (Mayor 20). López observó que “solo sería posible adelantarla [la industrialización] a condición de revolucionar continuamente las fuerzas productivas internas naturales, mecánicas y humanas” (Mayor 20). Estas fuerzas, adormecidas en un estado vegetativo, equivalen a las que Rendón representó en el estanco de San Isidro. Los empresarios antioqueños de aquel entonces y un escritor como Francisco de Paula Rendón pensaron que hay un sector amplio de la sociedad que, por razones de alcoholismo, refrena en sí mismo la capacidad para el trabajo, las labores y la industria.

Además de estos personajes, la primera editorial de *Alpha* representó la existencia de otro tipo de individuos, a quienes se les puede formular una corrección respetuosa. A estos apela la revista para que aprendan a reconocer que “el esplendor de la naturaleza consiste en la variedad de los espectáculos que presenta” (Restrepo 41). La revista, por lo tanto, no apoya el reduccionismo monista de la materia, propio de aquellos que viven únicamente para comer, beber alcohol o ganar dinero. Por este motivo, la citada editorial agrega un pensamiento en favor de la multiplicidad de disciplinas, ciencias y saberes: “un mundo sin manifestaciones intelectuales, sin arte, sin ciencia, sin historia y sin poesía, debemos admitir que parecería bien pobre” (41). Pese a esta reconvención respetuosa, el editor se atrevió a representar dicho grupo social bajo los siguientes términos: “masa [...] que vibra exclusivamente en el sentido animal”, “[son ellos el] concierto de las tendencias simplemente vegetativas”, “[son] los que cifran sus ideales en la labor digestiva”, y, por último, los señaló como quienes ejercen “la limitación excesiva de las funciones vitales” (41).

El escritor Rendón, los empresarios de Medellín de principios del siglo xx y la línea editorial de la revista *Alpha* representaron, cada uno a su modo, una imagen común de una sociedad descompuesta por los vicios y la inapetencia intelectual. Los episodios de “El palacio de la felicidad” terminan después de una borrachera colectiva. Gracias a la ironía del narrador, los ebrios del día anterior han alcanzado el Nirvana y la suprema felicidad; se

encuentran, por lo tanto, “tirados en las calles, en los caminos, arrojaos a puntapiés de las aceras” (Rendón 104), sin dinero, sin capital, sin trabajo y, algunos, sin el oro de las minas que vendieron para seguir bebiendo en el estanco de San Isidro. En un contraste irónico aparecen acompañados por la luz del nuevo día los que, pese a haber bebido como los otros, lograron subirse al caballo o caminar para ir rumbo a las minas o hacia los campos donde laboran. A estos el narrador se refiere como “los que no llegaron a tanto”. Pese a no haber llegado a tanto, esta representación de una sociedad menos viciosa, también se acomoda a la que propusieron los empresarios antioqueños de principios del siglo xx. Los editores de *Alpha* creyeron que, mediante un esfuerzo formativo, el pueblo puede ingresar en un proceso de evolución que eleve su moral. Rendón, quizás, no es tan optimista, pese a que también deja entrever una posibilidad de transformación social:

Los que no llegaron a tanto, allá van por los cuatro vientos, desparpajados, a caballo, a pie, gritando alegres, tañendo las vihuelas, cantando, enarbolando los sombreros, blandiéndolos en los aires, refrenando el correr de las caballerías con estirada de piernas y *repechos* horizontales; allá van a tiento y zigzagueando, escalando las montañas, sumergiéndose en las gargantas. No es D. Quijote, son ellos los titanes del trabajo, los del hogar cristiano que van en busca de sus humos; allá van felices, porque son el pueblo sobrio, el pueblo franco, el pueblo sincero; felices porque son el pueblo que reconoce sus derechos y sus deberes; el pueblo honrado, el pueblo caballeroso; felices, porque son el pueblo de las grandes empresas, el pueblo de las grandes energías... la raza del provenir... (104)

Conclusión

El análisis de la revista *Alpha* y de las obras de Saturnino Restrepo y Francisco de Paula Rendón permite comprender cómo ciertos sectores (escritores, artistas y empresarios) de comienzos del siglo xx en Colombia articularon un proyecto de regeneración moral, cultural y económica mediante la literatura. En un país marcado por las secuelas de la Guerra de los Mil Días y la pérdida del estado de Panamá, *Alpha* no se limitó a ser un medio literario decorativo, sino que se constituyó en un órgano discursivo que

promovía una crítica a los hábitos de la sociedad colombiana de la primera posguerra del siglo xx. Este posicionamiento, influenciado por un discurso derrotista heredado de voces como las de Rafael Uribe Uribe, encontró en la literatura un canal para representar los defectos estructurales de la nación: la vagancia, el alcoholismo, la desidia intelectual y el desgano moral.

El artículo demuestra que *Alpha* estuvo impulsada por una red de empresarios y comerciantes de bienes tangibles que, en oposición a la especulación financiera, buscó promover el desarrollo material del país a la par de una cultura de las letras, las artes y el pensamiento crítico. La revista fue, en este sentido, una extensión del proyecto de modernización urbana y social que se gestaba en Medellín. Su línea editorial reveló una filiación con los discursos reformistas que veían en la cultura un instrumento de corrección colectiva y de transformación ética.

Las estrategias literarias empleadas por Restrepo y Rendón, si bien distintas en género y tono, convergen en su intención de representar al sujeto colombiano como un ser atrapado entre los impulsos vegetativos y la imposibilidad de elevarse hasta la razón y el trabajo disciplinado. La editorial de Restrepo propone una visión filosófica de la evolución intelectual de la sociedad, mientras que la narración de Rendón expone con ironía cómo el alcoholismo es la causa de la decadencia colectiva. Sin embargo, en ambos textos subyace la capacidad de regeneración del pueblo colombiano, una confianza que se expresa en la idea del “nuevo hombre”: sobrio, disciplinado, productivo y dotado de un sentido estético y racional.

Alpha no fue simplemente un producto cultural de élites ilustradas y empresariales de Antioquia, sino un espacio de intersección entre los intereses económicos, las inquietudes estéticas y los anhelos políticos de una generación que buscaba reformular el pacto social desde la palabra escrita. La revista aparece como testimonio de una época en la que la literatura adquiriría una función ética: la capacidad de imaginar un país diferente aún en medio del derrumbe moral provocado por la guerra. Una Colombia cuyos lectores pudieran pensarse a sí mismos con rigor, como propone Restrepo, y con ironía, como lo hizo Rendón.

A partir de la sociología de la obra literaria de Gisèle Sapiro, este artículo evidencia cómo el análisis conjunto de los componentes sociales y artísticos hace visible la doble operación de *Alpha*, esto es, reflejar las tensiones de su tiempo y proponer vías de transformación social. Con este método de

análisis, el artículo integró tres resultados: primero, la identificación de dos discursos sociales predominantes: el derrotista y el optimista, cuya confrontación marcó el horizonte cultural de la época; segundo, la relación de la línea editorial de *Alpha* con un modelo de ética laboral y con el proyecto de modernización urbana y social de Medellín; y tercero, las estrategias literarias mediante las cuales Saturnino Restrepo y Francisco de Paula Rendón configuraron representaciones críticas de la sociedad colombiana. Estos hallazgos demuestran que la revista *Alpha*, a través de la editorial y el relato citados, fue un espacio de mediación entre el discurso social derrotista y el proyecto de modernización.

Obras citadas

- Aguilar, Federico. *Colombia en presencia de las repúblicas hispano-americanas*. Bogotá, Imprenta de Ignacio Borda, 1884.
- Bedoya Sánchez, Gustavo. “Los juegos florales y la creación del valor literario. El caso de la narrativa breve antioqueña”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 47, 2018, págs. 53-72.
- Cano, Fidel. “Carneros Emisarios” *Alpha*, núm. 2, 1906, págs. 73-78.
- Cano, Francisco Antonio. *Notas artísticas*. Editado por M. Escobar Calle. Medellín, Extensión Cultural Departamental, 1987.
- Cubillos, Javier Mejía. *Diccionario biográfico y genealógico de la élite antioqueña y viejocaldense. Segunda mitad del siglo XIX y primera del XX*. Pereira, Red Alma Mater, 2012.
- Gallo Martínez, Luis. *Diccionario biográfico de antioqueños*. Bogotá, Luis Álvaro Gallo Martínez, 2008.
- Herzog, Benno y Jorge Ruiz. *Análisis sociológico del discurso*. Valencia, Universitat de Valencia, 2019.
- Jiménez, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia. Siglos XIX y XX*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/Instituto Colombiano de Cultura, 1992.
- Junta directiva. “Acuerdo sobre juegos florales”. *Lectura y Arte*, núms. 9-10, 1905, pág. 158.
- Mayor Mora, Alberto. *Ética, trabajo y productividad en Antioquia*. Bogotá, Tercer Mundo, 1994.
- Olano, Ricardo. *Memorias. Tomo 1*. Medellín, Universidad EAFIT, 2004.

- Palau, Lisímaco. *Colombia en la mano. O relación histórica, geográfica, administrativa, política, fiscal y estadística de la República de Colombia*. Bogotá, Imprenta Eléctrica, 1906.
- Rendón, Francisco de Paula. “El palacio de la felicidad”. *Alpha*, vol. 1, núm. 3, 1906, págs. 93-103.
- Restrepo, Saturnino. “Notas editoriales”. *Alpha*, vol. 1, núm. 1, 1906, págs. 41-42.
- Sapiro, Gisèle. *La sociología de la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Triana, Miguel. *Revista de Colombia. Volumen del centenario*. Bogotá, Imprenta de J. Casis, 1910.
- Triana, Santiago. “Justicia Distributiva”. *Alpha*, núms. 61-62, 1911, págs. 1-4.
- Uribe, Rafael. *Los problemas nacionales*. Bogotá, Tipografía Minerva, 1925.

Sobre los autores

Óscar Hincapié Grisales es Doctor en Literatura de la Universidad de Antioquia, magíster en Hermenéutica Bíblica de la misma universidad y licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad Pontificia Bolivariana. Sus líneas de investigación son literatura griega e hispanoamericana, literatura colombiana, literatura y sociedad, literatura y educación, literatura y artes. Se desempeña como docente universitario desde 1997. Hace parte del grupo de investigación EDULAAP, adscrito a la Escuela de Educación y Pedagogía de la UPB.

Mateo Muñetones Rico es Magíster en Educación y Magíster en Literatura de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB), especialista en Epistemologías del Sur del Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales y antropólogo de la Universidad de Antioquia. Sus campos de interés académico oscilan entre la antropología pedagógica, la enseñabilidad de las ciencias y la literatura antioqueña. Actualmente se desempeña como docente de cátedra en la Escuela de Educación y Pedagogía de la UPB y en el pregrado de Enfermería de la misma universidad, donde orienta el curso Antropología de la Salud.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Convocatoria

*Revista del Departamento de Literatura
de la Universidad Nacional de Colombia*

“Tradición clásica en y desde Hispanoamérica”

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 29, n.º 2 (2027)

Fecha límite para envío de artículos: 30 de noviembre del 2026

Lanzamiento de la publicación: 1 de julio del 2027

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito y tema del número

Los estudios sobre Tradición clásica, entendida esta *lato sensu*, dentro del ámbito cultural hispanoamericano han experimentado un singular impulso en las últimas décadas. De manera destacada, los trabajos teóricos de Francisco García Jurado, como director científico del *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (Madrid, 2021) y autor de la *Teoría de la Tradición clásica. Conceptos, historia y métodos* (reed. Ciudad de México, 2024), nos permiten contar con un marco conceptual y teórico decisivo para avanzar en su comprensión. En especial, el espíritu plural de estas publicaciones, que no se limitan a una sola metodología de estudio, ni a un marco cerrado, sino que tratan de entender las formas posibles como se pueden abordar estos estudios, resultan esenciales para poder plantearlos de una forma renovada.

Con este número monográfico, nos interesa abordar el fenómeno de la Tradición clásica desde dos perspectivas:

- 1) La de la Tradición clásica *en* Hispanoamérica, que permita desarrollar estudios específicos sobre la conformación singular en este contexto cultural de relecturas de autores, géneros literarios, ideas, estéticas antiguas, etc. De esta manera, podremos ofrecer trabajos inéditos sobre fenómenos literarios que no hayan sido

todavía estudiados con anterioridad o bien sobre aquellos que, habiéndolo sido, puedan abordarse desde prismas e intereses alternativos.

- 2) La de la Tradición clásica *desde* Hispanoamérica invita a reflexionar sobre las relaciones que se han dado o que se puedan establecer con dicha Tradición con sus orígenes europeos o con su devenir en otros contextos posibles, dentro del propio continente americano o en otros continentes y naciones. Esta perspectiva, esencialmente contrastiva, ofrecerá entonces la posibilidad de ahondar en la especificidad teórica y práctica que ofrecen las culturas de las diferentes tradiciones hispanoamericanas para el estudio de la Tradición clásica.

Ambas miradas, claramente complementarias, serán el punto de partida para este número monográfico de la revista *Literatura, teoría, historia, crítica*. Somos conscientes de que este tema constituye un asunto inacabable, pero, al mismo tiempo, el interés y la profundidad de los que han gozado estos temas de investigación en las últimas décadas permiten dar el paso de proponer un número de estas características. Así, la Tradición clásica en el contexto hispanoamericano podrá estudiarse desde metodologías diversas, profundizando en conceptos con los cuales se puedan abordar estos fenómenos, en toda su originalidad y complejidad.

¿Qué caracteriza esta Tradición clásica? ¿Qué relación se ha establecido entre las tradiciones griega y latina y las tradiciones prehispánicas? ¿Cómo han determinado los imaginarios de la antigüedad clásica el desarrollo de las literaturas hispanoamericanas? ¿Cuál es la singularidad de esta Tradición clásica en comparación con aquellas que se han dado en otros contextos? A partir de estas preguntas queremos invitar a profesores, investigadores, estudiosos interesados en este campo de estudio a responder a alguna o algunas de estas preguntas con sus contribuciones en forma de ensayos inéditos, notas, traducciones y reseñas críticas sobre dichos temas.

Invitamos a hacer aportes que sigan las siguientes líneas temáticas:

- Propuestas metodológicas que permitan conformar un modelo de estudio de la Tradición clásica en y desde la cultura hispanoamericana.
- Estudios sobre fenómenos literarios concretos hispanoamericanos que aborden autores y obras que no hayan sido estudiadas anteriormente o que puedan ofrecer una mirada nueva sobre ellos.

- Concomitancias y diferencias en el estudio de estas tradiciones en la literatura en relación con otras manifestaciones culturales como artes plásticas o cinematográficas, por ejemplo.
- Reseñas de obras ya publicadas y que se consideren de especial interés en este contexto.

La revista *Literatura: teoría, historia, crítica* se encuentra indexada en Scopus, wos (ESCI), REDIB, Latindex y otras bases de datos nacionales e internacionales.

Pautas de presentación

Se recibirán únicamente trabajos inéditos y originales en los idiomas oficiales de la revista (español, inglés o portugués), así como traducciones de trabajos destacados que aborden esta temática, con una extensión de entre 8.000 y 12.000 palabras, incluyendo la lista de obras citadas. Los trabajos pueden ser producto de proyectos de investigación, de reflexión personal, o ejemplos de trabajo académico en el área, a partir de la problemática planteada. La revista utiliza el sistema de citación por autor del MLA. Se pide a los autores interesados, antes de someter un trabajo a evaluación, que consulten las políticas y pautas completas de la revista en su página web: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Cronograma de envío

La fecha de cierre para esta convocatoria es el 30 de noviembre del 2026. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma Open Journal System (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Call for papers

*Journal of the Literature Department of the
National University of Colombia*

Classic tradition in and from Latin America

MONOGRAPHIC NUMBER

vol. 29, n.º 2 (2027)

Limit date for submitting articles: november the 30th, 2026

Publishing date: july the 1st, 2027

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Purpose and theme of the number

The studies about Classic Tradition, understood as this *lato sensu*, within the Latin American cultural scope have experienced a singular impulse in the last decades. In highlighted works, the theoretical contributions of Francisco García Jurado, as scientific director of the *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (Madrid, 2021) and author of the *Teoría de la Tradición clásica. Conceptos, historia y métodos* (reed. Ciudad de México, 2024), allow us to have a conceptual and theoretic framework, decisive to advance in its comprehension. Specially, in the plural spirit of these publications, that do not limit to only one study methodology, neither a closed framework, but these try to understand the possible forms in which these studies can be addressed, that result essential to understand them in a new way.

With this monographic number we are interested in address the Classic Tradition phenomenon in two perspectives.

- 1) The Classic Tradition in Latin America, that allows to develop specific studies about the singular conformation of this cultural context of re-readings of authors, literary genres, ideas, ancient aesthetics, etc. This way we can offer unpublished works about literary phenomena that have not been studied or about those that, having been studied could be addressed from prisms and alternative interests.

- 2) The Classic Tradition *from* Latin America invites to ponder about relationships that have been or that can be established with this Tradition with its European origins or with its becoming in other possible contexts, within the own American continent or in other continents or nations. This perspective, essentially contrastive, will offer the possibility to delve in the theoretical and practical specificity that offer the cultures of the different Latin American traditions for the study of the Classic Tradition.

Both glances, clearly complementary, will be the starting point to this monographic number of the journal *Literatura: teoría, historia, crítica*. We are aware that this theme constitutes an endless affair, but, at the same time, the interest and the depth of those who have enjoyed these investigation topics in the last decades allow to step up to propose a number of these characteristics. Thus, the Classic Tradition in the Latin American context will be able to be studied from diverse methodologies, delving into concepts that allow addressing these phenomena, in all its originality and complexity.

¿What does characterize this Classic Tradition? ¿Which relationship has been established between the Greek and Latin pre-Hispanic traditions? ¿How have the development of Latin American literatures determined the imaginaries of the classical antiquity? Starting from these questions we want to invite teachers, investigators, and scholars interested in this study field to answer any of these questions with their contributions in forms of unpublished essays, notes, translations, and critical reviews about these

We invite them to make contributions that follow the following thematic lines:

- Methodological proposals that allow to shape a study model of the Classic Tradition in and from the Latin American culture.
- Studies in specific Latin American literary phenomena that address authors and works that have not been studied previously or that can offer a new glance on them.
- Concomitants and differences in the study of these traditions in literature related with other cultural manifestations as plastic or cinematic arts, for example.
- Reviews of published works that could be considered as object of special interest in this context.

The journal *Literatura: teoría, historia, crítica*, is indexed in Scopus, WOS (ESCI), REDIB, Latindex and other national and international databases.

Submission guidelines

We will receive only unpublished and original works in the official languages of the journal (Spanish, English, and Portuguese), as well as translations of highlighted works

that address this theme, with an extension between 8.000 and 12.000 words, including the list of cited works. The works can be result of research projects, reflection, or personal, or examples of academic work in the field, based on the problem presented. The journal uses the quotation system by author as determined in MLA. We ask the interested authors, before submitting a text to evaluation, that consult the complete guidelines and policies of the journal in its webpage: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Submission schedule

The deadline for this call for papers is in November the 30th, 2026. The texts must be submitted at the journal's email: (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the Open Journal System platform (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

Convocatoria

*Revista do Departamento de Literatura
da Universidade Nacional da Colômbia*

“Tradição clássica na e desde a Hispano-América”

NÚMERO MONOGRÁFICO

vol. 29, n.º 2 (2027)

Prazo final para envio de artigos: 30 de novembro de 2026

Lançamento da publicação: 1 de julho de 2027

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Propósito e tema do número

Os estudos sobre Tradição clássica, entendida *lato sensu*, no âmbito cultural hispano-americano, têm experimentado um notável impulso nas últimas décadas. Destacam-se, em especial, os trabalhos teóricos de Francisco García Jurado, como diretor científico do *Diccionario Hispánico de la Tradición y Recepción Clásica* (Madrid, 2021) e autor de *Teoría de la Tradición clásica. Conceptos, historia y métodos* (reed. Cidade do México, 2024), que nos oferecem um marco conceitual e teórico decisivo para avançar na sua compreensão. O espírito plural dessas publicações, que não se limitam a uma única metodologia de estudo nem a um quadro fechado, mas procuram compreender as formas possíveis de abordagem desses estudos, é essencial para propor uma reflexão renovada sobre o tema.

Com este número monográfico, interessa-nos abordar o fenômeno da Tradição clássica a partir de duas perspectivas:

- 1) A Tradição clássica *na* Hispano-América, que possibilite o desenvolvimento de estudos específicos sobre a conformação singular, neste contexto cultural, de releituras de autores, gêneros literários, ideias, estéticas antigas etc. Assim, poderemos oferecer trabalhos inéditos sobre fenômenos literários ainda não estudados, ou sobre aqueles que, já tendo sido objeto de pesquisa, possam ser abordados sob prismas e interesses alternativos.

- 2) A Tradição clássica *desde* a Hispano-América, que convida à reflexão sobre as relações que se estabeleceram, ou que possam ser estabelecidas, com essa Tradição, seja com suas origens europeias, seja com seu desenvolvimento em outros contextos possíveis, dentro do próprio continente americano ou em outros continentes e nações. Essa perspectiva, essencialmente contrastiva, oferecerá a possibilidade de aprofundar a especificidade teórica e prática que as culturas das diferentes tradições hispano-americanas apresentam para o estudo da Tradição clássica.

Ambas as perspectivas, claramente complementares, servirão de ponto de partida para este número monográfico da revista *Literatura: teoría, historia, crítica*. Temos consciência de que este tema é inesgotável, mas, ao mesmo tempo, o interesse e a profundidade que esses campos de pesquisa vêm alcançando nas últimas décadas nos permitem propor um número com essas características. Assim, a Tradição clássica no contexto hispano-americano poderá ser estudada a partir de metodologias diversas, aprofundando conceitos que possibilitem abordar esses fenômenos em toda a sua originalidade e complexidade.

O que caracteriza essa Tradição clássica? Que relação se estabeleceu entre as tradições grega e latina e as tradições pré-hispânicas? Como os imaginários da antiguidade clássica influenciaram o desenvolvimento das literaturas hispano-americanas? Qual é a singularidade dessa Tradição clássica em comparação com aquelas que se desenvolveram em outros contextos? A partir dessas perguntas, convidamos professores, pesquisadores e estudiosos interessados neste campo a responder a uma ou mais dessas questões por meio de contribuições em forma de ensaios inéditos, notas, traduções e resenhas críticas sobre os temas propostos.

Convidamos a enviar contribuições que sigam as seguintes linhas temáticas:

- Propostas metodológicas que contribuam para a formulação de um modelo de estudo da Tradição clássica na e desde a cultura hispano-americana.
- Estudos sobre fenômenos literários concretos hispano-americanos que abordem autores e obras ainda não estudados, ou que ofereçam novas perspectivas sobre eles.
- Concomitâncias e diferenças no estudo dessas tradições literárias em relação a outras manifestações culturais, como as artes plásticas ou o cinema.
- Resenhas de obras já publicadas e consideradas de especial interesse nesse contexto.

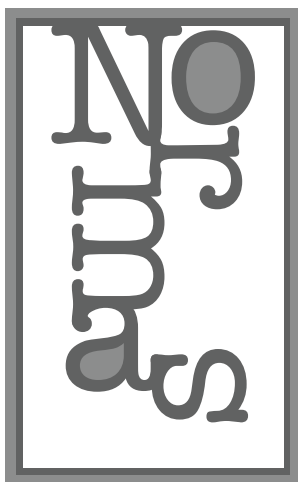
A revista *Literatura: teoría, historia, crítica* está indexada nas bases Scopus, WOS (ESCI), REDIB, Latindex e outras bases de dados nacionais e internacionais.

Diretrizes de apresentação

Serão aceitos apenas trabalhos inéditos e originais, redigidos em um dos idiomas oficiais da revista (espanhol, inglês ou português), bem como traduções de trabalhos relevantes que abordem a temática proposta, com extensão entre 8.000 e 12.000 palavras, incluindo a lista de obras citadas. Os trabalhos podem ser resultado de projetos de pesquisa, reflexões pessoais ou produções acadêmicas relacionadas à problemática apresentada. A revista utiliza o sistema de citação por autor da MLA. Solicita-se aos autores interessados que consultem as políticas e diretrizes completas da revista antes de submeter seus trabalhos à avaliação, disponíveis em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

Cronograma de envió

O prazo final para esta chamada é 30 de novembro de 2026. Os textos devem ser enviados para o e-mail da revista (revliter_fchbog@unal.edu.co) u por meio da plataforma Open Journal System (www.literaturathc.unal.edu.co).



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES PARA LOS AUTORES

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Alcance y política editorial

Literatura: teoría, historia, crítica (LTHC) ha formulado un conjunto de políticas que sirven para orientar su proyecto editorial y definir el contexto en el que interactúan sus diferentes colaboradores.

Servicio a la disciplina. La revista tiene como propósito validar y difundir el conocimiento en los estudios literarios. Su enfoque es académico y propicia el debate de argumentos, los planteamientos críticos y la investigación en el área.

Estructura editorial. La revista está constituida por dos áreas: la Dirección editorial y la Gestión editorial. La Dirección editorial la integra el editor jefe y tres comités académicos de apoyo (comité asesor interno, comité editorial y comité científico). Todos los comités están integrados por profesores investigadores de diversos campos de los estudios literarios. El equipo de Gestión lo conforma un editor responsable de la coordinación editorial y sus respectivos asistentes editoriales o auxiliares. También hacen parte del equipo los editores académicos asociados o los editores invitados a dirigir los números especiales.

Gestión y edición. La revista procurará que su gestión editorial y todos sus procesos, incluyendo la edición de los números, sean claros y eficientes. El equipo editorial mantendrá una comunicación directa y fluida con sus diferentes colaboradores para facilitar la recepción, evaluación y decisión sobre los trabajos que se someten evaluación.

Proceso de arbitraje. Todos los trabajos que se postulen a la Revista serán sometidos a un proceso de arbitraje. Los artículos se evalúan a través de un sistema de arbitraje “doble ciego”, en el que participan investigadores expertos en los temas. Usualmente, cada artículo es leído por dos o tres evaluadores, antes de tomar una decisión sobre su publicación. Las notas y traducciones son evaluadas por un árbitro externo o por un integrante de la Dirección editorial. La evaluación de las reseñas o de las entrevistas también estará a cargo de un solo evaluador, que puede ser uno de los editores de la revista. Los trabajos que se publican en las ediciones especiales no tendrán ninguna prerrogativa en su proceso de evaluación; se gestionarán bajo los mismos criterios que los números misceláneos.

Asimismo, los trabajos que postulen el editor o algún colaborador que pertenezca al equipo de Dirección o Gestión de la revista se evaluarán en condiciones iguales, según los protocolos que se determinen para garantizar un arbitraje “ciego” e independiente.

Conflicto de intereses. La revista procurará que sus diferentes colaboradores participen de la manera más independiente posible, de modo que no se afecte el desarrollo de los procesos editoriales y académicos, y sus resultados. Los autores y los evaluadores deben revelar los potenciales conflictos de intereses que tengan y que puedan comprometer el arbitraje, o afectar la calidad de los contenidos que se publican.

Confidencialidad. Los pormenores del proceso de evaluación de los trabajos y la identidad de sus involucrados serán únicamente de conocimiento del equipo de la Revista, no de terceras partes. La identidad de los evaluadores siempre se mantendrá en reserva, como lo indica el sistema de arbitraje “doble ciego”.

Financiamiento y costos de publicación. La Revista no tiene fines comerciales y es financiada con recursos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Bogotá. Todo el proceso de publicación es gratuito para los autores.

Acceso a los contenidos. Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: www.literaturathc.unal.edu.co. Los autores pueden autoarchivar, en la versión del editor, los trabajos que publiquen en la Revista. Sin embargo, sugerimos también enlazar o proporcionar el

DOI (identificador de objeto digital) de ese trabajo publicado en nuestro sitio web, desde páginas web personales del autor o desde repositorios institucionales y académicos. La Revista se puede considerar una publicación “azul”, según la clasificación Sherpa Romeo.

Para los lectores que así lo prefieran, la Revista edita una versión impresa que se puede adquirir bajo la modalidad de suscripción (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retracciones, correcciones y retiro de textos publicados. Si después de la publicación de un texto, se descubre que este tiene graves errores que comprometen sus contenidos, si hay evidencia de plagio o de que ha sido publicado previamente, sin que el editor haya sido notificado, se emitirá una retractación y se marcará con una nota en sus metadatos y en todas las páginas del artículo. Además, si luego de la publicación se detecta que el texto tiene un error involuntario que afecta parte de su integridad, se podrá emitir una corrección que se publicará en la revista y se incluirá en la versión digital del texto.

Finalmente, si un texto presenta un problema ético serio, que tiene repercusiones legales, podrá ser retirado después de publicado, en su versión digital, y se mantendrán únicamente sus metadatos con una nota aclaratoria de la razón de su retiro.

Ética. La Revista cuenta con un código de ética para autores y evaluadores, que se puede consultar en el último apartado de este documento, y se acoge a las orientaciones del *Committee on Publication Ethics (COPE)*, en lo que atañe a las buenas prácticas de publicación y a la resolución de posibles conflictos.

Forma y preparación de manuscritos

A continuación, describimos los tipos de trabajos que se publican en LTHC:

Artículos. Son textos de carácter expositivo, argumentativo o de reflexión, producto de investigaciones o revisiones exhaustivas de la bibliografía pertinente, que hacen una contribución original al tema o proponen una posición personal y crítica con respecto a este. Su extensión oscila entre seis mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias, notas al pie de página y resúmenes.

Notas. Son textos de carácter general en los que el autor ofrece un punto de vista o analiza un tema de coyuntura, una obra, o un asunto académico de

interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias, notas al pie de página y resúmenes. **Reseñas bibliográficas.** Son textos de carácter divulgativo, en los que se hace una aproximación crítica a uno o varios textos publicados, que sean de interés para la comunidad de los estudios literarios. Se privilegiarán las reseñas de textos publicados en los dos últimos años que anteceden al momento de la postulación de la reseña. Su extensión oscila entre dos mil (mínimo) y tres mil palabras (máximo).

Traducciones. Las traducciones tienen un carácter divulgativo y se privilegiará la publicación de textos críticos, teóricos, de importancia para los estudios literarios, que hayan tenido una difusión limitada entre los lectores hispanohablantes.

Entrevistas. Son producto de un diálogo con un escritor, crítico, investigador o académico de renombre, acerca de su obra, su trayectoria, o sobre temas actuales y polémicos en el campo de la literatura.

Originalidad. Los trabajos que los autores postulan a la revista deben ser creaciones originales, propias, que respeten los derechos de autor, y no deben haber sido publicados por otros medios o en otros idiomas (salvo el caso de las traducciones).

Si versiones previas de los trabajos han sido difundidos como literatura gris, documentos de trabajo (*preprints*), en repositorios institucionales o páginas web personales o institucionales, en principio, no constituirían un inconveniente para su publicación en la Revista pero solicitamos a los autores que nos indiquen cuándo y bajo qué condiciones se ha dado tal prepublicación o divulgación preliminar.

Idiomas. La revista publica artículos y notas escritos en español, inglés y portugués.

Formato. Los trabajos deben enviarse en formato Word, sin restricciones (completamente editable). Las tablas y figuras que acompañan el texto, si es el caso, deben entregarse en un formato editable, no en formato de imágenes. Las imágenes o fotografías deben remitirse en una resolución mínima de 300 dpi en archivos JPEG.

Envío de los trabajos. Los autores deben enviar su trabajo por correo electrónico (revliter_fchbog@unal.edu.co) o a través de la plataforma de

Open Journal Systems de la revista (www.literaturathc.unal.edu.co); no se aceptarán ni se procesarán trabajos que se remitan en impreso.

Información de los autores. Al momento de enviar un trabajo, cada uno de los autores debe adjuntar una versión resumida o completa de su *currículum vitae*. Además, en la página inicial del trabajo deben hacer una descripción concisa de su perfil académico, con la siguiente información: nombre bibliográfico completo, grado académico más alto y área, cargo, dependencia, universidad u organización a la que está adscrito, ciudad, país y correo electrónico institucional.

Ejemplo

Patricia Simonson, doctora en narrativa norteamericana del siglo XIX, profesora asociada del Departamento de Literatura, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Correo electrónico: psimonson@unal.edu.co

Título de los trabajos. El título de los trabajos debe ser conciso y se espera que corresponda al tema que se está tratando.

Resúmenes y palabras clave. Los artículos deben incluir un resumen analítico que no supere las 150 palabras. Se espera que los resúmenes respondan, en su estructura, a las siguientes preguntas: 1) ¿cuál es el propósito del artículo?; 2) ¿cómo se desarrollan lógicamente los temas o contenidos en el artículo?; 3) ¿cuál es el punto de vista principal del autor o la contribución del artículo?; 4) ¿cuáles son las conclusiones, repercusiones o aspectos a resaltar y de interés para el lector?

Las notas llevarán un resumen de 100 palabras (máximo) en el idioma original en el que estén escritas. En este resumen debe especificarse el propósito de la nota y los temas que se abordarán.

Las palabras clave que acompañan los resúmenes deben oscilar entre tres (mínimo) y seis (máximo) y, al igual que el título, deben corresponder a los contenidos desarrollados en el texto.

Cuerpo del texto. La organización de los contenidos depende de la intención del texto y de la forma en que el autor pretende llegar de manera más efectiva a sus lectores. No sugerimos aquí un esquema único para escribir un artículo de investigación, reflexión o revisión en los estudios literarios. Sin embargo, pedimos a los autores que procuren siempre la claridad en sus planteamientos. Es importante que el lector reciba con nitidez

el mensaje del trabajo, que sepa cuál es su contribución, y que la calidad de la escritura o la organización de los contenidos no sea un obstáculo en ese propósito.

Tablas y figuras. Las tablas y figuras que se incluyan en los trabajos deben referenciarse en el cuerpo del texto y su aparición debe estar próxima al apartado en donde se hace la referencia. Tanto tablas como figuras deben llevar numeración arábica, según sea su orden de aparición, título y fuente. Para las tablas, su número y título va en la parte superior y la fuente, en la inferior. Para las figuras, tanto el número, como el título y fuente se indican en la parte inferior.

Notas al pie. El uso de notas al pie en el cuerpo del texto se puede justificar para dos propósitos: 1) indicar al lector una referencia, texto o autor que permita ampliar o profundizar en el tema que se está tratando; 2) hacer una aclaración o dar una información adicional que puede ser útil para el lector.

Agradecimientos. Si el artículo o la nota surgen de un proyecto de investigación financiado por una universidad u organización, o si el autor considera que debe mencionar a aquellos que de alguna forma contribuyeron en la investigación o en la escritura del texto, puede incluir al final del trabajo (después del listado de referencias) un apartado de agradecimientos. Se espera que ese apartado no supere las 100 palabras.

Estilo de citación y referencias. La revista sigue las normas de la *Modern Language Association* (MLA) para citar en el texto y para construir el listado final de referencias que debe aparecer en cada trabajo.

¿Cómo citar en el texto?

El estilo MLA usa la llamada citación parentética para hacer una referencia a un autor o publicación dentro del cuerpo del texto.

Por ejemplo, si se toma literalmente un apartado de un texto, la fuente debe incluirse entre paréntesis, con el apellido del autor y número de página, sin signos ortográficos, separados por un espacio:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si el autor del texto se menciona y no hay lugar a confusiones, se puede incluir solo el número de página luego de la cita:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

En el caso de que se estén citando varios trabajos de un mismo autor dentro de un párrafo, se puede incluir entre paréntesis un fragmento del título de la obra, con la página que corresponda, para diferenciar cada referencia. Si se trata de un libro se debe poner en letra cursiva y si es un artículo o capítulo, entre comillas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si se están citando varias obras de un autor o hay varias entradas del mismo autor en el listado de referencias, y no se menciona su nombre en el texto o apartado referenciado, también se puede incluir el apellido entre el paréntesis para evitar confusiones, separado por una coma:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaran a coincidir las iniciales):

(C. Hernández 24) y (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) y (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, se puede incluir el acto, la escena y los versos numerados entre paréntesis, separando cada ítem con un punto, luego del fragmento que se esté citando. En el caso de citar diferentes secciones de una obra, se debe incluir primero, entre paréntesis, la página o el rango

de páginas; luego se indica el volumen, número, capítulo, sección o apartado, separado por punto y coma, y espacio: (89; cap. 2).

¿Cómo construir las referencias?

Debemos resaltar que en MLA es importante confirmar e indicar el formato de la entrada bibliográfica (impreso, digital, web, podcast, etc). El seguimiento correcto de este estilo de citación implica que los autores sigan al detalle las convenciones y los signos ortográficos que se indican y en donde se indican (uso de comillas, letra cursiva, dos puntos, punto, paréntesis, etc.), según sea el tipo de entrada.

A continuación, ofrecemos algunos ejemplos de los casos más comunes en las referencias:

Libro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de libro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, págs. 95-129.

Artículo de una revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, págs. 79-122.

Artículo electrónico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 2, 2013, págs. 69-95. Web. 3 de marzo del 2014.

Los autores deben tener en cuenta que el listado de referencias de los trabajos y las citas que se hacen en el cuerpo del texto deben corresponder perfectamente. Es decir, no se debe incluir en el listado una referencia que

no se haya usado en el cuerpo del texto, ni tampoco omitir en el listado alguna fuente que se haya incluido en el texto.

La organización de cada entrada bibliográfica se hará por apellido del autor, en orden alfabético.

Consideraciones éticas

Autores

Antes de participar en la revista, se espera que los autores tengan en cuenta las siguientes consideraciones:

Pautas y cuidado de los textos. La Revista tiene normas formales de presentación de los trabajos que se espera que los autores lean, entiendan y apliquen en sus escritos. Asimismo, no se reciben borradores de trabajos sino versiones revisadas cuidadosamente. La entrega de textos coherentes, escritos con esmero, es un factor que se valora positivamente en su lectura.

Exclusividad en la postulación. Los trabajos que se presentan a la revista no deben haber sido postulados simultáneamente a otras. Esto puede comprometer la originalidad de los trabajos y los derechos sobre su publicación. Si el autor, en algún punto del proceso, considera que debe someter su trabajo a otra revista, debe primero consultarlo con el editor para formalizar su retiro.

Plagio. No es aceptable el uso de textos de otros autores por incorporación de apartados completos en el trabajo propio, reproducción de fragmentos, o parafraseo, sin que se realice una adecuada citación o se cuente con los permisos necesarios.

“Refritos” o “autoplagio”. No es aceptable la postulación de textos que ya han sido publicados, en su idioma original o en otros idiomas, de manera parcial o completa. Se espera que la contribución de un trabajo a la disciplina de los estudios literarios no sea la misma, o muy parecida, a la de otras publicaciones del autor.

Coautoría. La publicación de trabajos en coautoría no es una práctica usual en los estudios literarios. Pero, cuando esto suceda, se debe evitar la aparición de autores que no hayan tenido una participación real en la

escritura. Un autor es aquel que ha hecho una contribución sustancial al texto, en el diseño y desarrollo de la investigación, o de la discusión que lo motiva, y que ha participado directamente en la escritura de borradores, correcciones y revisiones que llevaron a la versión final.

Diligencia. Los autores deben cumplir con las tareas que se derivan del proceso de arbitraje y publicación: correcciones sugeridas por los pares, entrega de versiones ajustadas, respuesta a observaciones de la edición (corrección de estilo, diagramación, revisión de pruebas), aprobación de finales. Todo esto debe hacerse en los plazos pactados con la Revista.

Contribución de los trabajos. El propósito de publicar un trabajo surge, casi siempre, de la intención de tener un diálogo con los lectores. En el caso de los trabajos académicos esos lectores están, en su mayoría, en la comunidad del área: profesores, investigadores, estudiantes de pregrado y posgrado. La efectividad de ese diálogo depende de la coherencia, de la solidez de los argumentos y de la contribución que se proponga con respecto a un horizonte de puntos de vista y de textos. Invitamos a los autores a hacer con sus trabajos una contribución a los estudios literarios, a tener posiciones críticas, a generar diálogos estimulantes, a plantear o retomar debates de interés para los lectores contemporáneos.

Evaluadores

Idoneidad. Los evaluadores solo deben aceptar la lectura de trabajos sobre temas que conozcan ampliamente. Si, luego de recibir un trabajo que aceptó leer, el evaluador encuentra que, por alguna circunstancia, no es de su interés o conocimiento debe informarlo al editor para que proceda a reasignar el trabajo.

Independencia. El arbitraje se realiza bajo un sistema “doble ciego” para garantizar, en lo posible, la independencia y rigurosidad de los conceptos. Si en algún punto de la lectura del trabajo, el evaluador encuentra que hay algún impedimento ético o conflicto de intereses que puedan afectar su concepto, debe informar al editor, sin demoras.

Enfoque de los conceptos. Se espera que los evaluadores aborden los trabajos desde una perspectiva académica, rigurosa y coherente. Los conceptos muy escuetos, pobres en argumentos para aprobar o rechazar un trabajo, no son aceptables. Los resultados del arbitraje deben ser de provecho para

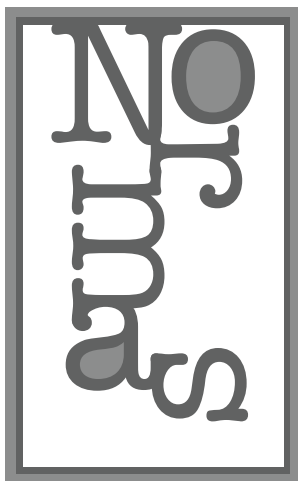
el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

Diligencia. Los evaluadores deben pactar un plazo razonable con la Revista, de acuerdo con sus circunstancias y disponibilidad de tiempo. Si, en el desarrollo de la evaluación, el cumplimiento del plazo de entrega resulta inviable, el evaluador debe informar al editor para reorganizar el cronograma inicialmente pactado. La respuesta oportuna a los autores depende también de la colaboración de los evaluadores.

Seguimiento. Los evaluadores deben procurar apoyar al editor para la verificación de versiones corregidas de los trabajos. El aporte del evaluador en este proceso permitirá que la versión que llegue a los lectores sea la mejor posible.

Suplantación. El editor y su equipo llaman a un evaluador a participar en la lectura de un trabajo luego de analizar su formación académica, trayectoria y experiencia en investigación y publicaciones. No es aceptable que un evaluador, luego de asumir la lectura de un trabajo, transfiera la responsabilidad de la evaluación a un tercero (ej. coinvestigador, estudiante de posgrado, etcétera).

Uso de información. Los trabajos que el evaluador recibe, en su mayoría, son inéditos y originales. Cualquier uso o apropiación indebida de los planteamientos, información o apartados de texto de los trabajos que recibe, será considerado como una falta ética de suma gravedad.



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUCTIONS TO AUTHORS

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Scope and editorial policy

LTHC has formulated policies that serve to guide its editorial project and to define the context for interacting with its partners.

Service to the discipline. The journal aims to validate and disseminate knowledge in Literary Studies. Its focus is academic and it promotes debate, critical proposals and research in the area.

Editorial structure. The journal is composed of two areas: the editorial board and the managing editors. The editorial board includes the editor in chief and three academic support committees (internal advisory committee, editorial committee and scientific committee). All the committees are comprised of research professors from various fields of literary studies. The managing editors include the editor responsible for the editorial coordination and his/her respective editorial assistants. The team also includes associate academic editors or editors invited to lead special editions.

Management and editing. The journal will ensure that its editorial management and all processes, including the editing of the issues, are clear and efficient. The editorial team will maintain direct and fluid communication with its different partners to facilitate the reception, evaluation and decision of work submitted to the journal.

Peer-review process. All work submitted to the journal shall be subject to peer review. Articles are evaluated through a “double-blind” peer review system with the participation of expert researchers in the topic. Generally,

every article is read by two or three reviewers before a decision is made on its publication. Notes and translations are evaluated by an external reviewer or by a member of the editorial committee. Evaluation of reviews or interviews will also be conducted by a single reviewer, who can be one of the editors of the journal. Work published in the special issues will not have any priority in the evaluation process; they will be treated under the same criteria as the miscellaneous issues.

Also, work proposed by the editor or any partner that belong to the editorial board or is a managing editor will be evaluated under equal conditions in accordance with protocols to ensure a “blind” and independent peer review.

Conflict of interest. The journal will ensure that the different partners participate in the most independent manner possible so as not to affect the academic and editorial processes and their results. Authors and reviewers must disclose potential conflicts of interest that have and that can compromise the peer review or affect the quality of the contents that are published.

Confidentiality. The details of the evaluation process of the work and the identity of those involved shall only be known by the journal’s team, not by third parties. The identity of the reviewers will always be held in reserve, as indicated by the “double-blind” peer review system.

Publication costs. The journal has no commercial purposes and is supported with resources from the School of Human Sciences at the Universidad Nacional de Colombia in Bogotá. The entire publication process has no cost to the authors.

Access to our contents. The journal is published in open access, in its online version, under a *Creative Commons* license of “attribution, non-commercial, no derivatives” (BY-NC-ND), through an *Open Journal Systems* platform at: www.literaturathc.unal.edu.co. Self-archiving is allowed, in the editor’s version, from personal webpages or from institutional or thematic open access repositories. However, we also suggest to link or to provide the DOI (digital object identifier) to every work published in the journal. The journal can be considered as a “blue” publication, according to the Sherpa Romeo classification.

For readers who so prefer, the journal publishes a printed version that is available by subscription (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retractions, corrections and withdrawal of published texts. If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

Ethics. The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

Articles. The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between six thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references, footnotes and abstracts.

Notes. These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references, footnotes and abstracts.

Bibliographical reviews. These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

Translations. The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

Interviews. These are the product of a dialogue with a writer, critic, researcher or well-known scholar, about his/her work, trajectory or about current and controversial issues in the field of literature.

Originality. The works that the authors submit to the journal must be their own original creations that respect copyrights and must not have been published in other media or in other languages (except in the case of translations).

Earlier works diffused as grey literature, preprints, in institutional repositories or personal or institutional websites would not in principle constitute a disqualification for publication in the journal but authors must indicate when and under what conditions such a pre-publication or preliminary diffusion has been made.

Languages. The journal publishes articles and notes written in Spanish, English and Portuguese.

Format. Work should be sent in Word format, without restrictions (fully editable). Tables and figures that accompany the text should be in editable format, not image format. Images or photographs should have a minimum resolution of 600 dpi in JPEG files.

Submissions. Authors must submit their work by email (revliter_fchbog@unal.edu.co) or through the *Open Journal Systems* platform of the journal (www.literaturathc.unal.edu.co); printed articles will not be accepted or processed.

Information on the authors. Each one of the authors must attach a summary or full version of his/her resume with submission of the work. In addition, the first page of the work must include a concise description of the author's academic profile, with the following information: complete bibliographic name, highest academic degree and area, position, affiliated department and University or organization, city, country, institutional e-mail.

Example

Patricia Simonson, PhD in 19th century American narrative, Associate Professor of the Literature Department, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia. Email: psimonson@unal.edu.co

Title of the work. The title of the work must be concise and correspond to the subject covered.

Abstracts and key words. Articles must include an analytic abstract not exceeding 150 words. The abstracts should answer the following questions: (1) what is the purpose of the article?; (2) how are the subjects or the contents in the article logically developed?; (3) what is the main point of view of the author or the contribution of the article?; (4) what are the conclusions, repercussions or aspects to highlight and of interest to the reader?

The notes abstracts will be no longer than 100 words long in the original language in which they are written. The abstract must clearly indicate the purpose of the note and the issues that are addressed.

Key words accompanying the abstract must be between three (minimum) and six (maximum) and like the title, must correspond to the content that is developed in the text.

Body of the text. The organization of the contents depends on the intention of the text and on the form in which the author aims to most effectively reach the readers. We are not suggesting here a unique format for an article of research, reflection, or review in literary studies. However, authors must always seek clearly in their approaches. It is important that the reader understand the message of the article clearly, understand its contribution, and that the quality of the writing or the organization of the contents is not an obstacle to this.

Tables and figures. The tables or figures included in the work must be referenced in the body of the text next to where the reference is made. Both tables and figures must be numbered with Arabic numerals according to their order of appearance, title and source. Table numbers and titles are placed above, with the source below. For figures, both the number and the title and source are indicated below.

Footnotes. The use of footnotes in the body of the text can be justified for two purposes: (1) to indicate to the reader a reference, text or author which expands or deepens the subject being treated; (2) to clarify or give additional information that may be useful to the reader.

Acknowledgements. If the article or note arises from a research project funded by a university or organization, or if the author considers that mention should be made of those who contributed to the research or in the writing of the text, an acknowledgements section may be included at

the end of the work (after the list of references). This section should not exceed 100 words.

Citation and reference style. The journal follows the rules of the Modern Language Association (MLA) for in-text citations and for the final reference list of that must appear in each work.

In-Text citations

The MLA style uses “parenthetical” citation to refer to an author or text within the body of the paper.

For example, in the case of literal quotes, the source must be included in parentheses, with the last name of the author and the page number, without orthographic signs, separated by a space:

“Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (Woolf 59).

If the author of the text is mentioned and there is no room for confusion, only the number of page after the citation may be included:

Sometimes, Woolf uses free indirect discourse: “Was it wisdom? Was it knowledge? Was it, once more, the deceptiveness of beauty, so that all one’s perceptions, half-way to truth, were tangled in a gold mesh? or did she lock up within her some secret which certainly Lily Briscoe believed people must have for the world to go on at all?” (59).

If various works by the same author are being quoted within a paragraph, a fragment of the title of the work with the corresponding page can be included in parentheses to differentiate each reference. Book titles must be in italics and article or chapter titles in quotation marks:

Here we see that Naipaul, both in his first-person narrator (*A Bend* 57) and in his third-person narrator (“The Heart” 101)...

If several works by an author are being cited or there are multiple entries from the same author in the list of references, and the author's name is not mentioned in the referenced text or section, the last name can also be included in the parenthesis to avoid confusion, separated by a comma:

(Naipaul, "The Heart" 101)

When there are two or more different authors but with the same name in the list of references, the initial of the name can be included for each citation in the body of the text to distinguish the source (or even the full name, if the initials are the same):

(C. Hernández 24) and (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) and (José Gómez 65)

To cite dramatic works, the numbered act, scene and verse can be included in parentheses, each item separated by a period, after the fragment cited. If different sections of a work are being cited, the page or range of pages, in parenthesis, must first be included, then the volume, number, chapter, section, or paragraph, separated by a semicolon and a space: (89, ch. 2).

Reference list citations

The MLA it is important to confirm and indicate the format of the bibliographic entry (print, digital, web, podcast, etc.). The proper monitoring of this citation style implies that authors follow in detail the indicated conventions and orthographic signs and where indicated (use of quotation marks, italics, colons, periods, parentheses, etc.), depending on the type of entry.

Some examples of the most common cases in the references are offered below:

Book

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Book chapter

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Journal article

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Electronic article

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, no. 2, 2013, pp. 69-95. Web. March 3, 2014.

Authors must ensure that reference list and the citations made in the body of the text match perfectly. A reference which has not been used in the body should not be included in the reference list, nor should a source included in the text be omitted from the list.

Each bibliographic entry is organized in alphabetical order by last name.

Ethical Issues

Authors

To participate in the journal, authors must take into account the following considerations:

Guidelines and care of the texts. The journal has formal rules for the presentation of works which authors must read, understand and follow. The journal does not receive drafts of work but final versions carefully reviewed by their authors. Delivery of coherent texts, written with care, is a factor that is valued positively in the evaluation.

Exclusivity in the submission. Articles submitted to the journal must not have been submitted simultaneously to other journals. This would compromise the originality of the work and rights of publication. If at some point in the process, authors consider that they must submit their article to another journal, they should first consult with the editor in order to formalize the withdrawal.

Plagiarism. The use of texts of other authors by incorporation of complete sections in their own work, reproduction of fragments or paraphrase, without proper citation or the necessary permissions, is not acceptable.

“Self-plagiarism”. The submission of texts that already have been published earlier, in their original language or other languages, fully or partially, is not acceptable. The contribution of a work to the field of literary studies should not be the same, or very similar, to that of other publications of the author.

Co-authorship. The publication of co-authored works is not a usual practice in literary studies. But, when this occurs, the crediting of authorship to those who have not had a real participation in writing process should be avoided. An author is someone who has made a substantial contribution to the text, the design and development of the research or discussion that motivates it, and who has been directly involved in writing drafts, corrections and revisions that lead to the final version.

Diligence. Authors must comply with requirements arising from the peer review and publication process: corrections suggested by the peers, delivery of revised versions, responses to observations (copy editing, design and page layout, proofreading), and approval of final versions. This must be done within the timeframe agreed on with the journal.

Contribution of the work. The purpose of publishing an work is almost always to establish a dialogue with readers. In the case of academic work those readers are, mostly, in the community of the area: professors, researchers, undergraduate and graduate students. The effectiveness of such dialogue depends on the coherence and strength of the arguments and the contribution proposed with respect to a horizon of viewpoints and texts. We invite authors to make their work a contribution to literary studies, to have critical positions, to generate stimulating dialogues, to raise or to resume discussions of interest to contemporary readers.

Reviewers

Suitability. Reviewers should only accept the reading of works on subjects that they know well. If, after receiving an article for read, the reviewer discovers that, for some reason, it does not correspond to his/her interest or knowledge, he/she must so inform the editor in order to reassign the work.

Independence. The peer-review process of the journal is performed under a “double-blind” system to ensure, as far as possible, the independence and thoroughness of the opinions. If at some point in the reading of the paper, the reviewer finds that there is some ethical impediment or conflict of interest that may affect his/her opinion, the editor must be so informed without delay.

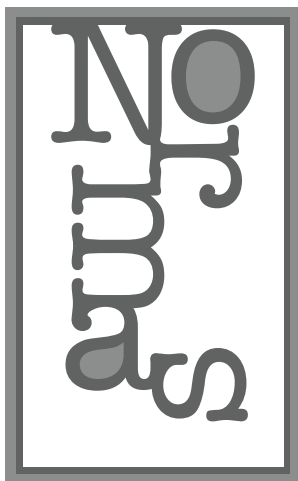
Content of the evaluations. Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. Authors must be able to revise, correct or validate their work from the comments received. The editor must be able to make an argued decision about the publication or rejection of work based on the recommendations of the reviewers.

Diligence. Reviewers must agree on a reasonable timeframe with the journal, according to circumstances and availability of time. If, during the evaluation, compliance with the delivery time is unfeasible, the reviewer must inform the editor to rearrange the schedule initially agreed upon. The timely response to the authors also depends on the collaboration of the reviewers.

Follow-up. Reviewers should also seek to support the editor in verification of corrected versions of the work. The contribution of the reviewer to this process will allow the best possible version to reach the readers.

Substitution. The editorial team invites a reviewer to participate in the reading of an article after reviewing his/her academic training, background and experience in research and publications. It is not ethical for a reviewer, after accepting to read an article, to transfer the responsibility for the evaluation to a third party (e.g. co-researcher, graduate student, etc.).

Use of information. The work a reviewer receives is, mostly, unpublished and original. Any use or misappropriation of the topics treated, information or sections of text from the work received will be considered a very serious ethical misconduct.



LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Escopo e política

A LTHC formulou umas políticas que servem para orientar seu projeto editorial e definir o contexto no qual interagem seus diferentes colaboradores.

Serviço à disciplina. A Revista tem como propósito validar e difundir o conhecimento nos estudos literários. Seu enfoque é acadêmico e propiciará o debate de argumentos, as propostas críticas e a pesquisa na área.

Estrutura editorial. A Revista está constituída por duas áreas: a de Direção Editorial e a de Gestão Editorial. A Direção Editorial está composta pelo editor-chefe e três comitês acadêmicos de apoio (comitê assessor interno, comitê editorial e comitê científico). Todos os comitês estão integrados por professores pesquisadores de diversos campos dos estudos literários. A equipe de Gestão Editorial está formada por um editor responsável pela coordenação editorial e seus respectivos assistentes editoriais ou auxiliares. Também fazem parte da equipe os editores acadêmicos associados ou os editores convidados a dirigirem os números especiais.

Gestão e edição. A Revista procurará que sua gestão editorial e todos seus processos, o que inclui a edição dos números, sejam claros e eficientes. A equipe editorial manterá uma comunicação direta e fluída com seus diferentes colaboradores para facilitar a recepção, avaliação e decisão sobre os trabalhos que são submetidos à Revista.

Processo de arbitragem. Todos os trabalhos enviados à Revista serão submetidos a um processo de arbitragem. Os artigos são avaliados por meio de um sistema de arbitragem “duplo-cego”, do qual participam pesquisadores especializados nos temas em questão. Usualmente, cada artigo é lido por dois ou três avaliadores antes de se tomar uma decisão sobre sua publicação. As anotações e traduções são avaliadas por um árbitro externo ou por um integrante da Direção Editorial. A avaliação das resenhas ou das entrevistas também estão sob a responsabilidade de um só avaliador, que pode ser um dos editores da Revista. Os trabalhos que são publicados nas edições especiais não terão nenhuma prerrogativa em seu processo de avaliação, isto é, estarão sob os mesmos critérios que os números variados.

Além disso, os trabalhos realizados pelo editor ou por algum colaborador que pertença a equipe de Direção ou Gestão Editorial da Revista serão avaliados sob condições iguais, segundo os protocolos determinados, para a garantia de uma arbitragem “cega” e independente.

Conflito de interesses. A Revista procurará que seus diferentes colaboradores participem da maneira mais independente possível a fim de que não se afete o desenvolvimento dos processos editoriais e acadêmicos, bem como seus resultados. Os autores e os avaliadores devem revelar os potenciais conflitos de interesses que tenham e que possam comprometer a arbitragem, ou ainda afetar a qualidade dos conteúdos publicados.

Confidencialidade. Os pormenores do processo de avaliação dos trabalhos e a identidade de seus envolvidos serão unicamente de conhecimento da equipe da Revista. A identidade dos avaliadores sempre se manterá em reserva, como é indicado no sistema de arbitragem “duplo-cego”.

Financiamento e custos de publicação. A Revista não tem fins comerciais e é financiada com recursos da Faculdade de Ciências Humanas da *Universidad Nacional de Colombia* em Bogotá. Todo o processo de publicação é gratuito para os autores.

Acesso aos conteúdos. Os artigos são publicados em acesso aberto, em sua versão on-line, sob uma licença Creative Commons de “atribuição, não comercial, sem derivar” (BY-NC-ND), por meio de uma plataforma do *Open Journal Systems* em: www.literaturathc.unal.edu.co. Os autores podem fazer o autoarquivamento, na versão do editor, dos trabalhos que publicarem na Revista; contudo, sugerimos que o autor mencione o link da nossa página web, onde foi publicado esse trabalho, em suas páginas pessoais ou

repositórios institucionais e acadêmicos. A Revista pode ser considerada uma publicação “azul” quanto à classificação de Sherpa Romeo.

Para os leitores que preferirem, a Revista edita uma versão impressa que pode ser adquirida sob a modalidade de assinatura (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Retratações, correções e retirada de textos publicados. Se após a publicação de um texto na revista, é descoberto que tem graves erros que comprometem seus conteúdos, se há evidência de plágio ou de que foi publicado previamente sem que o editor fosse notificado, será emitida uma retratação e se colocará uma nota em seus metadados e em todas as páginas do artigo. Além disso, se depois da publicação for detectado que o texto tem um erro involuntário que afeta, parcialmente, sua integridade, poderá ser emitida uma correção para ser publicada na revista e ela será incluída na versão digital do texto.

Finalmente, se um texto apresenta um problema ético sério, que tem repercussões legais, poderá ser retirado da revista após publicado, em sua versão digital, e tão só serão mantidos os seus metadados com uma nota de esclarecimento da razão de sua retirada.

Ética. A Revista formulou um código de ética para autores e avaliadores que pode ser consultado na última seção deste documento, o qual contém as orientações do *Committee on Publication Ethics* (COPE) quanto às boas práticas de publicação e à resolução de possíveis conflitos.

Forma e preparação de manuscritos

A seguir, descrevemos os tipos de trabalhos que são publicados na LTHC.

Artigos. São textos de caráter expositivo, argumentativo ou de reflexão, produto de pesquisas ou revisões exaustivas da bibliografia pertinente, que fazem uma contribuição original ao tema ou propõem uma posição pessoal e crítica a respeito deste. Os artigos fazem contribuições importantes aos debates da disciplina. Sua extensão varia entre seis mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências, notas de rodapé e resumos.

Anotações. São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências, notas de rodapé e resumos.

Resenhas bibliográficas. São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

Traduções. As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

Entrevistas. São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

Originalidade. Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

Idiomas. A Revista publica textos em espanhol, inglês y português.

Formatação. Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em .jpeg.

Envio dos trabalhos. Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

Informação dos autores. No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

Exemplo

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co.

Título dos trabalhos. O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

Resumos e palavras-chave. Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

Corpo do texto. A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

Tabelas e figuras. As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número

e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

Notas de rodapé. O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

Agradecimentos. Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

Estilo de citação e referências. A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)
(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

Livro

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

Capítulo de livro

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Artigo de revista

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

Artigo eletrônico

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

Considerações éticas'

Autores

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

Pautas e cuidado dos textos. A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

Exclusividade. Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

Plágio. O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”. A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

Coautoria. A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

Diligência. Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

Contribuição dos trabalhos. O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

Avaliadores

Idoneidade. Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

Independência. A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

Enfoque dos conceitos. Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

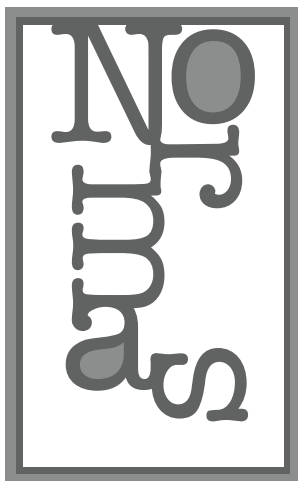
Diligência. Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

Seguimento. Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

Suplantação. O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

Uso de informação. Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado coo uma falta ética de suma gravidade.



LITERATURA

teoría, historia, crítica

INSTRUCCIONES AUX AUTEURS

ISSN 2256-5450 versión en línea

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>

revliter_fchbog@unal.edu.co



Portée de la publication et politique éditoriale

La revue LTHC a formulé des politiques permettant d'orienter son projet éditorial et de définir le contexte où tous leurs collaborateurs interagissent.

Service à la discipline. Les objectifs de la revue sont valider et vulgariser les nouvelles connaissances dans le champ des études littéraires. L'approche de la revue est académique et cette publication mettra à disposition les conditions pour le débat argumentatif, les propositions critiques et la recherche.

Structure éditoriale. La revue est composée par deux instances: la direction éditoriale et la section de gestion éditoriale. La direction éditoriale est intégrée par le rédacteur en chef et trois comités d'appui (le comité consultatif interne, le comité éditorial et le comité scientifique). Tous les comités sont intégrés par des professeurs-chercheurs venus de différentes sous-disciplines des études littéraires. La section de gestion éditoriale est intégrée par un éditeur responsable de la direction éditoriale et des assistants d'édition. Les éditeurs académiques associés et les éditeurs invités à diriger les numéros thématiques font aussi partie de l'équipe de gestion.

Gestion et édition. La revue veillera à l'efficacité et à la clarté de la gestion éditoriale et de tous les autres processus, y compris l'édition des numéros. L'équipe éditoriale maintiendra une communication directe et fluide avec tous ses collaborateurs afin de faciliter la réception, l'évaluation et la décision sur la publication des travaux soumis.

Processus d'arbitrage. Tous les travaux présentés seront soumis à un processus d'arbitrage. Les articles sont évalués au travers d'un système de double relecture anonyme, faite par d'autres académiques experts. Usuellement, avant la décision sur la publication, chaque article est lu par deux ou trois académiques qui l'évaluent. Les notes de réflexion et les traductions sont évaluées par une personne externe au comité ou par un intégrant de la direction éditoriale. Les évaluations des comptes rendus et des entretiens seront faites aussi par une seule personne, qui peut être un intégrant du comité éditoriale. Les travaux publiés dans les numéros thématiques n'auront aucune prérogative dans le processus d'évaluation; ces textes seront traités avec les mêmes critères que les textes des numéros miscellanées. De même, les contributions présentées par un éditeur ou un collaborateur intégrant de l'équipe de direction ou de la section de gestion éditoriale seront évaluées dans les mêmes conditions, selon les protocoles adoptés pour garantir une évaluation anonyme et indépendante.

Conflit d'intérêts. Cherchant à ne pas affecter la réalisation des processus éditoriaux et académiques ainsi que ses résultats, la revue veillera à une participation indépendante de la part de tous ses collaborateurs. Les auteurs et les académiques chargés de l'évaluation ont l'obligation de révéler les potentiels conflits d'intérêts qu'ils ont et qui peuvent compromettre le processus d'arbitrage ou affecter la qualité des contenus.

Confidentialité. Seule l'équipe éditoriale de la revue connaîtra tous les détails du processus d'évaluation des travaux et l'identité des personnes y impliquées. L'identité des académiques qui évaluent sera tenue sous stricte réserve, selon les indications du système de double relecture anonyme.

Financement et frais de publication. La revue LTHC est une publication à but non lucratif et est financée par la Faculté de Sciences Humaines de l'Université de Nationale de Colombie. Tous le processus de publication est gratuit pour les auteurs.

Accès aux contenus. Les articles sont publiés en accès ouvert, en version numérique, sous licence *Creative Commons* d' "attribution, non commerciale, sans dériver" (BY-NC-ND) et au travers d'une plateforme d'*Open Journal System* www.literaturathc.unal.edu.co. Les auteurs peuvent auto-archiver, dans la version de l'éditeur, les travaux publiés dans la revue. Néanmoins, nous suggérons de fournir le DOI (identifiant d'objet digital) du travail publié sur notre site web, depuis les sites internet personnels de l'auteur ou depuis

des dépôts institutionnels et académiques. La revue peut considérer une publication “bleu”, d’après la classification Sherpa Romeo.

La revue met à disposition des lecteurs une version imprimée, achetable sous la modalité d’abonnement (revliter_fchbog@unal.edu.co).

Rétractations, corrections et retrait de textes publiés. Si après la publication d’un texte, on découvre que celui-ci a des erreurs de taille compromettant la qualité des contenus, si l’on évide du plagiat ou si la contribution a été publiée préalablement sans que l’éditeur ait été notifié, le comité éditorial émettra une rétractation et fera une note dans les métadonnées et dans toutes les pages de l’article. En plus, si après la publication on détecte une erreur involontaire compromettant l’intégralité et la qualité des contenus, le comité éditorial pourra émettre une correction que sera publiée dans la revue et qu’apparaîtra dans la version numérique.

Finalement, si un texte présente un problème éthique sérieux, portant des effets légaux, pourra être retiré de la revue après son publication, en version numérique. Et l’on maintiendra uniquement les métadonnées avec une note expliquant la raison du retrait.

Éthique. La revue a formulé un code éthique, pour les auteurs et les académiques qui évaluent, que l’on peut consulter à la fin de ce document et qui suit les recommandations du *Committee on Publication Ethics* (COPE) pour ce qui est des bonnes pratiques de publication et de la solution des possibles conflits.

Forme et préparation de manuscrits

Nous offrons, ci-dessous, une description de la typologie de textes que nous publions dans la revue LTHC:

Articles. Les articles (entre 6 000 et 12 000 mots maximum, la liste de références y comprise) ont un caractère expositif, argumentatif ou de réflexion qui font un apport inédit ou qui proposent un regard personnel et critique du sujet. Ces textes peuvent être aussi des résultats de recherche ou des révisions exhaustives de bibliographie pertinente. Les textes font des contributions importantes aux débats disciplinaires.

Notes de réflexion. Dans les notes de réflexion (5 000 mots maximum, la liste de références y comprise) l’auteur propose un point de vue ou une

analyse d'une conjoncture, d'une œuvre ou d'un sujet académique à l'intérêt de la communauté des études littéraires.

Compte-rendu d'œuvres. Ces sont des textes (entre 2 000 et 3 000 mots maximum, la liste de références y comprise) où l'auteur fait un rapprochement critique d'un ou de plusieurs textes publiés à l'intérêt de la communauté des études littéraires. Le comité éditorial privilégiera la publication de comptes rendus abordant des œuvres parues dans les deux années préalables au moment de la soumission des propositions.

Traductions. Les traductions ont un caractère de vulgarisation. Le comité éditorial privilégiera la publication de textes à caractère critique et théorique, d'une importance remarquable pour le champ des études littéraires, qui n'ont pas été largement diffusés auprès des lecteurs hispanophones.

Entretiens. Les entretiens sont le résultat du dialogue avec un écrivain, un critique, un chercheur ou un académique renommé autour de son œuvre, son parcours ou des sujets d'actualité ou controversés dans le champ des études littéraires.

Originalité. Les travaux présentés par les auteurs doivent être des créations originales, propres, respectant les droits d'auteur et celles-ci n'ont pas dû être publiées dans d'autres revues ni dans d'autres langues (sauf les traductions).

Si des versions préalables des travaux ont été diffusées comme littérature grise, documents de travail (*preprints*), dans des dépôts institutionnels ou des sites web personnels ou institutionnels, ces versions ne constitueraient pas, en principe, d'inconvénients pour la publication dans la revue LTHC. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de nous informer sur les conditions (date et lieu) de la prépublication ou de la diffusion préliminaire.

Langues. La revue publie des articles et des notes de réflexion écrits en espagnol, portugais et anglais.

Format. Les travaux doivent être envoyés dans un document du type Word, sans aucune restriction (complètement éditable). Les tableaux et les figures accompagnant le texte, le cas échéant, doivent être rendus dans un format éditable; ces éléments ne doivent pas être en format d'image (PNG, JPG, TIF, GIF, etc.). Les images et les photographies doivent avoir une résolution minimale de 600 dpi et un format JPG.

Envoi de contributions. Les auteurs doivent envoyer leurs contributions au courriel électronique de la revue (revliter_fchbog@unal.edu.co) ou au

travers de la plateforme *Open Journal System* (www.literaturathc.unal.edu.co). Le comité éditorial n'acceptera ni évaluera aucun travail envoyé en version imprimée.

Information pour les auteurs. Au moment d'envoyer une contribution, chacun des auteurs doit joindre une version résumée ou complète de son curriculum vitae. En plus, dans la première page de son travail, l'auteur doit faire une description concise de son profil académique. Cette description doit avoir l'information suivante: nom bibliographique complet, degré académique atteint le plus haut et champ d'études, poste, dépendance, université ou organisation à laquelle l'auteur appartient, ville, pays et courriel électronique institutionnel.

Exemple

Mme. Patricia Simonson, docteur en narrative nord-américaine du XIX^e siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: psimonson@unal.edu.co

Titre des travaux. Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

Résumés et mots-clés. Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

Corps du texte. L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

Tableaux et figures. Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référenciés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

Notes de bas de page. L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

Remerciements. Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

Style de citation et de références. La revue *LTHC* suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être incluse entre parenthèses, avec le nom de famille de l'auteur et le numéro de la page, sans aucun signe de ponctuation, séparés par un espace:

“No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (Cortázar 206).

Si l’auteur du texte fait mention et il n’y a aucune confusion, il peut inclure seul le numéro de la page après la citation:

Algunas veces, Cortázar utiliza el discurso indirecto libre: “No ganaba nada con preguntarse qué hacía allí a esa hora y con esa gente, los queridos amigos tan desconocidos ayer y mañana, la gente que no era más que una nimia incidencia en el lugar y en el momento” (206).

Dans le cas où l’auteur citerait plusieurs travaux d’un même auteur dans le même paragraphe, il peut inclure entre parenthèses un fragment du titre de l’œuvre, avec la page qui correspond, pour différencier chaque référence. S’il s’agit d’un livre, l’auteur doit mettre le titre en italiques et s’il s’agit d’un chapitre ou d’un article le titre ira entre guillemets:

Aquí vemos que Salinger, tanto en su narrador en primera persona (*El guardián* 5), como en tercera (“El tío Wiggily” 22)...

Si l’auteur du texte fait mention à plusieurs œuvres d’un même écrivain et il y a plusieurs livres de cet écrivain dans la liste de références, et il n’y aucune mention au nom de l’écrivain dans le texte référencié, l’auteur de l’article peut inclure le nom de famille entre parenthèses pour éviter des confusions avec une virgule:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quand il y a deux ou plus d’auteurs avec le même nom de famille dans la liste de références, l’auteur de l’article peut inclure l’initiale du prénom à chaque fois que chaque auteur soit mentionné dans le texte, pour différencier la source (même, il est possible de citer le prénom complet si les initiales sont les mêmes).

(C. Hernández 24) et (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) et (José Gómez 65)

Pour citer des pièces de théâtre, l'auteur de l'article peut inclure l'acte, la scène et les vers (numérotés entre parenthèses), en séparant chaque citation avec un point après le fragment cité. Si l'auteur de l'article cite plusieurs sections d'une pièce, il doit inclure d'abord, entre parenthèses, la page et le rang de pages; puis, il faut indiquer le volume, le numéro, le chapitre, la section ou le paragraphe, séparé par un point-virgule et un espace: (89; chap. 2).

Comment construire la liste de références?

Le respect du style MLA implique que les auteurs suivent minutieusement les conventions et les signes orthographiques indiqués ainsi que sa position (emploi de guillemets, italiques, deux points, point, parenthèses, etc.).

Nous offrons, ci-dessous, quelques exemples des cas les plus communs dans la liste des références:

Livre

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

Chapitres de livre

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

Article d'une revue

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, non. 9, 2007, pp. 79-122.

Article numérique

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, non. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 mars 2014.

Les auteurs doivent prendre en compte que les œuvres citées dans les corps du texte doivent correspondre parfaitement avec les œuvres mentionnées dans la liste de références. On ne doit pas inclure dans la liste de références une œuvre dont l'auteur n'ait pas fait mention dans l'article; de même, toutes les œuvres citées dans le texte doivent apparaître dans la liste de références.

Le premier élément des références sera le nom de l'auteur du texte cité. Dans la liste, les références seront organisées en ordre alphabétique.

Quelques remarques éthiques

Auteurs

Avant de soumettre une proposition, les auteurs doivent prendre en compte les remarques suivantes:

Normes de présentation et soin des textes. La revue LTHC a des normes formelles de présentation des travaux et le comité éditorial espère que les auteurs les lisent, les comprennent et les appliquent dans leur textes. De même, la revue ne reçoit pas de brouillons, seulement des versions finales des textes. Seules les versions finales et soigneusement révisées seront acceptées. La cohérence et le soin de l'écriture sont des facteurs jugés positivement.

Exclusivité au moment de la postulation. Les travaux soumis à la revue ne peuvent pas suivre deux processus d'évaluation simultanément dans deux revues différentes. L'exclusivité de la postulation peut compromettre l'originalité des travaux et les droits de publication. Si l'auteur, dans un moment du processus, veut présenter son texte à une autre revue, il doit consulter avec l'éditeur avant tout.

Plagiat. L'incorporation de fragments, la reproduction, la paraphrase ou d'autres stratégies de citation doivent respecter tous les protocoles de citation indiqués par les normes MLA. Le non-respect de ces normes n'est pas accepté par le comité de la revue LTHC.

Autoplaciat. Le comité de la revue LTHC n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue LTHC espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

Cotitularité d'une œuvre. La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

Promptitude. Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

Apport scientifique des travaux. L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

Académiques chargés de l'évaluation

Compétence. Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

Indépendance. L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements

éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

Approche des concepts. Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

Promptitude. Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

Suivi du processus. Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

Usurpation d'identité. L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue LTHC lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

Utilisation de l'information. Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

perífrasis hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

Editora general: Francia Helena Goenaga

Asistente editorial: Margarita Pérez

Comité Editorial *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JAUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VITULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADIA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la
Facultad de Filosofía y Humanidades de la
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,
SCIELO, MLA, entre otros.

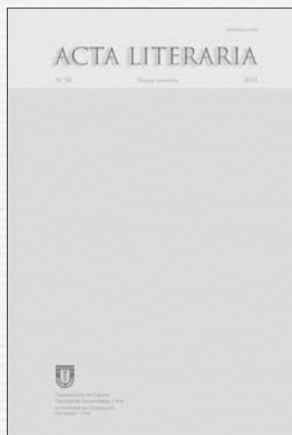
Contiene secciones de estudios, notas,
documentos y reseñas.

www.revistaliteratura.uchile.cl

Para su suscripción y envío de contribuciones:
rchilite@gmail.com

ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196
E-mail: sroa@udec.cl

SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

anclajes

Revista del Instituto
de Investigaciones
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso. Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual. Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

Directora: Graciela Salto

Codirector: José Maristany

Redacción y administración:

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)
Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,
<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>





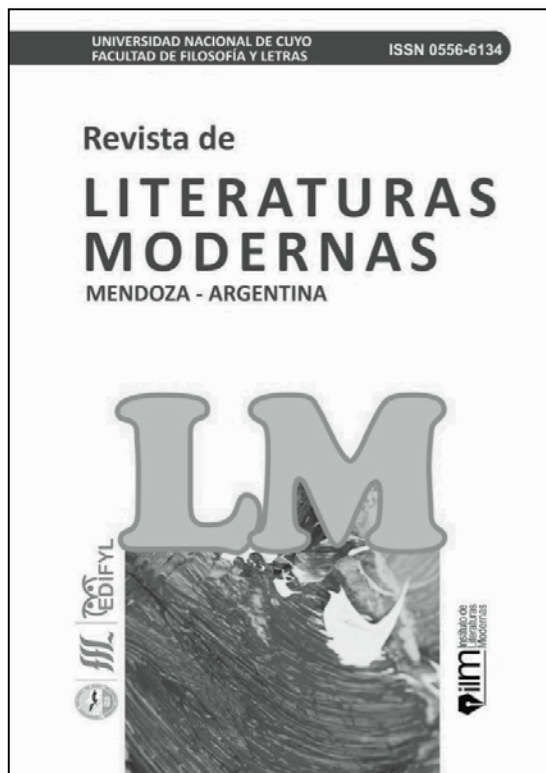
ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

Suscripciones y envío de manuscritos
revistaalpha@ulagos.cl



La *Revista de Literaturas Modernas (ReLiMo)*, ISSN 0556-6134, es una publicación del Instituto de Literaturas Modernas (ILM), de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza, Argentina).

Está dedicada a la difusión de investigaciones literarias, que atiendan tanto a los problemas teórico-críticos y metodológicos inherentes a la especificidad de su objeto de estudio, como a las interrelaciones con otras disciplinas. Fundada en 1956 como publicación anual, desde 2013 aparece semestralmente.

También puede accederse a ella a través de la Biblioteca Digital de la Universidad Nacional de Cuyo (www.bdigital.uncu.edu.ar).

Está indizada en el catálogo de Latindex.

Recibe colaboraciones espontáneas e inéditas, en su versión definitiva, siempre y cuando respeten las exigencias de un artículo académico-científico y no hayan sido presentadas simultáneamente ante otra publicación. Todas son sometidas a un proceso de arbitraje, anónimo tanto para el autor como para el evaluador.

Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar



NUESTRAS REVISTAS



Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

www.revistas.unal.edu.co

PROFILE Issues in Teachers' Professional Development

Vol. 24, N.º 1 • January-June 2022
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.profile.unal.edu.co
rprofile_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Psicología

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Psicología
www.revistacolombiana-psicologia.unal.edu.co
revpsico_fchbog@unal.edu.co

Forma y Función

Vol. 35, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Lingüística
www.formayfuncion.unal.edu.co
fyf_fchbog@unal.edu.co

Cuadernos de Geografía: Revista Colombiana de Geografía

Vol. 31, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Geografía
www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co
rcgeogra_fchbog@unal.edu.co

Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura

Vol. 49, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Historia
www.anuariodehistoria.unal.edu.co
anuhisto_fchbog@unal.edu.co

Literatura: Teoría, Historia, Crítica

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Literatura
www.literaturathc.unal.edu.co
revliter_fchbog@unal.edu.co

Ideas y Valores

Vol. LXXI, N.º 178 • enero 2022
Departamento de Filosofía
www.ideasyvalores.unal.edu.co
revideva_fchbog@unal.edu.co

Revista Maguaré

Vol. 35, N.º 2 • enero-junio 2021
Departamento de Antropología
www.revistamaguare.unal.edu.co
revmag_fchbog@unal.edu.co

Revista Colombiana de Sociología

Vol. 45, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Sociología
www.revistacolombianasociologia.unal.edu.co
revcolso_fchbog@unal.edu.co

Trabajo Social

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022
Departamento de Trabajo Social
www.revtrabajosocial.unal.edu.co
revtrasoc_bog@unal.edu.co

Desde el Jardín de Freud

N.º 21 • enero-diciembre 2021
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura
www.jardindefreud.unal.edu.co
rsifreud_bog@unal.edu.co

Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 14 • enero-diciembre 2021
Departamento de Lenguas Extranjeras
www.revistas.unal.edu.co/index.php/male
revlenex_fchbog@unal.edu.co

PUNTOS DE VENTA

UN la librería, Bogotá Plazoleta de Las Nieves • Calle 20 N.º 7-15 • Tel. 3165000 ext. 29494 | **Campus Ciudad Universitaria** Edificio Orlando Fals Borda (205) • Edificio de Posgrados de Ciencias • Humanas Rogelio Salmona (225) • Auditorio León de Greiff, piso 1 • Tel.: 316 5000, ext. 20040
www.unalibreria.unal.edu.co | libreriaun_bog@unal.edu.co

Todas nuestras revistas académicas se pueden consultar on-line bajo la modalidad de acceso abierto.

CENTRO EDITORIAL

Edificio de Posgrados de la Facultad de Ciencias Humanas (225), sótano • Tel: 3165000 ext. 16139, 16141
editorial_fch@unal.edu.co | www.humanas.unal.edu.co



Literatura: teoría, historia, crítica vol. 28, n.º 1 / 2026

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.