



# Literatura: teoría, historia, crítica

VOL. 25, N.º 1, ENERO-JUNIO 2023

ISSN: (en línea): 2256-5450

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

Revista semestral del Departamento de Literatura

[www.literaturahc.unal.edu.co](http://www.literaturahc.unal.edu.co)

Correo electrónico: [revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

© Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

## Editora

Ángela Inés Robledo Palomeque

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

## Comité asesor interno

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

## Comité editorial

David Jiménez Panesso (Universidad Nacional de Colombia), Bernardo Subercaseaux (Universidad de Chile), Fabio Jurado (Universidad Nacional de Colombia), Cristo Figueroa (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), Luz Mary Giraldo (Pontificia Universidad Javeriana, Colombia), 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 de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, Colombia), 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), Elena Pérez Palacio (Universidad Nacional de Colombia, Bogotá).

\*\*\*

## Rectora de la Universidad Nacional de Colombia

Dolly Montoya

## Vicerrector de sede Bogotá

José Ismael Peña Reyes

## Decano de la Facultad de Ciencias Humanas

Carlos Guillermo Páramo Bonilla

## Vicedecano Académico

Victor Viviescas 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.

Director de Centro Editorial: Rubén Darío Flórez Arcila  
Diseño de carátula: Andrés Marquínz C.  
Coordinación editorial: Catalina Arias y Julián Morales  
Coordinación gráfica: Michael Cárdenas.  
Diagramación: María Camila Torrado.  
Corrección de estilo: Pablo Castro e Ikaro Valderrama  
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](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)  
Página web: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://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*

- 13 · **Gabriela Mistral's (Im)possible Return to Chile from a Neurosciences Perspective**  
*El (im)posible retorno de Gabriela Mistral a Chile desde una perspectiva neurocientífica*  
*O regresso (im)possível de Gabriela Mistral ao Chile na perspectiva da neurociência*  
MARTINA BORTIGNON  
*Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile*
- 41 · **O ethos do dissídio na obra de Camões, o poema como argumento**  
*El ethos de dissenso en la obra de Camões, el poema como argumento*  
*The Ethos of Dissent in Luís de Camões' poetry, the poem as argument*  
MATHEUS DE BRITO  
*Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil*
- 73 · **Poemas por la memoria, la verdad y la justicia. Escritos de hijos e hijas en los "recordatorios" de Página/12 (1988-2004)**  
*Poems for Memory, Truth and Justice. Writings of Sons and Daughters in the "Recordatorios" of Página/12 (1988-2004)*  
*Poemas para Memória, verdade e justiça. Escritas de filhos e filhas nos "recordatorios" da Página/12 (1988-2004)*  
EMILIANO TAVERNINI  
*Universidad Nacional de la Plata, Argentina*

101 · **No es un río de Selva Almada: persistencias e inflexiones de una narrativa de provincia**

*No es un río by Selva Almada: Persistence and Variations of a Province Narrative*

*No es un río de Selva Almada: persistências e inflexões de uma narrativa da província*

FACUNDO GÓMEZ

*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

133 · **La naturaleza de la relación entre la historia y la literatura: consideraciones teóricas y miradas críticas sobre la novela histórica**

*The Nature of the Relationship Between History and Literature: Theoretical Considerations and Critical Views on the Historical Novel*

*A natureza da relação entre história e literatura: considerações teóricas e visões críticas sobre o romance histórico*

TOMASZ JERZY BRENET

*Universidad de Bielsko-Biala, Bielsko-Biala, Polonia*

153 · **El antiespañolismo literario y artístico (1836-1900): del criollismo a la desespañolización**

*The Literary and Artistic Anti-Hispanicism (1836-1900):*

*From Criollismo to De-Hispanization*

*O anti-hispanismo literário e artístico (1836-1900):*

*do crioulismo à deshispanização*

GERARDO FRANCISCO BOBADILLA ENCINAS

*Universidad de Sonora, Hermosillo, México*

191 · **El diario de Mohamed Chukri: nocturbanidad y duelo  
Mohamed Chukri's Journaling: Nocturnality and Grief**

*O jornal de Mohamed Chukri: nocturbanidade e duelo*

MEHDI MESMOUDI

*Universidad Autónoma de Baja California Sur, México*

**221· Um *poetry slam* indígena: a poesia falada no Slam Coalkan**

*Un poetry slam indígena: la poesía hablada en Slam Coalkan*

*An Indigenous Poetry Slam: The Spoken Poetry in Slam Coalkan*

FABIANA OLIVEIRA DE SOUZA

*Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil*

**245· El archivo y sus restos (de lo real): diario de escritor  
y poéticas de la memoria en *En libertad* de Silviano  
Santiago y la Trilogía luminosa de Mario Levrero**

*The Archive and its Remains (of the Real): Writer's Diary  
and Poetics of Memory in En libertad by Silviano Santiago  
and the Trilogía Luminosa by Mario Levrero*

*O arquivo e seus restos (do real): diário de um escritor  
e poética da memória em En libertad de Silviano*

*Santiago e na Trilogía luminosa de Mario Levrero*

BLAS GABRIEL RIVADENEIRA

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina*

*Universidad Nacional de Tucumán, Argentina*

*Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina*

**271· Intramedial and Intermedial Adaptations in the  
Novelizations of *Interstellar* and *Jumper***

*Adaptaciones intramediales e intermediales en las  
novelizaciones de Interstellar y Jumper*

*Adaptações intramediais e intermediais nas  
novelizações de Interstellar e Jumper*

RICARDO SOBREIRA

*UFVJM-MG, Brazil*

**297· Modernización, carácter destructivo y materialismo:  
*En otro orden de cosas* de Fogwill**

*Modernization, Destructive Character and*

*Materialism: Fogwill's En otro orden de cosas*

*Modernização, caráter destrutivo e materialismo:*

*En otro orden de cosas de Fogwill*

JUAN JOSÉ GUERRA

*Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina*

**329· Sobre las dimensiones y posibilidades de “lo épico” en la novela: una revisión de las teorías de Bajtín, Ortega y Gasset, Lukács y Benjamin**

*About Dimensions and Possibilities of “the Epic” in the Novel: A Review of Bajtín, Ortega y Gasset, Lukács, and Benjamin’s Theories*

*Sobre as dimensões e possibilidades do “épico” no romance: uma revisão das teorias de Bajtín, Ortega y Gasset, Lukács e Benjamin*

ANDRÉS POSADA AGREDO

*Universidad Nacional de Colombia, Colombia*

**347· You Got to Tell: Private Spaces and Public Narrators in Grace Paley’s Stories**

*You Got to Tell: espacios privados y narradoras públicas en las historias de Grace Paley*

*You Got to Tell: espaços privados e narradoras públicas nas histórias de Grace Paley*

DIANA ORTEGA MARTÍN

*Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España*

**361· Los años noventa y su memoria: nostalgia y trauma en la joven literatura checa**

*The 1990s and their Memory: Nostalgia and Trauma in Young Czech Literature*

*Os anos 90 e sua memória: nostalgia e trauma na jovem literatura checa*

JAN MLČOCH

*Universidad de Ostrava, Ostrava, República Checa*

KAREL STŘELEČEK

*Universidad de Ostrava, Ostrava, República Checa*

Entrevistas *Interviews* Entrevistas

385· **Literatura en Quebec, diálogos fragmentados y nuevas soledades**

CARLOS VILLAMIZAR

*Universidad Nacional de Colombia, Colombia*

ALEXÁNDER MARTÍNEZ

*Universidad Nacional de Colombia, Colombia*

Traducciones *Translations* Traduções

403· **La escritura latinoamericana en Canadá:  
una literatura en formación**

HUGH HAZELTON

*Universidad de Concordia, Montreal, Quebec*

Reseñas *Reviews* Resenhas

437· **Fajardo Valenzuela, Diógenes. *Personajes novelescos perdidos por los senderos coloniales*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/Facultad de Ciencias Humanas, 2022, 196 págs.**

HUGO HERNÁN RAMÍREZ

*Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia*

443· **Convocatoria de la revista *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 26, n.º 2**

**Call for Papers *Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 26, n.º 2**

*Edital *Literatura: teoria, historia, critica* vol. 26, n.º 2*

449· **Instrucciones para los autores**

*Instructions to Authors*

*Instruções aos autores*

*Instructions pour les auteurs*

492· **Anuncios**





*Artículos*



# Gabriela Mistral's (Im)possible Return to Chile from a Neurosciences Perspective

**Martina Bortignon**

*Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago, Chile*

[martina.bortignon@uai.cl](mailto:martina.bortignon@uai.cl)

This article analyzes the ambiguity of an imaginary homecoming in *Poema de Chile* and *Lagar* by Gabriela Mistral, written while the Chilean poet was living abroad. In these works, her longing for Chile materializes through highly detailed perceptual scenes. Hinged on a neuroscience perspective, the analysis applies a vision of memory as a creative rather than reproductive process, the category of imagery and fMRI observation of neural networks in memory and poetry creation. The hypothesis states that the creation of a poem, for Mistral and under certain circumstances, would translate into the activation of a multiperceptual mental imagery that allows her to travel through time and space to relive atmospheres, situations, and natural elements of her longed-for homeland. However, in Mistral's case this imaginary journey is quite ambivalent, since it carries the intuition of its own impossibility and converges in the subject's drive to disintegrate within the sensory elements remembered in the poems.

*Keywords:* Gabriela Mistral; neurosciences; memory; perceptions; imagery; impotentiality.

Cómo citar este artículo (MLA): Bortignon, Martina. "Gabriela Mistral's (Im)possible Return to Chile from a Neurosciences Perspective". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 13-40

Artículo original. Recibido: 14/03/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **El (im)posible retorno de Gabriela Mistral a Chile desde una perspectiva neurocientífica**

Este artículo analiza la ambigüedad de un retorno imaginario a la patria en *Poema de Chile* y *Lagar* de Gabriela Mistral, escritos mientras la poeta chilena vivía en el extranjero. En estas obras, su añoranza por Chile se materializa en escenas perceptivas muy detalladas. Anclado en la perspectiva de las neurociencias, el análisis aplica una noción de la memoria como un proceso creativo más que reproductivo, la categoría de la *imagery* y la observación con fMRI de la activación de las redes neuronales en el recuerdo y la creación poética. La hipótesis afirma que la creación de un poema, para Mistral y en determinadas circunstancias, se traduciría en la activación de una imagen mental multiperceptiva, que le permite viajar a través del tiempo y del espacio para revivir atmósferas, situaciones y elementos naturales de su patria anhelada. Sin embargo, en el caso de Mistral, ese viaje es ambivalente, porque carga con la intuición de su propia impracticabilidad, confluyendo en la pulsión de desintegración del sujeto en los elementos perceptivos rememorados en los poemas.

*Palabras clave:* Gabriela Mistral; neurociencias; memoria; percepciones; imaginaria; impotencialidad.

### **O regresso (im)possível de Gabriela Mistral ao Chile na perspectiva da neurociência**

Este artigo analisa a ambigüidade de um retorno imaginário à pátria nos poemas *Poema de Chile* e *Lagar* de Gabriela Mistral, escritos enquanto a poetisa chilena morava no exterior. Nessas obras, sua saudade pelo Chile se materializa através de cenas perceptivas bem detalhadas. Ancorada numa perspectiva da neurociência, a análise aplica uma noção da memória como um processo criativo e não reprodutivo, a categoria de imagens e observação fMRI de redes neurais tanto na memória quanto na criação poética. A hipótese afirma que a criação de um poema, para Mistral e em certas circunstâncias, traduziria-se na ativação de uma imagem mental multi-perceptual, que lhe permite viajar no tempo e no espaço para reviver atmosferas, situações e elementos naturais de sua tão almejada pátria. No entanto, no caso de Mistral, esta viagem é ambivalente, pois carrega a intuição da sua própria impossibilidade, convergindo no impulso do sujeito para se desintegrar nos perceptivos lembrados nos poemas.

*Palavras-chave:* Gabriela Mistral; neurociência; memória; percepções; imagens; impotencialidade.

When Thomas brought the news that the house I was born in no longer exists,  
Neither the lane nor the park sloping to the river, nothing,  
I had a dream of return. Multicolored. Joyous. I was able to fly.  
And the trees were even higher than in childhood, because they had  
been growing during all the years since they had been cut down.  
Czesław Miłosz, *The Wormwood Star*

## Introduction: Remembering Through Poetry

**I**N AN UNDATED LETTER, PRESUMABLY written after 1953, Chilean poet Gabriela Mistral<sup>1</sup> writes,

I belonged to that ridge of ridges, my Elqui homeland, better known to me than my verses or the map of my hands, and it overflowed me in feelings of truth and alertness. None of that will return. Now, as I write stanzas for my *Recado sobre Chile*, I can smell in the cold air, I can capture over the crisp snow, an aroma split through the pines, in which I tenderly and desolately recognize the chamomile my mother used to tie up for her tea.<sup>2</sup> (quoted in Vargas Saavedra 229)

This fragment encompasses two fundamental aspects of Mistral's later poetics, that reverberate in *Lagar* (1954) and *Poema de Chile* (1967). On the one hand, we find a totalizing, almost obsessive presence of the homeland in the poet's memory, along with a consciousness that returning to that thriving plenitude is impossible. On the other hand, we discern the prospect, for the

---

1 Gabriela Mistral was born as Lucila Godoy Alcayaga in 1889 in Vicuña, a small town in northern Chile's Elqui Valley, whose arid and mountainous landscapes, covered in small orchards, left a lasting impression on her existential vision. She worked as a school teacher and director in girls' schools throughout Chile until 1922, when she traveled to Mexico to collaborate with the Revolutionary Government's Educational Reform. Since then, she lived in South America, Europe, and the United States, working as a consul, cultural ambassador, and collaborator in pedagogical projects, as well as writing poetry, essays, and articles. Her volumes of poetry include *Desolación* (1922), *Ternura* (1924), *Tala* (1938), *Lagar* (1954), and the posthumous *Poema de Chile* (1967). In 1945, Mistral became the first Ibero-American woman to receive the Nobel Prize in Literature. She died in 1957 in New York and is recognized today as one of South America's greatest poets and intellectuals.

2 All the translations in the essay are by Thomas Rothe, including all the quoted prose and poems by Mistral.

poet, of following delicate paths toward a perceptual-emotional homecoming through the mere exercise of writing. In particular, the very act of composing verses of what would eventually become *Poema de Chile* seems to bring to life, for a Mistral installed in a winter setting of the Northern Hemisphere, the smell of Elqui chamomile flowers.

Gabriela Mistral's nomadic life engenders this coexistence of opposing forces, exposed as a constant friction in her creative writing. After leaving for Mexico in 1922, Mistral only returned to Chile three times on short visits, in 1925, 1938, and 1954. She spent half of her life abroad, living and working in various countries in Latin America, Europe, and the United States. This movement illustrates an interior elliptic trajectory that allowed her to maintain distance from the country she both longed for and repudiated. As Jaime Concha has noted, Mistral spent “thirty-four years abroad, in activities that can only euphemistically be called a ‘voluntary exile’” (37), implying that she anticipated and suffered the practical and emotional consequences of depending on Chile's shifting foreign policies. However, the impossibility of returning to her home country cannot be limited to professional or ideological reasons. To a certain extent and from abroad, Mistral considered Chile's rural landscapes the embodiment of her childhood, with utopian characteristics that could easily shatter upon any attempt to return permanently. In several essays, Mistral admits that her compositions emerge from images, sounds, and smells of that time in her life, but she also explains that she cannot ignore a sense of loss in her writing, which muddles her sensorial journey to the original source. In a revealing stanza from the poem “Elqui Valley” (“Valle del Elqui”), included in the collection *Poema de Chile*, the speaker asks herself:

And, if my childhood suddenly  
returned, leaped and clung to me,  
my body would collapse and melt  
and, like loose sheaf in a field,  
I would be gathered and bound,  
for, how can I relive such days  
with this ash-colored head of hair?<sup>3</sup> (Mistral, *Poema de Chile* 88)

---

3 In the original Spanish: “Y, si de pronto mi infancia / vuelve, salta y me da al pecho, / toda me doblo y me fundo / y, como gavilla suelta, / me recobro y me sujeto, / porque ¿cómo la revivo con cabellos cenicientos?”

The sense of a whole childhood, triggered by a sudden perceptual memory, collides with an awareness that the speaker cannot relive, in her present, the pleasant moments of her past. The subject, who appears to succumb when confronted with this intense predicament, displays the difficulty of establishing a straight and steady link between reality and memory, a dilemma at the core of Mistral's later literary works.

In this article, we seek to analyze both ends of this alchemy, arguing that Mistralian writing constructs a bridge for the subject to return to her homeland with the same gesture that reduces its foundation. We believe that this psychological and existential duality, along with its literary reflections, can be suitably addressed from an interdisciplinary perspective, that spans insights from the cognitive sciences and neurosciences as well as considerations from psychoanalysis and philosophy. Our hypothesis is that the creation of a poem would translate, for Mistral, into the activation of a multiperceptual mental imagery (a mental recreation of experiences that resemble the actual ones) that allows her to travel through time and space; thus fully experiencing atmospheres, landscapes, and natural elements of her homeland and childhood. In other words, since the very act of remembering with creative ends—as we will be able to demonstrate thanks to neuroscience studies—enhances a poet's ability to make free associations between perceptions, memories, and yearnings, we suggest that poetic writing is performed to trigger a powerful sensory remembrance in the literary creator.<sup>4</sup> In this way, we are able to look at perceptual memory also as an effect of writing, rather than solely as its source or means. However, in Mistral's case, the memorial journey on the wings of mental imagery is quite ambivalent, since it carries the intuition of its own impossibility and converges in the

---

4 Our main claim stems from the idea that the author is the “first reader” and experimenter of her own works, through which she opens her inner world to the community of readers. In this sense, we align ourselves with Fernando Pérez's view of Mistral's poems as a transition from functioning as a crypt or a funeral monument to having an intentionality of message and song (117). That is to say, there exists a shifting triangulation between poet, poetized matter, and reader, in which the presence of the author, with her history and obsessions, experiences points of saturation, as it is the case with some of Mistral's melancholic fixations we are exploring in this essay. Far from willing to reduce poetry writing to a solipsistic and private undertaking, still, in this opportunity our aim is to concentrate on the relevance of the creative process and its product (the poem) first and foremost for the author, leaving the exploration of the relevance to the implicit or actual readers to a work based on reception theory-oriented studies.

subject's drive to disintegrate within the sensory elements of the poems. In the first part of the paper, we will focus on this ambiguity, emphasizing memory's role in creating different versions of perceptual and emotional remembrances and exploring the subject's drive to transcend the limits of her individuality in reminiscence. In the second part, we will address the neurocognitive process of reliving sensations in literary creation to consider Mistral's poems as the cause and means of a simulated —and ambiguous, if not self-destructive— return to the past.

### **An Im(possible) Return: The Role of Memory**

As mentioned above, both *Poema de Chile* and *Lagar* are characterized by a deep-rooted antinomy. The desire to return to Chile —especially the Elqui landscape of Mistral's childhood and, to a lesser extent, other regions of the country where the poet lived as a young adult— coexists with the suspicion or consciousness that fulfilling this wish would be impossible and even damaging for her. Indeed, although the poems evoke pleasures of lively sensations and deep connections to the land, the speaker reveals quandaries of feeling emotionally unable to live in Chile, a sense of guilt for having abandoned her country, and a fear of not being recognized by the places that witnessed her birth and where she yearns to leave her mortal remains. Thus, the wandering of a mother, a child, and a deer through Chile in *Poema de Chile*, or the brief epiphanies of Chilean landscapes condensed in a piece of fruit in *Lagar*, constitute Mistral's personal attempts to make amends with her homeland, though always risking failure as in an unstable relationship that harbors shadows of dissolution. As we know, the other side of vital appetite is the *cupio dissolvi*: here, we can see an energetic ambivalence that is also genetic, since it reflects the existential and psychological entanglement at the core of Mistral's literary creation. This contradiction is diagnosed by Grínor Rojo in the following terms:

Gabriela Mistral never returned to Chile because she could not return, because spiritually that was a decision she did not feel capable of making. In the intersection between the grief of exile and the impossibility of ending it— because something from within resisted that desire to once again breathe the air of her homeland—we find the deepest root of her constant dilemma. (317)

Adding to this perspective, we suggest that the composition of poems linked to Chile becomes a way for Mistral to both foster and dissipate the tension accumulated in the “dilemma” nurtured by the distance from her homeland.

To comprehend this paradoxical situation, let us consider the concept of potentiality that Giorgio Agamben takes from Aristotle. For the Italian scholar, potentiality is the mode of existence of a privation, the presence of an absence. This relation between the subject and the potential act retained in its impotentiality constitutes “perhaps the hardest and bitterest experience possible” (*Potentialities* 99). Connecting Agamben’s reflections to the work of Mistral, one may venture that she manages to “live” in an imaginary Chile as long as she has the potentiality of *not* returning. This paradox obeys an indisputable logic found in the arc of desire: the subject can only inhabit a fantasy until the latter becomes an accessible reality. When this happens, the anxiety of a dream falling to pieces may paralyze the subject and desire can turn into fear.

Agamben concludes that “beings that exist in the mode of potentiality are capable of their own impotentiality; and only in this way do they become potential. They can be and do because they are in relation to their own nonBeing and nonDoing” (*Potentialities* 102). This notion of potentiality’s constant and crucial coexistence with its own negation leads us to sustain that Mistral’s writing reveals the defects and uncertainty of any attempt at return. For the poetic persona, the possibility of living or imagining herself in a virtual place recreated in *Poema de Chile* and in various poems in *Lagar* is jeopardized by a permanent concern of losing her recovered soil, as well as her incapability or even unwillingness to remain “there”. Therefore, the (im)potentiality of a real return is what enables the imagined return, but inseminates the latter with the spectre of its own fragility.

Throughout *Poema de Chile*, one can perceive that the speaker is aware that her connection to her lost homeland could be, in fact, quite labile. The speaker reiterates the expression “I had them and I have them”<sup>5</sup> in reference, for example, to deserts, the town of Montegrande, mountains, medicinal herbs, and landscapes of southern Chile. A declaration that, due to its significance and constant recurrence in the poems, could actually signal the

---

5 In the original Spanish: “me lo/as tuve y me lo/as tengo”.

contrary: an insecurity of possession. The “jolt of abrupt emotion”<sup>6</sup> (Mistral, *Pensando a Chile* 30) that overcomes Mistral when remembering her home valley is stalked from behind by a thick fog that blurs its borders and dulls its colors. In *Poema de Chile*, the speaker evokes the doubt of being a lost and forgotten daughter. The poem “Mountains of mine” (“Montañas mías”) begins with two emblematic stanzas:

In the mountains I was raised  
among three dozen peaks.  
I never, never seemed,  
even when they heard me flee,  
to have lost them, not by day  
not by the star-filled night,  
and even when fountains reflect  
my snow-colored hair  
I did not leave them and they left me  
like a forgotten daughter.

And even when they pester  
over my distance and ill-temper,  
I had them and I have them  
nonetheless, nonetheless,  
and their gaze follows me  
and they somewhat swayed  
and they somewhat sheltered me.<sup>7</sup> (Mistral, *Poema de Chile* 62)

This version of the poem, unpublished until 2010, is interesting because it differs from the original of 1967 in one decisive aspect: while the poem selected by Mistral's trustee, Doris Dana, reads “I never left them nor they

---

6 In the original Spanish: “mazazo de la emoción brusca”.

7 In the original Spanish: “En montañas me crié / con tres docenas alzadas. / Parece que nunca, nunca, / aunque me escuche la marcha, / las perdí, ni cuando es día / ni cuando es noche estrellada, / y aunque me vea en las fuentes / la cabellera nevada, / no las dejé y me dejaron / como a hija trascordada. // Y aunque me digan el mote / de ausente y renegada, / me las tuve y me las tengo / todavía, todavía, / y me sigue su mirada / y ellas como que mecían / y como que me guardaban”.

left me / like a forgotten daughter”<sup>8</sup> (Mistral, *Poema de Chile Pomaire Edition* 37), rendering the landscape as persistently loyal to the nomadic daughter, the version included in *Poema de Chile* edited by Diego Del Pozo destabilizes this consistency with the contrary: “I did not leave them and they left me / like a forgotten daughter”.<sup>9</sup> Magda Sepúlveda, who analyzes Doris Dana’s version, proposes an interesting etymological thesis that associates the “trascordada” (forgotten woman) to the “demonym that the poet invents so as to indicate her origin in the transversal valleys [and] connect it to the mountainous ring in an unbreakable link with her birthplace” (151-152). This rationale is based on a vision of the subject’s total adherence to the beings that inhabit her past and inform her identity, consistent with the version of the poem in question. However, we would like to contribute another possible interpretation of the adjective “trascordada”. In its most literal definition, this word means “forgetful” (desmemoriada) and even, in its passive sense, “forgotten/confused with another” (olvidada/confundida con otra),<sup>10</sup> that manifests the shadow of guilt that follows Mistral for having left her native valley, therefore exposing herself to be forgotten by the mountains, that “leave” or abandon her, just as she supposedly abandoned them. From this perspective, the poem’s compulsive repetition of the temporal adverbs “never” and “nonetheless” resemble a plea or incantation which the speaker summons against the possible evidence of the contrary (“seemed”) or the gossiping (“And even when they pester / over my distance and ill-temper”).

We can think of the different versions of this poem as expressions of the progressive adjustments that memory exercises regarding the author’s existential and psychological context. This hypothesis is sustained by the changing conception of memory in recent decades: the idea of memory as a sort of static depot that stores intact recollections has turned into a conception of an organic and

8 In the original Spanish: “[nunca] las dejé ni me dejaron / como a hija trascordada”.

9 In the original Spanish: “no las dejé y me dejaron / como a hija trascordada”. Given that the number of syllables in this verse does not vary from one version to the other, the change may respond to a grammatical correction or, as we suggest, a transformation in Mistral’s perception of the relationship with her past.

10 According to the dictionary of the Royal Spanish Academy, “trascordarse” means “to lose memory” (perder la memoria) and, in reference to a thing, “to be forgotten or confused with something else” (ser olvidada o confundida con otra). Etymologically, the word derives from Latin and is formed by the prefix “trans” (across, beyond, through) and “cor, cordis” (heart). The root of “corazón” (heart) informs the radical implications this situation provokes for the subject of the poem.

permanently changing memory, now associated with a delocalized neurobiological substrate that participates in cognitive mechanisms characterized by permanent reprocessing (Manzanero & Álvarez 52). As Antonio Duarte specifies, memory is a flexible process that does not reproduce remembrances, but rather recreates them according to an abductive principle. This consists of adopting a provisional supposition that interprets a probable state of things, as the transformed physical and emotional context of the moment in which one remembers something. Therefore, the universe of memories would harmonize with the motive for which the subject accessed the long-term episodic memory. Duarte argues that,

the past is not mechanically reproduced, rather we identify ourselves in it, primarily due to the reworking of our imaginations. Reminiscing, remembering episodes from life, is an issue of performing constructive mental journeys through time [...] strictly speaking, remembering is no different from imagining. (6)

Therefore, we can argue that each memory journey, that, in the case of Mistral, coincides with a poem or a different version of the same poem, possesses its own trigger most likely related to the lived, emotional, and physical circumstances of the moment when she wrote the poem. This implies a dynamic of restructuring and reinterpreting some elements of a specific memory and its emotional tones.

The variability of perspectives ends up permeating numerous poems, giving voice to Mistral's impasse as an individual and as an artist facing the passage of time and disconnection from her country. In the poem "When I Visit the Elqui Valley" ("Cuando voy al Valle del Elqui"), the speaker imagines returning to her home village only to find that her friends no longer recognize her. In a playfully mischievous gesture, she turns into a grape for the girls to harvest:

and they crush me not understanding,  
and take me to the winery  
without knowing this is my body  
and into their houses I enter.<sup>11</sup> (Mistral, *Poema de Chile* 77)

---

11 In the original Spanish: "y me exprimen no entendiendo, / y al lagar me van llevando / sin saber que así me entrego / y a sus casas voy entrando".

She even slips into their dreams, but the friends insist she is absent: “they still hum / the proverb that I won’t return”.<sup>12</sup> The speaker asks herself:

What keeps me going back  
and visiting the shacks  
when over and over their chants  
ring through heat spells and cold drafts  
the line that I never unpack?<sup>13</sup> (78)

In popular Chilean speech, the following phrase is commonly used to describe a person who has traveled abroad and failed to communicate with their family and friends: “No me llamaste, ingrato/a” (Ungrateful, you never called). In this particular cultural contest, absence produces a debt that cannot be repaid: although often said with affection, the phrase scolds the person who did not keep in touch. Likewise, in the poem “Elqui Valley”, natural elements taunt the speaker for her supposed betrayal. The subject declares that she is leaving the valley, “erasing her face”<sup>14</sup> (89), to avoid the reproachful stare of the hills, “gray with resentment”<sup>15</sup> against her, and to follow mountain trails where

hawthorns and carob trees  
abduct me with their cries,  
sharpening each spine  
or stabbing branches into my body<sup>16</sup> (89)

Here, we can outline both the poet’s sense of guilt, that renders the plants aggressive and the mountains resentful, and the ambivalence of her memory, that implies her punishment for having “forgotten” the land where she was born.

---

12 In the original Spanish: “siguen canturreando / el refrán de que no llego”.

13 In the original Spanish: “¿A qué sigo yo viniendo / y por la peñas arribando, / si me sigo y sigo oyendo / en verano y en invierno / el cantar de que no vengo?”

14 In the original Spanish: “hurtando el rostro”.

15 In the original Spanish: “grises de resentimiento”.

16 In the original Spanish: “espinos y algarrobos / me atajan con llamamientos, / aguzando las espinas / o atravesándome el leño”.

In this dynamic relationship between belonging and exile, the speaker's metamorphosis into a grape in the poem "When I Visit the Elqui Valley" gains special relevance, as it helps us to understand a second way of representing the ambivalence of memory processes in Mistral's poetry. In our view, the metamorphosis corresponds to a subject's drive to transcend the limits of her individuality in remembrance and take on the form of objects and atmospheres that she holds dear. This movement allows Mistral to bond with the sources of her longing, welding with them like hot metals that combine to form a different compound. Both in *Poema de Chile* and *Lagar* this gesture is associated with disintegration, understood as dispossession, self-destruction, surrender to death. The poems dedicated to Elqui Valley not only display a longing for Mistral's birthplace to coincide with her grave, but also an active force to dilute and lose the speaker within the perfumed mist of orchards, flocks of birds or patches of southern fog: "Have no fear if the fog comes. / I may come with it, I may come in it"<sup>17</sup> (343). The scholar Fidel Sepúlveda outlines a broader ecological vision in Mistral's poetry, arguing that there is "a system of correspondence and capillarity which links every existing thing in proximity and distance. [...] This inundated reality, diverging from its course, constitutes an infinite ontological niche" (61), where the subject mirrors and submerges herself even when the dominant drive is negative and self-destructive. On the other hand, Vilma Muñoz identifies that, in *Poema de Chile*, there is "an exterior manifesting itself in each poem, an impersonalized force that covers everything like a torrent" (59). In light of these two comments, we find it productive to follow Giorgio Agamben's analysis of the figure of the Genius to reveal the speaker's bond to a submerged potency that entices her toward drowning to death, but which also allows her to fully offer herself to the natural elements and landscapes she loved. For Agamben, Genius both exceeds and withdraws from the principle of individualization that defines our identity: it is an impersonal and pre-individual element of life that nurtures our existence without completely belonging to us. The Italian philosopher explains the concept in the following terms:

Genius is what we sense in the intimacy of our physiological life, a place where we find both the most personal and the most impersonal or unusual, the most familiar and the most foreign or unmanageable. [...] To live with Genius

---

17 In the original Spanish: "No tengan miedo si viene la niebla. / Tal vez vengo con ella, en ella".

implies, in this sense, to live in the intimacy of a foreign being, to constantly uphold a relationship with an area of the unknown. (*Profanaciones* 11)

When the speaker in Mistral's poems imagines and senses her own disintegration into remembered things, she allows herself to be invaded by this wild, impersonal, and undetermined part of herself, that is channeled by Genius and ends in the infinite sum of elements.

The poem "The Distribution" (*El reparto*), included in *Lagar*, stages the process in which the speaker's dispossession literally rips her apart and delivers to a universe mediated by Genius. The speaker offers her eyes, knees, arms, and all her senses to other women who may need them. According to the verses, she does not need these organs in her "homeland", her mythical childhood where her entire body shall become an "wide pupil without lashes"<sup>18</sup> (Mistral, *Lagar* 20); in other words, an organ with all its senses, opened to the extreme, submitted to the pleasure and joy of recognizing each object. While the speaker does not conceal the bare craving of her perceptions, bluntly characterized as "thirst" and "hunger", she is willing to disassemble them, in both the (apparently) bloodless massacre of her own body described in the first part of the poem and the relief of subjectifying cohesion through the dispersal of her limbs in its last part. The poem describes the entire process as follows:

May I finish this way, consumed  
distributed like loaves of bread  
and delivered south or north  
never again will I be whole.

My body's relief will be  
like the removal of branches  
that pull me down and break  
from my core, like a tree.

Ah, breath, oh sweet payment,  
turning into vertical descent!<sup>19</sup> (Mistral, *Lagar* 21)

---

18 In the original Spanish: "ancha pupila sin párpados".

19 In the original Spanish: "Acabe así, consumada / repartida como hogaza / y lanzada a sur o a norte / no seré nunca más una. // Será mi aligeramiento / como un apear de ramas /

Her body is scattered far and wide like a wafer or a primordial human sacrifice, while the tension of opposites finds an outlet —though no sort of conciliation— in the deprivation and disappearance of one's own self, in the stillness of a non-form located on this side of life.

## Neurons, Orchards, and Grapes

We will now turn to consider the powerful ambivalence of Mistral's homecoming through poetry writing from the point of view of neurosciences. Giacomo Rizzolatti's well-known research on "mirror neurons"<sup>20</sup> in the early 1990s has become one of the most notorious and controversial aspects of paradigm shift for some approaches in the humanities, in particular theories of the body that engage with second-generation cognitive sciences and the phenomenology of embodiment. Over the last decade, mirror neuron theory has been subject to nuanced delimitations by introducing new research and different methods of neuro-imaging, that contribute to a necessary more complex understanding of what happens in the human brain when we observe actions. However, this theory is revolutionary for literary studies, as it demonstrated that even imagining a gesture or motor operations through reading implies a simulated *re-enactment* of the same action in the reader's brain (Kosslyn & Thompson 976). As studies have shown, this is due to the fact that linguistic comprehension involves a sensorimotor dimension, since the systems of language and movement are somatotopically connected in the brain (Boezio 6). On the other hand, neurocognitive poetics have investigated

---

que me abajan y descargan / de mí misma, como de árbol. // ¡Ah, respiro, ay dulce pago, vertical descendimiento!"

- 20 Based on experiments of micro-electrodes applied to the cerebral cortex of macaques, later expanded to less-invasive procedures on humans, it was established that, when observing another being execute an intentional motor action, the monitored subject activates the same neural networks that would be activated upon actually performing the action. However, the scientific and media attention surrounding the discovery of mirror neurons should not eclipse the existence of another class of neurons, that also integrate the cognitive process of aesthetic perception, involving essentially bodily movements and sensations: these neurons are activated when observing an object that can participate in a potential action. The philosophy of art theorist Chiara Cappelletto defines them as "Cézanne neurons" since they "visually respond to the roundness of his apples: the rounder they appear, the more we want to grab and bite into them while looking at the painting" (128). This means that artistic representation, but also literary representation (especially considering the work of Marcel Proust, for example), prompts the spectator or reader to imagine entering into physical and sensorial contact with the represented objects.

the imbrication between fiction and poetry in emotional states, establishing that the processes of aesthetic reception use primitive neural circuits related to basic instinctive reactions like fear-anger-desire-play, requiring, as a consequence, deep levels of the psyche, even from the evolutionary point of view (Jacobs 1). The implicit conclusion of all these studies is that “on a cognitive level, the limit between real and fictional dimensions is more labile than commonly thought” (Boezio 8).

Given the relevance of this approach to the topic we are addressing, we will now engage with neuroaesthetics and second-generation cognitive sciences to posit a link between our hypothesis —*i. e.* the idea that poetic imagination and composition can be considered a vehicle for the author to once again feel her longed-for country, so that her poems turn into perceptual and emotional journeys— and the notion of imagery, a concept that emerged in cognitive sciences in the 1980s, which has seen a recent surge in the progress of neuroimaging. Likewise, we will draw upon several basic concepts from neurosciences and the results of case studies to comprehend the cognitive process of writing poetry and read Mistral’s poems from this perspective.

If we take the definition offered by scholar Ronald Finke, mental imagery is understood as “the mental invention or recreation of an experience that in at least some respects resembles the experience of actually perceiving an object or an event, either in conjunction with, or in the absence of, direct sensory stimulation” (2). Imagery is characterized for being multisensorial and comprises notions of the location of objects in space as well as their movements related to the subject’s point of view. For the purpose of this article, it is also important to highlight that imagery involves a process in which “images are generated from underlying memory representations” (Conway 337), meaning that imagery reformulates representations of memory, basing them on the codification of predominantly concrete, perceptual, and unintentionally learned experiences. This implies that imagery’s code, in comparison with verbal and conceptual codes, is more unstable and malleable, and risks diverting from the original referent, since memories are reformulated with a certain margin of invention. The arrival of new research methods, as neuroimaging through Functional Magnetic Resonance Imaging (fMRI) and Multivariate Pattern Classifiers (MVPC), led to visualizing what areas of the brain are activated under specific stimuli or in association with specific cognitive operations, and to studying

the behavior of implicated neural networks. Particularly, neuroimaging techniques applied to studies of imagery enabled the observation that “the neural basis of visual mental imagery is tied to the endogenous activation of cortical areas subserving visual perception”, reaching the consensus that “the retrieval of visual representations from memory leads to the reactivation of cortical areas that were initially activated during the perceptual encoding of those representations” (Handy et al. 8). The same was observed for other perceptual modalities, such as kinetics, that codifies spatial positions, the movements of remembered elements and the subject’s relationship to them (Olivetti et al. 123). Therefore, this research established that imagery and perception both share neural mechanisms and representational formats. In short, imagery is a multisensorial, internal representation that functions as a weak form of perception and, when it occurs, activates the same neural networks and functions (progressively, depending on the internal hierarchy of these functions)<sup>21</sup> involved in direct perception, while simultaneously interacting with memory and recombining memories (Pearson et al. 592).

We would like to complement this approach with a study that has explored brain functions during poetic creation, applying magnetic resonance imaging (fMRI) to famous poets during their creative process, in parallel with control groups and tasks. This study, led by Siyuan Liu in 2015, focused on the phases of producing and revising poems. Liu sought to demonstrate that the productive phase of the creative process could be related to a rise of intrinsic and spontaneous motivation, observable in the neural activity in the medium-prefrontal cortex (associated with intentionality, unconscious decision, and integration of information, among other activities), and to the mitigation of top-down attention —self-conscious and “quality control” of the creation’s product— at the level of the dorsolateral prefrontal cortex (associated with planning and manipulation of information of the memory of work, among other activities of higher order cognitive control) (Liu et al. 3364-3366). The results of this study confirmed “[the] longstanding notion that spontaneous creative behavior takes place in a state of cognitive disinhibition or defocused attention that permits lateral thinking and the formation of remote associations”

---

21 “Because high-level areas are physically (and synaptically) closer to memory-encoding structures in the medial temporal lobe than are earlier visual areas, it makes sense that the activity patterns associated with perceived and imagined images should more closely resemble one another in high-level than in early visual areas.” (Pearson et al. 595).

(3364), although the researchers admit that, in real life, the two phases studied alternate much more flexibly and spontaneously. Additionally, these experiments detected that the brain's auditory, somatosensory, and motor regions attenuated their connection with the dorsolateral prefrontal cortex and connected more intensely with regions associated with the limbic system, normally related to emotional processes. For the researchers, this could contribute to the spontaneous production of much more vivid sensorial-motor images and innovative play with the sonorous dimension of the creative phase. This view of the workings of the brain during the creation of poetry would certainly be quite familiar to Mistral, since she herself describes her writing technique as involving two successive stages: “[my technique] consists of this: to take advantage of the heat of the so-called “inspiration” and write fast; but then, once cold, to put at least two subtle or refined or novel verses [...] I always correct a lot.” (*Doris, vida mía* 309-310).

From a literary perspective and reversing the viewpoint with which the results of this study have been interpreted, we argue that, in the case at hand and, possibly, in similar circumstances, poetry can be written to enter an uninhibited and simultaneously intensified cerebral state, in which the author can indulge in memories, emotions, and sensations, since the subject's conscious control of self and production experiments a temporary inhibition. This phenomenon coincides with imagery, considering that one of imagery's most relevant functions, especially in autobiographical works, is to “facilitate memory retrieval” (Conway 342). This implies that multisensorial representations produced in the process of imagery do not necessarily adhere to past events, but rather, in coherence with the reconstructive (as opposed to reproductive) vision of memory, blend with features of other psychic and emotional instances. In short, we want to suggest that the creation of a poem, under the circumstances and for the corpus that we took into consideration, would translate into the activation of a multiperceptual imagery that allows Mistral to travel through time and space to reconstruct and relive atmospheres, situations, or natural elements of her longed-for homeland during several intense moments.

How can we identify neural dynamics of perceptual-emotional creation and remembering in our corpus? In general, many of the poems in both books tend to evoke memories rich in sensorial detail and emotional value

for the author. For example, in “Fruits” (“Frutas”), included in *Poema de Chile*, the first four stanzas of this five-stanza poem read as follows:

The Central Valley,  
like must, is burning  
with apple trees, peaches  
and the arms of harvesters  
blending with smells,  
colors and ferments.

The fruit canopies  
call through blood-red greens  
and the orchards and vineyards  
confess in pungent odors  
and flat strawberry patches  
amongst the chaos release  
a tender transcendence  
from its subtle density.

Everything moves in a mist  
that slows the pace of our steps  
to see and breathe  
in the hidden or confessed  
and discern the jumbled faces  
and backs of the farm hands.

The trunks appear alive  
from the boys and girls  
who relinquish and climb  
zigzagging like lizards.

And the baskets come and go  
with the weight and arc  
of our mothers' womb  
and the apricot skin  
fresh pears and pineapples

are wondrous things.<sup>22</sup> (Mistral, *Poema de Chile* 188-189)

Through a fragmented perception of fruit trees, bodies, the movement of farmhands and harvesting tools, the poem produces synesthetic condensations that expand complimentary sensations and colors: for example, the verse “The fruit canopies / call through blood-red greens” produces a sharp contrast between the green of the leaves and the blood-red of the apples. The perception literally advances through “pushing” (“golpes”), but simultaneously creates a suffocating mist of pungent smells. We can read this poem as an imagery that activates neural networks associated with the senses, especially those of sight, smell, and kinesthesia, that allows the poet —and her reader with him— to step into the lively moment of the remembered/imaginary harvest. In regards to kinesthesia, the sense of movement is not limited to the speaker’s actions, rather it extends to the observed objects and actions: the expression “lagarteos” describes the movements of the boys and girls busy in the harvest, but also alludes to the rapid and zigzagging movements of the lizards that live in the sunny agricultural areas of Chile’s Central Valley. The same can be said of the verse “And the baskets come and go / with the weight and arc / of our mothers’ womb”: the baskets moving from the fields to the warehouse enable us to perceive “the weight and arc” of the bodies growing accustomed to the loads they carry. According to our discussion, imagery, even when it is predominantly visual, has a kinesthetic and bodily scope that implies an “internal rehearsal of motor acts without overt movement” (Olivetti et al. 123) and, in this case, the subject’s brain —and that of the reader as well— rehearses the motor action in a mediated form. The poem ends almost unexpectedly with a stanza in which the speaker leaves the burning fruit trees and enters the wild where “wild herbs” grow (Mistral, *Poema de Chile* 189). Aside from the speaker’s disdain for the Chilean state system and the social ambition it harnesses, this ending marks not only an

---

22 In the original Spanish: “El Valle Central está, / como los mostos, ardiendo / de pomar, de duraznales / y brazos de cosecheros / a trabazones de olores, / coloración y fermentos. / Los tendales de la fruta / llaman con verdes sangrientos / y a golpes de olor confiesan / los pomares y el viñedo, / y frutillares postrados / sueltan por el entrevero / un trascender que enternece / por lo sutil y lo denso. // Todo se mueve en un vaho / que nos pone el andar lento / por ver y por aspirar / en lo emboscado o confeso / y atisbar rostros y espaldas / volteados de cosecheros. // Los troncos parecen vivos / de mozuolos y mozuelas / que trepan y que despojan / a saltos y lagarteos. // Y los cestos van y vienen / con el peso y el arqueo / del vientre de nuestras madres / y son maravillamientos / la piel del albaricoque, / La pera, la piña al viento”.

ideological distance, but also delves into the ever latent “non-belonging” that prevents the speaker from extracting joy out of the poem she created. It is as though the speaker suddenly woke up from a vivid dream —the imagery— to resume her path of exile.

Moving to *Lagar*, the poem titled “Little Box of Raisins” (“Cajita de pasas”) reproduces both the triggering of memory in conjunction with a direct sensory stimulation and the subsequent imagery. The speaker receives a box of grapes from her home country:

I open it with caution  
and fear of sounding alarm;  
I fold the sweet mint lining  
that blinds and embalms them  
and with a scream I lift  
thirty strangled raisins...

Strands of bees and cicadas  
emerge from this vector  
with the stinging of ten suns  
and dried, but bathed in nectars.  
Ana and Rosa harvest my grapes  
their backs bent under the sun.

Crawling over vine shoots  
where I once cut, they cut,  
and brush my child fingers  
that wander among the bush...

Those who arrive touch it all  
and are left without the grace:  
they see no slopes or vineyards;  
the Valley falls not on their face.

They celebrate the grapes,  
I celebrate sunspots,  
live grape clusters in my body

my blood already docked...<sup>23</sup> (Mistral, *Lagar* 36-37)

This object arriving from afar not only triggers the poet's perceptual memories, but also an imagery that takes her back from the present to her childhood in Elqui. As soon as she removes a grape from the box, the speaker is overcome by a wave of heat and sunlight, the deafening buzz of cicadas and sweet tastes that fill her palate. In this late summer setting, the poem also shows episodes that seem like memories from the speaker's childhood: during harvest, a girl who may have been Mistral cuts her fingers on a pair of shears. The imagery, specifically rooted in what is presented as a personal and detailed memory, also reconstructs the position of the girl's body in the vineyard on a cognitive level. This confirms the relevance of proprioceptive or kinesthetic memory over purely visual memory, within a general framework of an embodied cognition approach that looks to tackle the issues at hand.

However, the last stanza manifests the complex psychological dynamic unleashed by the imagery, thus verifying that, when read as a memorable journey and in light of the poetic narrative, the poem also functions as a powerful detonator on a psychological level. The speaker establishes a clear line between how visitors to the valley perceive the area and the images that the Valley only reveals to her. While these outside spectators or "tourists" gather superficial impressions, the speaker relives a total bodily experience: the sun reverberates throughout her skin, she celebrates her transubstantiation into a cluster of grapes, and her bloodstream knows she has arrived home. In other words, the imagery results in a more vivid and powerful experience than that provided by a real journey to the alluded places. The clear paradox displayed in these verses outlines that the more the experience is rooted in and limited to the imagination, the more intense it becomes, as if the speaker considered a real journey dispensable. Likewise, we cannot ignore the arrogance in the speaker's final protest: she not only invalidates the experiences of visitors but also the valley's current existence.

---

23 In the original Spanish: "Me la destapo con tientos, / y con miedo de azorarla; / volteo el forro de mentas / que las ciega y embalsama / y con un grito levanto / a las treinta sofocadas...// Van saliendo los sartales / de abejas y de cigarras / con sollamo de diez soles / y enjutas, pero enmieladas. / Cepa mía vendimiaron / Ana y Rosa al sol dobladas. / En sarmientos lagarteando, / donde yo corté, cortaban, / y toparon con mis dedos / de niña entre la maraña...//Los que llegan palpan todo / y se quedan sin la gracia: / ladera y viña no ven; / no cae el Valle a sus caras. / Ellos festejan racimos, / yo festejo resolanas, / gajos vivos de mi cuerpo / y la sangre mía arribada...".

We wonder if the speaker's confidence in detaching herself and the "real" valley (which only she can reveal) from the "tourists" conceals some deeper meaning.

In an attempt to explain this situation, we can associate this type of imagery with what Sigmund Freud called "fantasy" in his paper "Creative Writers and Day-Dreaming," presented in 1907:

A strong experience in the present awakens in the creative writer a memory of an earlier experience (usually belonging to his childhood) from which there now proceeds a wish which finds its fulfillment in the creative work. The work itself exhibits elements of the recent provoking occasion as well as of the old memory. (426-427)

In the fantasy condensed within Mistral's poetic creation —the fantasy which poetic creation allows her to experience from activating specific neural networks, according to our hypothesis— we find coexisting remnants of the past and details of the present, in an assortment that produces a new emotional-perceptual state uniting both the desire and energy of frustration (for Freud, the motive of a substitute satisfaction is always current dissatisfaction). Freud's position is corroborated by neuroscientific observations of the imagery, that, for each poem, recreates a new version of the past in conjunction with a variable present, generating a mutated representation of said memory. As Martin Conway poses,

it may be that images usually correspond both to an experience and to the representation of the event of which that experience was a part. In this way then people may experience difficulties in deciding on the basis of a retrieved image whether the scene depicted by the image did in fact occur. (342)

In this sense, Czesław Miłosz's epigraph to this article is particularly illuminating: the poet writes that, in a dream of returning to his childhood home, "the trees were even higher than in childhood, because they had been growing during all the years since they had been cut down" (385). While the trees remembered in the poem no longer exist in real life, they are not the same trees from the poet's childhood because in his creative and affective memory they have continued to grow on their own. The poetic image of the trees growing autonomously in the soil of remembrance not only parallels

the theory of memory's malleable and abductive nature posed by Duarte, but also aligns with the intuition that both the heritage of memory-based perceptions collected in the imagery and the very subject who experiences them evolve in different ways. With the passage of time, experiences that transform individuals inevitably separate them from their origins, while fantasies surrounding their homeland prosper in an apparently independent manner. In this sense, the external space incorporated into the subject's body ("live grape clusters in my body / my blood already docked...") can be considered a process of subjectification and individualization of real and physical factors. In brief, along with the ecstasy of regaining sensations and the apparently immediate encounter with the plenitude of childhood, the subject perceives an irreparable, potentially overwhelming *mise en abyme* in the recollected world, and even in her multiple selves present throughout time.

The poem's final scene, therefore, is overcome by the shadow of both ominous elements and a sense of possibility within impossibility: the experience can only be lived through a non-being, which is to say in fiction as opposed to reality. The imagery transports recovery and loss, that coexist and intertwine, implying a revitalizing yet lethal potential for the subject, similar to a cluster of uncontrolled cancer cells. Uniting the end of the poem with the compensatory fantasy described by Freud and its characteristic oscillation between the present impression, the past of childhood where desire is satisfied, and the projected future where that desire can once again be satisfied,<sup>24</sup> we can affirm that Mistral's future is indissolubly welded to her childhood, constantly reimagined and regenerated. In other words, her future is welded to a temporal impossibility. This paradoxical loop appears in the speaker's conscience in several poems from *Lagar*, as "She Who Walks" ("La que camina"), from the section "Mad Women" ("Locas mujeres"), where the subject is represented while

---

24 "The relation of a phantasy to time is in general very important. We may say that it hovers, as it were, between three times —the three moments of time which our ideation involves. Mental work is linked to some current impression, some provoking occasion in the present which has been able to arouse one of the subject's major wishes. From there it harks back to a memory of an earlier experience (usually an infantile one) in which this wish was fulfilled; and it now creates a situation relating to the future which represents a fulfillment of the wish. What it thus creates is a day-dream or phantasy, which carries about it traces of its origin from the occasion which provoked it and from the memory. Thus past, present and future are strung together, as it were, on the thread of the wish that runs through them" (Freud 424).

she has been left alone like a tree  
or like an unknown person's stream  
thus marching between start and finish  
as without age or as in a dream.<sup>25</sup> (Mistral, *Lagar* 90)

The character, detached from time, roams in a sequential reversal (for the end precedes the beginning), which functions as a threshold or intermediate zone (like a dream or a point where time is abolished). In some ways, this exhibits the strange contact—beyond time—between the subject's individuality and her *genius*, as already discussed above. In this case, the *genius* represents the part of us that,

is not a chronological past which we have left behind once and for all and which we can, eventually, evoke through memory; it is present at every moment, in us and with us, in the good and in the bad, inseparable. The childish face of Genius, his long, shivering wings mean he ignores time and we felt him trembling close by as when we were children, breathing and flapping his feverish temples, like an immemorial present. (Agamben, *Profanaciones* 10)

By activating neural networks in the imagery triggered by the poem's flight of remembrance, Mistral reconnects with her land and her past in a rarefied, paradoxical, and prolific temporal circle, located on the most intimate limit in terms of impersonal potency. This proximity can end in the subject disintegrating into objects, as we discussed in the previous section, or in a process of dispossession anticipating her surrender to death. We will proceed to review this latter alternative in connection with neuroscientific perspectives.

Several poems in *Lagar* testify to the unsettling foresight of extinction, although, if interpreted from an abnormal temporality, the subject's gesture of drawing her future deposition from past particles actually makes sense. "The Dancer" ("La bailarina"), a moving, painful poem, speaks of something or someone who tirelessly swirls within the subject until it eventually thrusts away, in a centrifugal movement, her name, lineage, and childhood memories:

---

parents and siblings, orchards and farms

25 In the original Spanish: "se va quedando sola como un árbol / o como un arroyo de nadie sabido / así marchando entre un fin y un comienzo / y como sin edad o como en sueño".

the rumor of her river, the roads,  
the story of her home, her own face  
and her name, and childhood games<sup>26</sup> (Mistral, *Lagar* 66)

The dancer swirls until she reaches the most “beautiful and pure”<sup>27</sup> state of nudity (66). Another feminine character chosen for her marginalization and vulnerability is the “emigrada judía” (Jewish immigrant) who has escaped erasing her visit “like a footprint in the sand”<sup>28</sup>(171). As the subject is eventually stripped nude before the sea, pieces of intensely perceptive and emotional biographical memory hang from her limbs: “the mints / whose smell bring me to tears”; “a wave of resin”<sup>29</sup>(171), and even movements acquired throughout her life, sedimented within her muscle memory: “My hand lost the movement / of making cider and bread”<sup>30</sup> (172). These traces of concrete memories —specific imageries of smells, sounds, faces, gestures, among others— become temporal gaps toward the past through which the subject paradoxically zigzags toward the imminent future of disposition and immobility. We would venture to say that, since Mistral wrote these poems near the end of her life, she may have used them to mentally simulate death, allowing herself to be pierced by imageries of erratic and unorganized memories. This would imply a drifting creative imagination in a state of disinhibition and non-focused attention, as described by Liu, but possibly subject to an extreme and inevitable chance by obliteration’s force of gravity, like a celestial body on a collision course with a planet. This is how Mistral, riding the poem, crosses for the last time the skies of the discontinuous memories of her past before reaching her final dawn.

### **Conclusions: Chile Aches in All My Bones...**

The Chilean poet Rafael Rubio, in his poetic rereading of the relationship between Doris Dana and Gabriela Mistral and the death of the latter, describes Mistral’s farewell to Chile in the following terms:

---

26 In the original Spanish: “padres y hermanos, huertos y campiñas, / el rumor de su río, los caminos, / el cuento de su hogar, su propio rostro / y su nombre, y los juegos de la infancia”.

27 In the original Spanish: “hermosa y pura”.

28 In the original Spanish: “emigrada judía / como huella en arenal”.

29 In the original Spanish: “las mentas / cuyo olor me haga llorar”; “una oleada de resinas”.

30 In the original Spanish: “Suelta mi mano sus gestos / de hacer la sidra y el pan”.

I will never return to the old Chile. I will not return to its skies or valleys burnt by the sun of apathy. [...] I suffer my homeland in my arteries, Chile aches in all my bones, this country that rejects me burns, this long and narrow exile of anguish, where I wish to never place another step. (36)

Rubio's poetic invention perfectly captures the paradox that we have developed in this study, creating a dialogue between literary analysis and neurosciences: the im(possibility) of returning to Chile introjects into Mistral's physical and creative core, mobilizing her deepest memories and intertwining them with emotional nuances surrounding the poetic composition in imageries impregnated with perceptive richness.

We saw how Mistral could have approached the writing of some of her poems with the aim of abandoning herself in a more relaxed and spontaneous emotional and mental state, in which it was easier to reencounter her memories and sensations. Thus, she relived them by activating neural networks that are involved in a real perceptual situation, but also in the memory's active and changing reconstruction. These poems, constructed by multisensorial imageries, harbor an assortment of sensations, from the joy of reencounters, the fear of abandonment and the longing of dissolution, allowing the author to brush the emotion and perception of what irrevocably remained behind and feel it once last time to abandon it forever. In this way, we have followed a possible route to comprehend Gabriela Mistral's rich, intense, and painful creative and human adventure, lived under the sign of the potentiality within the impotentiality.

## Cited works

- Agamben, Giorgio. *Potentialities. Collected Essays in Philosophy*. Stanford, Stanford University, 2000.
- . *Profanaciones*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2005.
- Boezio, Sara. "L'esperienza della lettura in ottica cognitive". *Between*, vol. 4, no. 7, 2014, pages 1-39.
- Cappelletto, Chiara. *Neuroestetica. L'arte nel cervello*. Roma, Laterza, 2012.
- Concha, Jaime. *Gabriela Mistral*. Santiago, Universidad Alberto Hurtado, 2015.

- Conway, Martin. "Images in autobiographical memories". *Cognitive and Neuropsychological Approaches to Mental Imagery*. Edited by Michel Denis et al. Martinus Nijhoff, 1988, pages 337-346.
- Duarte, Antonio. "La creatividad ¿abductiva? de la memoria". *Límite. Revista interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, vol. 14, no. 8, 2019, pages 1-13. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0718-50652019000100208>
- Finke, Ronald. *Principles of Mental Imagery*. Cambridge, MIT, 1993.
- Freud, Sigmund. *Collected Papers*. Vol. 4. New York, Basic Books, 1959.
- Handy, Todd, et al. "Visual imagery and memory: Do retrieval strategies affect what the mind's eye sees?". *Neuroimaging of Mental Imagery*. Edited by Michel Denis et al. Taylor and Francis, 2005, pages 7-28.
- Jacobs, Arthur. "Neurocognitive poetics: methods and models for investigating the neuronal and cognitive-affective bases of literature reception". *Frontiers in Human Neurosciences*, vol. 9, 2015, pages 1-22. DOI: <https://doi.org/10.3389/fnhum.2015.00186>
- Kosslyn, Stephen and William Thompson. "Shared mechanism in visual imagery and visual perception: insights from Cognitive science". *The new Cognitive Neurosciences*. Edited by Michael Gazzaniga. MIT, 2000, pages 975-985.
- Liu, Siyuan, et al. "Brain Activity and Connectivity During Poetry Composition: Toward a Multidimensional Model of the Creative Process". *Human Brain Mapping*, vol. 36, no. 2015, pages 3351-3372. DOI: <https://doi.org/10.1002/hbm.22849>
- Manzanero, Antonio and Miguel Ángel Álvarez. *La memoria humana. Aportaciones desde la neurociencia cognitiva*. Madrid, Pirámide, 2015.
- Miłosz, Czesław. *New and Collected Poems. 1931-2001*. New York, Harper Collins, 2003.
- Mistral, Gabriela. *Doris, vida mía. Cartas*. Edited by Daniela Schütte González. Santiago, Lumen, 2021.
- . *Bendita mi lengua sea. Diario íntimo*. Compiled by Jaime Quezada. Santiago, Catalonia, 2019.
- . *Lagar*. Santiago, Universidad Diego Portales, 2011.
- . *Pensando a Chile*. Selected texts by Jaime Quezada. Santiago, Catalonia, 2015.
- . *Poema de Chile*. Santiago, Pomaire, 1967.
- . *Poema de Chile*. Santiago, La Pollera, 2013.

- Muñoz, Vilma. “La escritura de ‘Valle de Elqui’, de *Poema de Chile: Pliegue recuerdo-naturaleza*”. *Acta Literaria*, vol. 33, 2006, pages 55-70. DOI: <https://doi.org/10.4067/s0717-68482006000200005>
- Olivetti, Marta, et al. “Intermodal sensory image generation: An fMRI analysis”. *Neuroimaging of Mental Imagery*, pages 107-130.
- Pearson, Joel, et al. “Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications”. *Trends in Cognitive Sciences*, vol. 9, no. 10, 2015, pages 590-602. DOI: <https://doi.org/10.1016/j.tics.2015.08.003>
- Pérez, Fernando. “Desplazamiento y metamorfosis: Gabriela Mistral”. *Persona y sociedad*, vol. 20, no. 2, 2006, pages 113-126.
- Rojo, Grínor. *Dirán que está en la gloria (Mistral)*. Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Rubio, Rafael. *Lengua oculta. Doris y Gabriela*. Santiago, Planeta sostenible, 2019.
- Sepúlveda, Fidel. “Gabriela Mistral: una ecología estética”. *Aisthesis*, vol. 28, 1995, pages 60-71.
- Sepúlveda Eriz, Magda. *Gabriela Mistral: somos los andinos que fuimos*. Santiago, Cuarto Propio, 2018.
- Vargas Saavedra, Luis, comp. *Tan de usted. Epistolario de Gabriela Mistral con Alfonso Reyes*. Santiago, Universidad Católica de Chile/Hachette, 1990.

### **About the author**

Martina Bortignon, PhD in Lingue, Letterature e Società (Università Ca' Foscari, Italia) / Literatura (Pontificia Universidad Católica de Chile), has focused on compared poetry and the theory of sensation. She is currently an associated professor in the Literature Department of Adolfo Ibáñez University in Santiago, Chile.

### **About this article**

This article received financing from Anid, Fondecyt Iniciación 11170077, titled “Sentir la tierra. Un estudio comparado de la relación entre ser humano y territorio natural desde una dimensión sensorial y de sentido en obras italianas, chilenas y estadounidenses” (Feeling the Earth. A Comparative Study of the Relationship Between Humans and Natural Territory from a Sensorial Dimension in Italian, Chilean, and US Literature), of which I am the head researcher. The results are based on a research conducted during a visit to the Facoltà di Scienze Cognitive at the Università di Trento (Rovereto, Italy) and greatly benefitted from the guidance of Dr. Sara Dell'Antonio and Dr. Nicola Depisapia. This article was translated by Thomas Rothe.

# O *ethos* do dissídio na obra de Camões, o poema como argumento

Matheus de Brito

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

matheus.brito@uerj.br

Para entender Camões e a poesia lírica ibérica do século XVI é indispensável compreender o espaço moral-retórico que organiza cada poema enquanto ato comunicativo. Uma importante contribuição para essa tarefa reside na observação dos textos não literários que assinalam operadores culturais do período. Este artigo começa discutindo uma preceptiva retórica que pode iluminar algumas questões de interesse para o discurso poético, especialmente seu propósito, para avaliar alguns aspectos argumentativos da poesia de Camões, explorando o horizonte no qual se configura uma persona lírica a partir de um *ethos*. A reflexão aqui proposta pretende avançar em um capítulo da história literária, bem como levantar alguns problemas teóricos.

*Palavras-chave:* poesia lírica; século XVI; estudos camonianos; *ethos*; estudos de tópica poética.

Cómo citar este artículo (MLA): Brito, Matheus de. "O *ethos* do dissidio na obra de Camões, o poema como argumento". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 41-71

Artículo original. Recibido: 26/06/20; aceptado: 21/09/2021. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **El *ethos* de disenso en la obra de Camões, el poema como argumento**

Para entender a Camões y a la lírica ibérica del siglo xvi es imprescindible comprender el espacio moral-retórico que organiza cada poema como un acto comunicativo. Una importante contribución a esta tarea radica en la observación de los textos no literarios que señalan a los operadores culturales del periodo. Este artículo comienza discutiendo una preceptiva retórica que puede iluminar algunas cuestiones de interés para el discurso poético, especialmente su finalidad, para además evaluar algunos aspectos argumentativos de la poesía de Camões, explorando el horizonte en el que se configura una persona lírica a partir de un *ethos*. La reflexión propuesta pretende avanzar en un capítulo de la historia literaria así como plantear algunos problemas teóricos.

*Palabras clave:* poesía lírica; siglo xvi; estudios sobre Camões; *ethos*; estudios de tópica poética.

### **The *Ethos* of Dissent in Luís de Camões' Poetry, the Poem as Argument**

To understand Camonian and 16<sup>th</sup> century Iberian lyric poetry, it is indispensable to apprehend the moral-rhetorical space that defines each poem as a communicational act. An important contribution to this task consists in observing non "literary" texts that signal cultural operators of the time. This article begins by discussing a rhetorical preceptive that can shed a light upon some issues of interest to poetic discourse, especially its purpose, for us to evaluate some argumentative aspects of Camonian poetry, exploring the horizon in which a lyrical persona is shaped by an *ethos*. The proposed reflection intends to advance a chapter of literary history, casting some theoretical problems.

*Keywords:* Lyric poetry; 16<sup>th</sup> century; Camonian Studies; *Ethos*; topic studies.

Quem me dera por língua um raio ardente,  
Que os corações abrisse e abraçara,  
E os derreteria, unira e transformara,  
No amor, que arde e inflama suavemente.

Fr. Agostinho da Cruz, *Voto de ardente amor divino*

ESTE ARTIGO ABORDA A CONSTITUIÇÃO ética do poema como argumento, considerando não apenas a *inventio* da *res* e a *dispositio* dos *uerba*, mas sobretudo seu registro “elocucional”, conforme o qual estilo e gênero se adequam, sendo a própria *persona* em grande medida um fingimento poético cujo fim é corroborar o *ethos* de poeta segundo a conveniência do gênero. Para isso, servir-nos-emos de recentes estudos da preceptiva retórica neolatina, dedicando especial atenção ao *De Eloquentia Libri Quinque* (1591) de Tomé Correia (1536–1595). O manual do ex-jesuíta e mestre em Bolonha apresenta uma retórica de “reconciliação” das faculdades, registrando uma atitude de importante consequência para o estudo do gênero epidítico ou demonstrativo, sob o qual à data se classificavam as espécies em verso (épico, canção, soneto, etc.). Essa obra de Correia tem especial significação testemunhal menor,<sup>1</sup> pois que, afastadas as grandes polêmicas, lança luz sobre uma situação geral dos processos por meio dos quais os poemas vêm a existir e circular.

Nossa exposição divide-se em três partes: começamos por um pequeno comentário aos referidos estudos e à retórica de Correia, destacando daí elementos que nos servirão de prisma para, numa segunda parte, fazer considerações à volta da canção “Vinde cá, meu tão certo secretário” de Luís de Camões. Na terceira, preparando a conclusão, propomos uma reflexão mais geral sobre o problema da representação dos costumes, aquilo a que nos referimos por *ethos*. Dedicar-nos-emos, ao longo, à caracterização de um *ethos* do poeta em dissídio, o qual está no cerne de uma tópica que a um só tempo abre para uma reflexão “metapoética”, lugar-comum do período, e para uma crítica aguda dos costumes da Corte e da “situação espiritual”

---

1 O levantamento de todos os tratados seria improficuo, dada sua multiplicidade e a já visível lacuna da preceptiva lírica vernacular, fora o circuito muito complexo de que ela partilhava. Encontrar uma obra cuja complexidade reflita esse esquema pode ajudar a parametrizar as condições da comunicação, ficando o levantamento para propósitos cognitivos mais específicos do que aqueles que definem o atual campo de interesses da pesquisa.

do Império português, a saber, a crise social, econômica e política tal como figuraria sob a lente da religião. Não é difícil percebê-lo em *Os Lusíadas* e inferir, a partir do estudo de sua lírica, a complexa construção de *personae* poéticas a partir de uma diversidade de *ethe*. Resta-nos, portanto, lançar questões de interesse teórico-historiográfico e, com isso, vislumbrar caminhos disciplinares, considerando a renovação dos estudos de retórica, para a abordagem da poesia no contexto da Corte portuguesa.

### Uma preceptiva genérica?

No capítulo XIV do livro II das *Etimologias*, Isidoro de Sevilha define *ethopeia* como a representação “do caráter de uma pessoa [*hominibus personam*, lit. “a pessoa de um homem”] de modo a exprimir traços relacionados à idade, ocupação, fortuna, felicidade, gênero, luto, coragem”<sup>2</sup> (74). Ele explica que, ao se assumir um personagem, a elaboração da *oratio* deve levar em conta não só “quem fala” mas “com quem, sobre o quê, onde e quando, o que se fez ou se fará, ou o que se pode sofrer caso alguém negligencie esses despachos” (74). *Ethopeia*, o processo de reproduzir as características da pessoa numa situação discursiva, é um dos sete exercícios a que se dedicavam os estudantes da arte retórica, no vestibulo das ciências.<sup>3</sup> Sem substanciais modificações, o esquema oriundo dos *progymnasmata* da Antiguidade alcança as poéticas do século XVII, inclusive em vernáculo, como as *Tablas poéticas* (1617) de Francisco Cascales (1564-1642). Esse dado é um dentre vários que compõem uma *longa duração* da poética ocidental, importantes para, se não desfazermos, ao menos contornarmos certos preconceitos que a legibilidade literária exerce sobre a história das práticas poéticas.

Tomé Correia começa *De eloquentia libri quinque* (1591) com o pregão de que a arte retórica facultaria o bem privado e público, pondo termo ao dissídio entre a língua e o coração dos homens. A necessidade da eloquência para sanar crises é um tópico exordial que se liga, em sua história mais recente, à retórica de Boncompagno da Signa, segundo o qual a *causa* de todo

---

2 Todas as traduções do artigo são nossas.

3 Para um estudo aprofundado, veja-se *The Liberal Arts and the Jesuit Scholar System* (1986) de Aldo Scaglione. Quanto à relevância dos estudos de retórica, recorde-se a frequência com que a eloquência é apresentada como porta de entrada para as demais disciplinas nas orações de sapiência (Pinho, *Orações*).

discurso é a *contrarietas voluntatum* que põe os homens em litígio (Tunberg). Além disso, Correia toma o partido pela necessidade de aplicar a retórica às condições do presente. Remete à posição de Pico della Mirandola (1463-1494) quanto à imitação num argumento travado contra Ermolao Barbaro (1454-1593), depois retomado por Gianfrancesco Pico (1469-1533) contra Pietro Bembo (1470-1547),<sup>4</sup> e que ressurge no mordaz *Ciceroniano* (1528) de Erasmo de Roterdã (1466-1536). Bembo defendia, no seu *De Imitatione* (1513), a imitação exclusiva de Cícero como emulação do mais perfeito, em sua latinidade bem como em seu estilo; Pico e Erasmo denunciavam o caráter afetado dessa prática, dada a impossibilidade de adequação do *usus* de um autor a uma época diferente da sua, e à natureza de cada homem. Em seu lugar, preceituavam a composição através das melhores partes dos autores, ou imitação eclética.

Essa é uma oposição básica no campo das letras do século XVI. Os modelos italianos de poesia cortesã então circulam na Península junto a preceptivas retóricas, como investigou Belmiro Pereira (*Retórica*), vindas sobretudo do Norte europeu — Rudolph Agrícola, Joachim Ringelberg, e Erasmo mesmo —, através de figuras como as de João Vaseu e Clenardo no ambiente institucional português, e devido à formação parisino-lovaniense dos monges crúzios e dos jerônimos (*Retórica* 740 e seguintes), bem como insinuadas na corte junto aos humanistas portugueses, como Aires Barbosa, Lúcio André de Resende, André de Gouveia, Diogo de Gouveia. Distantes das tendências “do Norte”, estariam não só os retores católicos, mas também os comentadores italianos da *Poética* de Aristóteles, como Robortello, Minturno e Castelvetro (Weinberg). A retórica jesuítica, basicamente o manual de Cipriano Soares, *De arte rhetorica libri tres* (1562), diz-se dar a esses influxos uma abordagem conservadora, uma modernidade moderada (Mack 179). Noutras palavras: modelos textuais a imitar circulam numa pragmática —o “humanismo” norte-europeu— diversa daquela originária, o que modaliza seus usos. A obra de Correia, no que tem de refratária e sintetizante, parece-nos oferecer um acesso “médio” às condições da comunicação de poesia, possivelmente

---

4 Sugerimos a tradução bilíngue das cartas de Pico, Ermolao e Bembo constantes do apêndice ao *Elementa Rhetorices / Grundbegriffe der Rhetorik* de Philip Melanchthon (Melanchthon e Wels). Pico contra Bembo sustenta que ele precisa descobrir sua própria natureza, *quod te ipsum et ad tuas animi dotes facilius pervenias*.

mais adequado do que se procurássemos ver a influência direta dos italianos no modelo retórico-comunicacional peninsular.<sup>5</sup>

Um breve panorama dos cinco livros de Correia é suficiente. Um primeiro ponto a salientar diz respeito à organização da obra, que acompanha mais ou menos as cinco partes da Retórica —a saber, a *inventio*, a *dispositio*, a *elocutio*, e a *memoria* e *pronuntiatio*. Depois de explicar, na introdução “*Quando et a quibus Rhetoric fuerit inventa*”, que o perfeito orador põe o conhecimento de todas as coisas a serviço do bem comum (Correia 3, 6, 80, 102 e seguintes), Correia dedica-se ao estudo da invenção, considerando especialmente o gênero epidítico e seu uso laudativo, sendo escassas as referências ao vitupério. Trata-se de uma longa exposição, com alguns temas da introdução retornando no esforço de relacionar os gêneros discursivos às respectivas virtudes da eloquência e, por vezes, às faculdades da alma (119, 188, 240). Pode-se dizer que a retórica se insere aí no horizonte da *analogia* teológica, segundo o que a expressão reconciliada corresponderia à alma reconciliada, com implicações salvíficas.<sup>6</sup> Nesse ínterim, é recorrente a preocupação com a *persona* do orador como fundamento do discurso eficaz (106, 192). Correia não se alinha a uma retórica que moveria o auditório sobretudo pelo manuseio adequado da *elocutio*, mas fundada na credibilidade (253). O efeito suásivo decorre da adequação das palavras aos argumentos, *uerba* às *res*, e destes finalmente à pessoa do orador, algo a que Pereira se referiu como “retórica do *pectus*” (*Retórica* 777). Esse partido fundado em Quintiliano e Cícero se contrapõe à tendência de absorver a invenção na lógica e isolar a elocução, tendência do norte-europeu de Rudolph Agricola

5 Um trabalho completo sobre os *cinco livros* compararia a obra com outras, de Ramus e Lipsius, mas também suas fontes, ou Vives, ou ainda Robortello, Scalígero. Os resultados não diriam, ao menos para nosso propósito, mais do que da adoção de posições comuns ao tempo por parte de Correia. Fato é que carecemos de estudos do circuito entre a retórica neolatina e a produção em vulgar, de modo que as histórias literárias lusófonas sofrem não apenas de obsolescência teórica, mas, nesse capítulo, limitação de recursos que lhe dariam características locais, ou seja, pertinência. É de se notar, no entanto, que estudos desse tipo —cruzando o circuito neolatino e o vernacular— estão em marcha. Um exemplo importante é a investigação de Pereira, aqui especialmente o artigo “*A Actio*” no *De Eloquentia* de Tomé Correia (1591).

6 Lembremos que, conforme o Livro IX das *Confissões* de S. Agostinho, a conversão envolvia a reconciliação das faculdades do homem com a cooperação divina. Isso também se deixa tematizar em poesia, com “*La conversión de Boscán*” sendo um exemplo de interesse, por sua influência sobre as redondilhas “*Sóbolos rios que vão*”, de Camões. Outro exemplo da “popularidade” de Agostinho em matéria soteriológica está no auto *da Conuersão de Santo Agustinho*, de Francisco da Costa (1533-1595).

e Philip Melanchton, naquele contexto reelaborada por Pierre de la Ramée (Pereira, “A *Actio*”). Em lugar de um entendimento “técnico”, como se diz hoje, para Correia é a Eloquência que compreende a Dialética, a Gramática e mesmo a Filosofia (Correia 47-49), pois que tudo se submeteria à palavra como característica humana singular, como diz na introdução, que nos diferencia do rebanho e das feras. “*Ad retinendam hominis dignitatem*”, preservar a dignidade dos homens é o que pretende seu manual, que se põe como instrumento da Eloquência. Esse é o alcance da justificação da obra, a ideia de que o fim da retórica é encerrar o dissídio das faculdades humanas por meio da palavra, reconciliando os homens consigo mesmos e então entre si. É uma concepção cívico-espiritualista ou político-teológica do discurso, isto é, concebem-se os usos da linguagem no interior de preocupações que atinam indistintamente ao Estado e à Fé.

Uma segunda observação é a de que é também frequente a exemplificação de preceitos retóricos por via da poesia, sendo notável que isso se dê sobretudo no livro da invenção, quando, em contrapartida é esperado que os poetas surgissem como exemplos de elocução.<sup>7</sup> Assim, a matéria da poesia lhe parece perfeitamente comensurável com os propósitos da oratória antiga, na medida em que ela se enquadra no gênero epidítico e —seguindo talvez aí Joachim Ringelberg (Pereira, *Retórica* 748)— é dotada sobretudo de valor didático, *docere*; no limite, a imitação poética de ações leva à sua imitação real ou repúdio e, assim, à correção dos costumes (Correia 291, 415-417). Além disso, já numa obra anterior sobre epigramas que dedica a Dom Sebastião, *De toto poematis genere, quod epigramma vulgo dicitur*, estampada no ano de 1569 em Veneza por Ziletti, Correia também aproximava os ofícios do poeta e do orador num lugar argumentativo mais antigo (586-587), que poderíamos remeter ao *De laboribus Herculis* de Coluccio Salutati (1331-1406), por exemplo.<sup>8</sup> O mesmo ressurgiu na introdução ao livrinho (*libellus*) *De*

7 Para uma ideia: o livro da invenção de Correia e o da elocução têm quase a mesma extensão, quando é frequente a hipertrofia da elocução, onde normalmente surgem exemplares poéticos. Mesmo no manual do jesuíta Cipriano Soares, adotado nos colégios da Companhia, a seção da elocução por si só equivale à soma das demais.

8 Salutati, *De laboribus Herculis*, I, 12 (1406): “Est igitur poeta vir optimus laudandi vituperandique peritus, metrico figurativoque sermone sub alicuius narrationis misterio vera recondens. [...] Ex quibus certissime constat poetam virum optimum esse debere et longe magis ad hanc excellentiam quam oratores ad viri boni statum et formulam accessisse. Cuius officium est figurato metricoque sermone composita laus et vituperatio, movens et excitans specialiter fantasiam”. [Assim, é o poeta um homem ótimo, perito

*Elegia* em 1590 em Bolonha por Benatius, tipógrafo que em 1591 imprimirá *De Eloquentia*. Ainda numa outra obra, *In librum de arte poetica Q. Horatij Flacci Explanations* (em Veneza por Senensis, a 1587), de tema semelhante, Correia tratava de explicar os preceitos de Horácio relacionando-os a Cícero — e não como aconteceu ao longo de Quinhentos entre os comentadores italianos com quem o mestre certamente estaria familiarizado— à *Poética* aristotélica.

Por fim, essa exemplificação diz também do público dos cinco livros da eloquência. A poesia é entendida dentro dum quadro moral relativo à vida cotidiana, servindo a fins espirituais. Num dado passo, Correia compara o trabalho do orador ao do médico, pois o orador cura a mente (80); logo a seguir, compara a retórica à preceituação de remédios (107). O terceiro destaque pode ser resumido assim: correspondendo à *persona* do orador, existe uma preocupação com ajustar a elocução sempre necessariamente à utilidade pública, à verdade da ação moral. O discurso laudativo, por exemplo, não faria sentido se por meio dele o auditório — mais do que o destinatário do elogio— não fosse motivado à ação virtuosa futura (Correia 291, 599). A posição que Correia avançava ecoa a influência de Erasmo na Península, para quem todo saber e prática se põem a serviço da vida cristã (Osório), algo também tematizado pelos humanistas portugueses (Pinho, *Humanismo em Portugal: Estudos I e II*); ao mesmo tempo, configura uma resistência à fragmentação disciplinar que se anunciava também pela especialização da *Poética* nos comentários italianos. Já naquele livrinho sobre epigramas, Correia tentava explicar como toda poética se submetia à retórica, pois a Eloquência, segundo um tópico corrente, era a porta de entrada para todas as ciências.

Essas considerações dão corpo a um conceito particular das letras, muito distinto dos predicados da contemporânea literariedade. Considerando Correia, o

---

em louvar e vituperar, guardando a verdade sob o mistério de uma narração, por meio de um discurso métrico e figurado. [...] Do que consta que o poeta deve ser um homem ótimo, e ter chegado a essa excelência muito mais do que os oradores ao estado e forma do homem bom. Cujo ofício é louvor e vitupério, compostos num discurso métrico e figurado, mobilizando e excitando a fantasia de modo especial]. Ora, a constituição de um “homem ótimo” como precondição discursiva na verdade deixa evidente o caráter ideal (de tipo-ideal) do poeta, ou seja, antes do mais uma mascarada, uma *persona* conforme o étimo (Vasconcellos). Já D. Jerónimo Osório e Aires Barbosa tinham em mais estima os poetas que os oradores relativamente a esse desiderato moral, provavelmente devido à mudança de coordenadas efetivada pela transição para uma cultura fundamentalmente letrada (Pinho “Poética”; *Humanismo em Portugal: Estudos II* 39, 133, 139 e seguintes).

que interessa é medir alguma afinidade que possa enriquecer nossa compreensão dos processos que organizam a produção cultural, e especificamente a poesia do século XVI. Um exemplo disso é atribuição do *docere* à poesia, que teria influência não apenas sobre a matéria da *inventio* —porque o poema traria algo a louvar ou reprovar— mas também sobre a *dispositio*. Para Correia, na tradição que se vincula a Cícero e Quintiliano, o *exordio* e a *peroratio* do discurso deveriam estar voltados ao mover, *permouere* dos afetos (Pereira, *Retórica* 839), respectivamente à captação da atenção do leitor e à inunção afetivamente carregada à ação correta, ao passo que as demais partes —a *narratio* e a *argumentatio*— estariam carregadas da informação necessária à edificação, exemplos e contra-exemplos. Devido à proximidade entre os manuais de retórica e aqueles de civilidade —a exemplo de *Il Libro del Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione (1478-1529) e do *Galateo* (1558) de Giovanni Della Casa (1503-1556)—, não é difícil ver o circuito que se forma entre a discussão retórica e as atividades de divertimento da corte, dentre as quais a poesia, como mais adiante exporemos. Sobretudo retenhamos, porém, a eficácia discursiva entrevista na íntima cooperação entre a matéria, a elocução e a *persona*, bem como sua finalidade cívico-espiritual.

Também aqui apenas poucos pontos bastam para a compreensão do campo discursivo (ou conceitual) em que um *ethos* do poeta em dissídio é construído. Por *ethos* queremos discernir uma propriedade pragmática dos gêneros que não se configura como específica *persona* textual, positivamente verificável, mas que funciona como convenção.<sup>9</sup> Noutros termos, *ethos* configura uma cadeia isotópica, respeitante à iteratividade de elementos menores que homogeneiza o discurso e define “subgêneros” de discurso. Ao tratarmos de um *ethos* do poeta em dissídio, é como se um determinado tópico, o do dissídio entre as faculdades, coração e língua, vontade e ação, integrasse o pacto da comunicação poética para um determinado tipo textual e, por conseguinte, o estilo conveniente.

9 Rodrigo Pinto mostra como o conceito retórico de *ethos*, vertido em *oratio morata* —a impressão do caráter da *persona* no texto—, sofre um colapso com a ideia de verdade (2015 61-67, 197 e seguintes). Estaria aí um dos condicionantes do verismo camoniano? Observamo-lo também em contemporâneos, como D. Jerônimo Osório, para quem a poesia é dotada de uma verdade tropológica, isto é, moral, e por isso deve efetivar-se como psicagogia (Pinho, *Humanismo em Portugal: Estudos I* 37-38). *Oratio morata* também se associa à ideia de estilo “moderado”, nem humilde nem elevado, e portanto apto ao gênero elocutório “médio”, correspondente ao lírico.

## Camões e o argumento

No sentido daquilo que viemos expondo, façamos um brevíssimo comentário à canção de *incipit* “Vinde cá, meu tão certo secretário”.<sup>10</sup> O exórdio dessa canção se dá em duas estrofes, seguindo uma regra de *expolitio*, amplificação, que também vemos em *Os Lusíadas* (1572). O poema começa com a convocação do papel, metonímia para a criação poética — presente em Petrarca mas topicalizada por via da esfragística antiga (Dam)—, e com a preterição do auditório. A escrita é configurada como espaço de *subiectio*, de autoindagação.

Vinde cá, meu tão certo secretário  
dos queixumes que sempre ando fazendo,  
papel, com que a pena desafogo!  
As sem-razões digamos que, vivendo,  
me faz o inexorável e contrário  
Destino, surdo a lágrimas e a rogo.  
Deitemos água pouca em muito fogo;  
acenda-se com gritos um tormento  
que a todas as memórias seja estranho.  
Digamos mal tamanho  
a Deus, ao mundo, à gente e, enfim, ao vento,  
a quem já muitas vezes o contei,  
tanto de balde como o conto agora;  
mas, já que para erros fui nascido,  
vir este a ser um deles não duvido.  
Que, pois já de acertar estou tão fora,

---

10 As ideias aqui apresentadas seguem uma leitura complementar e algo contrapontual ao conhecido ensaio “As canções da melancolia: Aspectos do Maneirismo de Camões” de Aguiar e Silva (209-229). Traçando um paralelo psicanalítico, o ensaio do camonista pretende fazer ver o elemento saturnino transversal à poética camoniana, seguindo sua tese sobre o maneirismo. Não ignoramos a realidade interna do texto, assim renegociada numa fusão de horizontes largamente teórica, mas optamos por permanecer em seu exterior. Com efeito, é a ponte entre o interior do texto e o suposto exterior que, na cena hermenêutica, permite o tipo de categoria periodológica adotada por Aguiar e Silva. Nossa atitude se entende mais claramente quando, perante a lírica camoniana, recusamos a narrativização, como se faz ao propor que a canção “Vinde cá” apresenta elementos de continuidade com aquilo que é tematizado nas redondilhas “Sóbolos rios que vão”.

não me culpem também, se nisto errei.  
Sequer este refúgio só terei:  
falar e errar sem culpa, livremente.  
Triste quem de tão pouco está contente! (Camões 322)

O exórdio retoma tópicos da *poética do desafogo* petrarquista,<sup>11</sup> porém com intenção de afastamento (Seabra Pereira). O tópico da novidade, que anuncia a superação do velho, sofre uma inflexão: é um “tormento estranho” a todas as memórias. Junto à refeitura desse horizonte de expectativas, o auditório é negado numa enumeração englobante — “Deus, mundo, gente, vento” — e com os ouvintes se nega também a efetividade do discurso. Por isso, tampouco o poeta está autorizado a pronunciar-se: infletindo tópico da modéstia (Curtius 123 e seguintes), cogita que dizer o que quer dizer poderia configurar mais um erro, que só acrescentaria à sua má reputação junto aos leitores. O epifonema “Triste quem de tão pouco está contente!” é uma sentenciosa autocomiseração da condição de poeta. Para resumir, elementos exordiais característicos, que codificam instruções de leitura, são sistematicamente renegociados, até refutados.

No entanto, a *expolitio* contradiz ironicamente a primeira estrofe, acrescentando à disputa de códigos e configurando a psicomauquia do poeta, a *addubitatio* encadeada pela adversativa, “sim, mas...”:

Já me desenganei que de queixar-me  
não se alcança remédio; mas, quem pena,  
forçado lhe é gritar, se a dor é grande.  
Gritarei; mas é débil e pequena  
a voz para poder desabafar-me,  
porque nem com gritar a dor se abrande.  
Quem me dará sequer que fora mande  
lágrimas e suspiros infinitos

---

11 É preciso colocar uma ressalva ao termo. A ideia de “petrarquismo” muitas vezes transpõe para o âmbito literário o “ciceronianismo” da imitação, isto é, a opção por Cícero como modelo único (porque ótimo) de latinidade. O absurdo se deixa ver quando se vai à procura de qualquer indicação de imitação exclusiva de Petrarca na poesia em vulgar, inexistente. Com efeito, é uma expressão bem geral para um novelo cultural que encontra seu modelo favorito — não único — em Petrarca, mas sua múltipla gênese se pode pôr a perder na forma de um argumento *post hoc ergo propter hoc* às vezes mal administrado.

iguais ao mal que dentro n'alma mora?  
Mas quem pode algu'hora  
medir o mal com lágrimas ou gritos?  
Enfim, direi aquilo que me ensinam  
a ira, a mágoa, e delas a lembrança,  
que é outra dor por si, mais dura e firme.  
Chegai, desesperados, para ouvir-me,  
e fujam os que vivem de esperança  
ou aqueles que nela se imaginam,  
porque Amor e Fortuna determinam  
de lhe darem poder para entenderem,  
à medida dos males que tiverem. (Camões 322)

Questões “infinitas”, características do uso sentencioso, confrontam-se com a situação particular do poeta, “quem pena, forçado lhe é gritar”, “quem pode algu'hora medir o mal”. O poema, segundo o raciocínio, segue como necessário porque talvez da “natureza” da pessoa poética, e, no entanto, mesmo através dele permaneceria o hiato entre as palavras e as coisas a que se referem, o dissídio entre a dor sentida no coração e a língua que lhe exprimiria. É, aliás, como se o dissídio fosse condição para a construção do poema e o poema, por fim, a *mise-en-scène* desse problema e tentativa, se não de solução, de que uma aprendizagem se extraia. Ele se converte de condição pragmática em tópico textual. A matéria, já caracterizada na dicção do poeta, são os sofrimentos causados pelo desejo e seu fracasso, que figuram no texto como Amor e Fortuna. Por fim, o público é restituído com a inversão da fórmula dantesca, também encontrada no soneto “Enquanto quis fortuna”: não intelecto de amor,<sup>12</sup> mas o que assegura a comunicação é o entendimento dos males.

A prerrogativa da experiência do erro, do engano, e da inconsistência do próprio *eu* instaura uma espécie de poética que poderíamos dizer do aviso, frequente na imaginação do poeta como *magister* ou *praeceptor amoris*. “Aviso” quer dizer sobretudo “advertência”, implicando “juízo” e “discrição”, e, portanto, abarca um campo semântico maior do que a contemporânea noção de apenas comunicar algo.<sup>13</sup> O que se prepara no exórdio da canção

12 Sobre a fórmula dantesca, veja-se Auerbach.

13 No *Dictionarivm Lvsitanicolatinvm* (1611) de Agostinho Barbosa, “auisar” é sinônimo

é uma crítica muito sutil, sustentada numa narrativa de acidentes infelizes: as estrofes seguintes passam em revista o dissídio moral que perpassa a relação do poeta com a corte, em chave paulina —“eu conheci mil vezes na ventura / o melhor, e pior segui, forçado” (v. 45-46), cf. “pois o que quero isso não faço, mas o que aborreço isso faço” (Bíblia ACF, Rm 7.15)—, com notações doridas a respeito da poesia e do enamoramento, que vão se entrelaçando com dados reconhecidamente biográficos. Na medida em que o que se expõe é um conflito íntimo da *persona*, no entanto, a mascarada da própria experiência permite que as funções de louvor e vitupério do discurso demonstrativo se executem de modo indireto, endereçadas a si próprio e, contudo, ensinando aos outros. Aquilo que muitas vezes se pode perceber como uso irônico em Camões, que já discutimos em outra oportunidade,<sup>14</sup> é com efeito o uso regulado dessas duas funções discursivas.

Às expectativas do leitor correspondem simetricamente o papel do gênero textual na preceptiva, que, como vimos com Correia, diz respeito à adequação da pessoa ao estilo e à matéria, visando à produção de efeitos no auditório. Sobre isso, lembremos que Dante, ao lidar com questões de poesia em vernáculo no século XIV —quando indisponível a abundância de textos antigos que ressurgem com o advento da imprensa—, entendia a canção como subgênero do trágico (Alighieri), que seria o gênero superior. Isso toma parte ou talvez inaugure uma corrente que reserva a canção para a expressão melancólica, cujos modelos para Camões estariam em Sannazaro, Boscán e Garcilaso.<sup>15</sup> É da canção de *incipit* “El aspereza de mis males quiero” deste último o modelo estrófico escolhido por Camões. Ainda em

---

de “a[d]moestar”, e “ausada cousa” é “discreta” (col. 137). Também se vê a mesma ideia expressa no conhecido texto de Guevara, *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (1539).

14 Veja-se nosso artigo “Camões antiliteratura?”.

15 Dante: “Entre todas estas formas métricas a mais excelente é, a nosso entender, a da canção; [...] a canção por excelência, ou seja precisamente a que buscamos, é o encadeamento em estilo trágico de *stanze* iguais, sem retomada, inspiradas por um único pensamento, como demonstrado ao cantarmos *Donne chiavete intelletto d’amore*. Encadeamento obrigatoriamente em estilo trágico, pois caso este encadeamento se dê em estilo cômico, a composição é descrita pelo diminutivo de ‘canzonetta’” (Alighieri 29, 39). Nas *Tablas poéticas* de Cascales, a canção é descrita como “Una composición magnífica y espléndida, dividida en partes a solo un pensamiento endereçadas. Por lo dicho, os consta que la composición lírica es florida y amena, y que los conceptos en el lírico son como la fábula en los otros poetas, la qual es una, entera y de justa grandeza. Assí, pues, también la canción no a de abraçar más que un pensamiento, y ésse le a de vestir gallardamente el lírico” (207). Veja-se nosso artigo “As tornadas”.

conformidade com a preceptiva de Bembo, a preponderância dos metros longos e o distanciamento das rimas assinalam sua *gravità* (67-70). Também essa é uma tradição que tem seus preceitos em Dante e seus modelos de ampla circulação na poesia de Petrarca.<sup>16</sup> Uma leitura comum dessa canção consiste em focar no itinerário aí representado, tendo como alternativas o velho biografismo pré-teórico e, à luz dum “petrarquismo”, o lugar desse texto numa possível narrativa de cancionista, mais ou menos depreensível das relações estabelecidas com o mais do macrotexto camoniano, em conformidade com uma *imitatio vitae* petrarquista.<sup>17</sup> Outra opção é tentar entender o tipo de argumento do poema, que efeito se pretende.

Para pensar o poema como parte de um processo de comunicação, lembremos, junto ao que vimos com Correia, que a matéria do poema e o leitor potencial levam à construção de uma dada pessoa, que é suporte do texto. O auditório é o cortesão de Quinhentos e, bem compreendida, a matéria do poema é o que ele efetivamente expõe. Depois de um longo exórdio afetivamente carregado, o que encontramos são lugares-comuns da cultura letrada, nomeadamente aquilo que caracteriza o perfeito cortesão que o poeta tentaria ter sido: seu natural, galante, (literariamente?) enganoso e desenganado amor (estrofes 3 a 8), seu envolvimento com armas e entrega à aventura (est. 9), seu vigor (est. 10). Os fracassos sucessivos do poeta configuram um desmentido do que se valoriza no espaço da corte. Além de construir seu desmentido pela remissão a lugares-comuns da cultura cortesã, no poema também é frequente o reuso de sintagmas afamados, “fera tão fermosa”, “ervas mágicas”, “doce e piedoso mover d’olhos” — todos sintagmas

---

16 Uma continuidade da posição adotada por Dante encontramos-na em preceitos de Aires Barbosa, aluno de Poliziano e colega do gramático Nebrija em Salamanca. Em tratando do ritmo, por exemplo, associa a celeridade à leveza e a lentidão à gravidade, prescreve a eclipse (desnasalização), a anadiplose e a anáfora, a acumulação binomial de substantivos ou formas verbais ou sintagmas nome-verbo, o epíteto metafórico expressivo, o jogo de oposições, a prosopopeia e a comparação, e o *enjambement* característico do dístico elegíaco; condena o pleonasma, a cacofonia anafórica, a tapinose (extenuação visando o ridículo) e a anfibologia (Pinho, *Humanismo em Portugal: Estudos II* 146-147).

17 A forma-cancioneiro não teria sido levada a cabo devido ao caráter póstumo da edição de sua lírica. Quando a comparamos, porém, à forma como os textos de Petrarca são recebidos, notamos logo que na obra camoniana há um afrouxamento de pontos fulcrais, como a representação da amada. Ela é topicalizada como a Dinamene morta, mas nos textos há sobretudo uma variedade de figurações do feminino, não compatível com a unidade do *Canzonière* petrarquiano. Não há, tampouco, uma atitude geral intimista, voltada à autoanálise, que é apenas um expediente entre os demais.

da poesia lírica, com a inflexão do todo numa chave “triste”. Mesmo essa condição de crise é corrente, um “gosto de ser triste” (v. 160) que outros autores da época manifestam e que já à data se reputava por afetação, e até na obra do próprio Camões.

Um exemplo dessa afetação encontramos nas anedotas editadas por Christopher Lund, como já apontado por Américo da Costa Ramalho (33). Nas *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista* encontramos um retrato de uma facção de “fidalgos ã se prezavaõ de tristes” na corte de Dom João III, os quais “aborreçiaõ festas e prazeres, e os ã folgavaõ com passaros criavaõ mochos” (Lund 146). Numa disputa sobre pássaros, como conta a anedota, “acudiraõ os tristes, e diceraõ ã so o mocho se podia ouvir, porã cantava triste” (146). Em vez de procurarmos ancorar a tristeza da corte em eventos históricos circunstantes, como faz Ramalho ao referir-se à morte da filha de D. João (48), seria proveitoso compreender o circuito de prestígio a que a tristeza está associada. Por que alguém se prezaria de triste?

Se seguirmos Norbert Elias em suas observações sobre o comportamento dos homens nas sociedades do Antigo Regime, o caráter específico da racionalidade da corte se define pelo “planejamento calculado da estratégia de comportamento em relação a possíveis perdas e ganhos de status e prestígio sob a pressão de uma competição contínua pelo poder” (110). Prezar-se de triste tratar-se-ia, então, de um modo de dissimulação de impulsos emocionais, de que, segundo o mesmo Elias, o homem cortesão muitas vezes tem consciência de que tenha se tornado sua “segunda natureza” (243). Assim, o *ethos* do poeta em dissídio tem um esteio social, não limitado à expressão de um tempo vivido pelo poeta, mas que, antes, atua como condição de produção discursiva, configurando um horizonte particular de recepção.

Isso pode ser complementado por outro exemplo indicado por Ramalho. Nas cartas de Luisa Sigea (1522-1560), sobre a Conversação, as letras e a tristeza, instada a responder por que alguém triste falaria e escreveria melhor do que quando alegre, a humanista expõe uma doutrina do *contemptus mundi*:

porque el hablar y el escreuir son los órganos del alma adonde ella tiene su aposento, quando ya con lo susodicho tiene vno apurada la escoria del gusto y contento humano, entonçes con más biuesa y arte por medio de los sentidos da a entender lo que se siente. Y como niño que en naçiendo tiene

tan entera la perfección del alma como quando es de edad madura, mas la pesadumbre de la carne inhábil no la dexa a mostrar los efetos della hasta que con el exercicio y doctrina viene poco a poco a dar muestras de lo que es, y quanto más se desembaraça de cosas mundanas, más las da. (Sigea e Bonilla y San Martín 286)

A tristeza imbuí a alma triste de sua substância —sua persistência, seu desprezo pela vaidade do mundo— e tem origem múltipla, havendo dela uma forma superior, “más de veras”; tem também múltiplas conformações, que variam pela idade do triste. Esse comentário encontra ressonância na coletânea de *Lugares comunes de Conceptos, Dichos y Sentencias, em diuersas matérias*, de Aranda (1595), que fala de uma segunda tristeza que “és governada por la razón, la qual tristeza estuuo em Christo nuestro Señor” (84r). Pelo que dá a entender Sigea, é sobretudo uma posição moral a ser buscada, cultivada como aperfeiçoamento pessoal. A tentação a que cede Ramalho é remetê-lo aos “ismos” então em voga e às circunstâncias, sem se perguntar *como* ou *por que* com efeito se daria essa voga ou se a circunstância enxergada seria suficiente para produzir um lastro cultural tão amplo. Investigações mais recentes mostram como a tristeza se afigura uma via espiritual, como na discussão à volta do “maneirismo” camoniano.<sup>18</sup> É uma concepção profundamente enraizada no catolicismo peninsular, fosse pela influência de escritos de Sêneca, fosse por influência das ordens mendicantes.<sup>19</sup> Obviamente não poderíamos excluir a “apagada e vil tristeza” a que o Poeta em *Os Lusíadas* se refere, isto é, as circunstâncias particulares de Portugal e da Europa cristã.<sup>20</sup> Nem, tampouco, e ligado ao que dissemos

---

18 Vejam-se os estudos de Aguiar e Silva em *Labirintos e Fascínios* (Aguiar e Silva 163-228). Talvez valha lembrar também o poema neolatino de Lopo Serrão sobre a velhice (Pinho, *Humanismo em Portugal: Estudos II* 307 e seguintes).

19 Incorpora-se a um discurso global da decadência, cujas raízes estão no cristianismo e em especial na doutrina agustiniana das idades do mundo. Se quiséssemos pensar o dissídio em suas matrizes culturais, poderíamos tratar, além da valorização da “melancolia” como fonte do engenho em Quinhentos, o senequismo das ordens eclesíásticas da Península (Pinho, *Humanismo em Portugal: Estudos I* 30-31). Veja-se também *A Literatura Doutrinária na Corte de Avis* (Mongelli). A título de curiosidade, naquele mesmo Aranda, em “Vida”, temos: “La vida humana es una perpetua enfermedad. [...] Toda esta vida es un sueño, cuyo despertador, es la muerte. [...] La vida presente, es una morte prolixa” (Aranda 87v, 88r).

20 É frequente nos autorretratos do século XVI: guerras intestinas da Europa, a ameaça dos mouros na Turquia, as discussões teológicas e políticas em curso, e.g., Erasmo,

sobre seu enraizamento, a herança cancioneril ibérica da *coyta*. Importa entender como se configura o horizonte de expectativas do leitor de então, que constrangeriam uma caracterização moral da *persona* de modo a assegurar sua credibilidade, isto é, de modo a tornar o argumento ou pensamento eficiente no sentido de um *docere*.

Numa carta escrita desde Ceuta, “Esta vai com a candeia na mão...”, Camões parece entender o processo como uma “estereotipia” do conflito íntimo. Ramalho sugere que tenha sido escrita à volta dos vinte e cinco anos. O tom jocoso é geral, a digressão contínua; na carta, o poeta arranja desordenadamente versos conhecidos de Garcilaso de la Vega, Cristóvão Falcão, provérbios populares e versos próprios, a exemplo destes, como diz, da “manada dos enjeitados” (Camões 780):

Não quero e não quero  
Jubão amarelo.  
Se de negro for,  
Tão bem me parece  
Quanto me aborrece  
Toda a alegre cor!  
Cor que mostra dor  
Quero; e não quero  
Jubão amarelo. (780)

Não lhe parece a tristeza tão evidente quanto a Sigeia. Aliás, a atitude de desprezo que Camões então demonstra lembra uma cena de piques a propósito de um soneto triste-amoroso, que se registra no *Libro intitulado El Cortesano. Libro de motes de damas y caballeros* (1561) de Luís Milán.<sup>21</sup>

---

Maquiavel; já em Portugal, escassez de recursos materiais e humanos para manutenção dos negócios reinóis e ameaça de incorporação a Castela, por conta da crise de sucessão (Oliveira Marques). Isso está amplamente registrado nos textos da época.

21 Na “Jornada Segunda”, e.g., o diálogo se estrutura como troça à volta do soneto “Com alta voz yo cantaré llorando”, atribuído à persona do próprio Milán. Aí misturam-se piadas e ditos agudos à discussão sobre a função do poema e da poesia em geral. Se entendermos a tristeza como elemento de uma dinâmica de distinção social que tem continuidade (não se pode dizer “transplantada”) na poesia, apenas infletida pelas regras retóricas e coordenadas poetológicas atinentes aos gêneros textuais convenientes, a sua representação é antes de uma encenação de nobilidade, superioridade espiritual a que se conformaria a superioridade do estamento. Mas isso não era inquestionável, e na troça

No caso da canção de Camões, no entanto, a questão assume tom grave, e o poeta não se afasta do que critica. Por quê?

Voltando a “Vinde cá, meu tão certo secretário”, vejamos a digressão que prepara a tornada, e que configura ser uma ampliação do que o poeta toma como ofício de “fabricar na fantasia / fantásticas pinturas de alegria” (v. 219-220):

Que se possível fosse, que tornasse  
o tempo para trás, como a memória,  
pelos vestígios da primeira idade,  
e de novo tecendo a antiga história  
de meus doces erros, me levasse  
pelas flores que vi da mocidade;  
e a lembrança da longa saudade  
então fosse maior contentamento,  
vendo a conversação leda e suave,  
onde ùa e outra chave  
esteve de meu novo pensamento,  
os campos, as passadas, os sinais,  
a fermosura, os olhos, a brandura,  
a graça, a mansidão, a cortesia,  
a sincera amizade, que desvia  
toda a baixa tenção, terrena, impura,  
como a qual outra algũa não vi mais... (Camões 326-327)

O leitor familiarizado com a poesia do período reconhecerá o catálogo de lugares-comuns. O que talvez não reconheça é a preceptiva de Tomé Correia para a conclusão artificiosa, que, como nos lembra Pereira (“*Actio*”), tem a possibilidade de se desdobrar numa *enumeratio* seguida de uma *amplificatio*, visando *vehementes peremotiones animorum*, violentas perturbações dos ânimos. A digressão do desejo é suspensa e, exacerbando o conflito com a intensificada percepção do que perdeu, o poeta retoma o tópico do desengano: “Ah! vês memórias, onde me levais / o fraco coração,

---

desse hábito outro aspecto se dá a ver: zombar da tristeza como reafirmação de prestígio na situação convival, o que só poderia ser feito (a crítica da tristeza) partindo-se de uma sensação de autoevidência do próprio estado.

que ainda não posso / domar este tão vão desejo vosso?” (327). A *subiectio* aí, a autoindagação, prepara a tornada ou *commiato* do poema:

Nô mais, Canção, nô mais; que irei falando,  
sem o sentir, mil anos. E se acaso  
te culparem de larga e de pesada,  
não pode ser (lhe dize) limitada  
a água do mar em tão pequeno vaso.  
Nem eu delicadezas vou cantando  
co gosto do louvor, mas explicando  
puras verdades já por mim passadas.  
Oxalá foram fábulas sonhadas! (327)

As convenções da tornada ganham visibilidade pelo jogo com seus elementos. Se a autorreflexão é expediente estrutural do gênero, temos de perceber o que é nela codificado. Esse passo faz uso de um sintagma a que o próprio poeta recorre em *Os Lusíadas* e um outro, com que Boscán conclui os quatrocentos e cinquenta versos da longuíssima canção “Quiero hablar un poco”. O leitor da época provavelmente reconheceria prontamente o verso, bem como a imagem da “água do mar no vaso”, tirada à *Legenda Áurea*. Por sua vez, a exclamação “Oxalá foram fábulas sonhadas!” se refere ao destacamento da representação poética relativamente à realidade, pois o amor que sublimaria afinal se mostrou a causa mesma de seu aviltamento. As “pinturas de alegria” catalogadas na estrofe anterior seriam desmentidas pelas “puras verdades” que o poeta ao todo narrou e argumentou, e o dissídio apresentado inicialmente entre vivência e expressão acabaria sendo o mesmo entre desejo e desengano. Em vez de pura literatice, a experiência (paradoxalmente encenada como) real, não fantasiado, asseguraria a adequação entre a pessoa e o discurso, por conseguinte ratificando o pacto da comunicação — não são “delicadezas”. Talvez por isso os elementos com aparência biográfica ingressem no poema, isto é, porque, configurando o verossímil discursivo, tais elementos contribuiriam com sua eficiência, com o que Barthes chama “efeito de realidade” (1988). Vale frisá-lo porque não é a regra na escrita camoniana, em que são escassos os referentes a pessoas concretas e abundantes (e complexas) as construções assentes em lugares-comuns, tendo isso recebido mais do que necessária atenção da crítica de

fontes.<sup>22</sup> Isso está previsto como possibilidade de representação, sem que necessariamente reflita senão um *ethos* como garantia particular discurso.

Quando confrontamos a obra de Camões à de seus contemporâneos, e mais ainda se recuamos no tempo, fica clara a tendência a uma purgação de marcas de destinatários dos poemas, o que parece indicar um primado da intenção de circulação.<sup>23</sup> São textos que raramente ficionam uma situação de comunicação privada ou preocupam-se com registros e cronótopos — como acontece ao círculo à volta de Sá de Miranda, ou a exemplo do soneto “Livro, se luz desejas, mal te enganas” de António Ferreira—, mas, antes, adotam estratégias num processo a que Segismundo Spina se referiu por “indeterminação de tempo e de espaço” (109), constitutivo da instituição literária tal como a conhecemos.<sup>24</sup> Um passo curioso a esse respeito será a referência a “Laura” e “Beatriz” como modelos do feminino da “toscana poesia”, êmulos que seriam superados pela beleza da mulher louvada na ode “Pode um desejo imenso”. A estereotipia da representação, isto é, a constituição tópica do objeto da imitação, é ironicamente assinalada nos versos “Aquele não sei quê / que aspira não sei como / que, invisível saindo, a vista o vê / mas pera o compreender não lhe acha tomo”, que remetem o tópico do *nescio quid* à definição que dá Agnolo Firenzuola em *Delle bellezze dei donne* (1548).<sup>25</sup> Existindo num ambiente em que concorre com outros textos, a matéria do poeta promoveria —esse é o argumento da ode— sua superioridade enquanto poeta, e isso é necessariamente feito pelo recurso a materiais herdados: *loci a re*, cenários, situações-tipo, e *loci a persona*, pessoas-tipo.

Seja como for, o argumento da canção “Vinde cá, meu tão certo secretário” pode ter sido entendido como aviso de um letrado sobre a afetação poética

---

22 P. ex., a tentativa de determinar destinatários reais, com que se entreteve. Veja-se o ensaio de Aguiar e Silva, “Um Camões bem diferente” em *Camões*.

23 A outra hipótese é do Camões como poeta *outsider* que não tomava parte nas trocas daqueles sob o chamado “magistério mirandino”. Não deixa de haver sentido nisso.

24 A abstração de certas características permitiria sua concretização por um circuito cada vez mais amplo de leitores. Sobre a noção de literatura, veja-se Gumbrecht, “A Mídia Literatura” e *Corpo*.

25 Escreve Firenzuola em 1541: “siam forzati a credere che questo splendore nasca da una occulta proporzione, e da una misura che non è ne’ nostri libri, la quale noi non conosciamo, anzi non pure immaginiamo, ed è, come si dice delle cose che non sappiamo esprimere, un ‘non so che’” [somos forçados a crer que tal esplendor nasça de uma oculta proporção e de uma medida que não está em nossos livros, a qual nem conhecemos nem tampouco imaginamos, e é, como se diz das coisas que não sabemos exprimir, um “não sei quê”] (s. p.).

a que se entregava a corte, a distância entre aquilo que é cultivado na poesia e o que constituiria a vida. O horizonte do discurso poético “triste”, “grave”, a figuração do poeta como exemplar negativo para o leitor serviria então a algo como um *tua res agitur* horaciano. Portanto, o dissídio parece ter um duplo aspecto: é tanto um “gancho” para o público e certificação de prestígio do poeta, e também um regulativo numa poética do aviso. Trata-se de uma poesia de correção do desejo, de apuração do afeto em proveito da coletividade. No nível meta-poético, na medida em que o poeta toma do material discursivo herdado, corrente, podemos ver aí também a “desconstrução” de um discurso, por meio de um uso irônico, distanciado, que “avisa”, denuncia a distância entre normatividade implícita das imagens poéticas que circulam e a realidade, corrigindo sua direção. Talvez seja ainda possível ver no *ethos* do poeta em dissídio uma figura central que diz respeito às práticas imitativas de Camões: a resistência a um certo modo de imitar.

### ***Ethe, personae e investigação tópica***

O que é o dissídio, então? Como se configura, a que vem? Enquanto *ethos*, é um mecanismo ou convenção discursiva que estrutura a produção poética, organizando feixes de matérias e tópicos no interior de um sistema, de uma pragmática da escrita e da leitura de poesia do século XVI. Envolve não só o recurso a determinados lugares-comuns no processo da *inventio* como também a particulares figuras da *elocutio*, como a preterição, a antítese (estruturante), a hipérbole e outras estratégias de manutenção da atenção (e a conseqüente fixação de conteúdos), também envolvendo a *dispositio*, etc.; percebemo-lo ao insistirmos nos pontos de contato entre textos que pertencem a diferentes gêneros — e portanto representariam temas de modo particular — e que acabam por veicular pensamentos semelhantes. Se a caracterização de um *ethos*, a construção de uma *persona* é parte de um argumento, não é difícil entender a regularidade e a variedade que lhe são associadas, ao menos em se tratando de uma função moral da poesia, uma função que é codificada em termos gerais e não se limita a causas específicas em virtude das quais os textos viriam a existir.

Seguindo uma intuição surgida nesses estudos anteriores, seria possível indicar que o *ethos* do poeta em dissídio reflete, no espaço da unidade da *persona* da lírica, uma estrutura em antitética frequente na obra de Camões:

Leonardo e Veloso na Ilha enamorada (em *Os Lusíadas*), Filodemo e Duriano (*Auto de Filodemo*), o Fauno neoplatônico e o Fauno do Amor vingativo (“Égloga dos Faunos”), as posições diversas de personagens de églogas como Almeno e Agrário e Frondoso e Duriano (respectivamente, pelo *incipit*, “Ao longo do sereno” e “Cantando por um vale docemente”). Noutros poemas camonianos, em que o modelo dialogal não é facultado, o dissídio característico da *persona* poética se dá entre as faculdades da alma, a razão e o desejo, ou ainda entre desejo e ação moral, e invariavelmente coloca a *persona* numa situação aporética. Em diferentes conformações, são diversos os sonetos que ecoam a tornada da canção “Vinde cá, meu tão certo secretário”. Num soneto como “Amor, co’a esperança já perdida”, a aporia é ocasião para reafirmar o sofrimento. Em “Com grandes esperanças já cantei”, mesmo a lembrança do contentamento imaginado é recusada, num gesto análogo. “Depois que quis Amor que eu só passasse”, outro de uso proemial para a obra camoniana, tem o mesmo argumento registrado no exórdio da canção, bem como “Posto meu tem fortuna em tal estado”. “Doces lembranças da passada glória”, “Oh! Como se me alonga de ano em ano”, “Oh! Quão caro me custa o entendimento”, “Pede o desejo, Dama, que vos veja” (que não se preocupa em *encenar* mas tematiza diretamente o dissídio), “Lembranças que lembrais meu bem passado”, “O Céu, à terra, o vento sossegado”, “Onde acharei lugar tão apartado”, “Sempre a Razão vencida foi de amor” —são todos sonetos cuja tópica caracteriza o poeta em dissídio.

Era de se aventar a hipótese de que, no geral, a obra lírica camoniana se deixa entender como uma preceptiva amorosa. Se nalguns poemas, como os que acabamos de referir, a situação ética dissidiosa é um *non plus ultra* vivencial, noutros ela é tantas vezes construída como aporia a superar no desenvolvimento do argumento, quando a sentença do poema frequentemente consiste na reafirmação da força de Amor no poeta. Cada argumento parece, no fundo, endereçar-se a um problema que pode ser colocado numa chave moral, mais ou menos reportável à problemática do controle dos afetos na sociedade de corte. Não seria difícil estabelecer leituras que confrontassem as representações e soluções de Camões àquelas apresentadas nos diálogos de Castiglione, *Il Libro del Cortegiano* (1528), traduzido por Boscán (1540), e obviamente Bembo, *Gli Asolani* (1530). Outros *ethe* há de mais fácil reconhecimento, como é o do galante enamorado de copiosos poemas, como o da poeta autorizado a ensinar sobre a experiência amorosa a

(adolescentes?) “isentos”, a exemplo de sonetos como “Conversação doméstica afeiçoada”, “Vós que, d’olhos suaves e serenos”, e mais claramente na égloga de Almeno e Agrário, ou ainda o *ethos* do poeta apto ajuizar os feitos pátrios, como exigido pelo gênero épico.<sup>26</sup>

A recuperação da metalinguagem e a mudança deliberada de categorias de leitura reposiciona os poemas num campo de práticas discursivas que lhe seria próprio, ao menos aproximativamente. Talvez a mais importante dessas coordenadas diga respeito ao conceito mesmo que se faz de poesia. Pelo prisma da *ethopeia*, fica patente a naturalidade do fingimento poético da *persona* e assim entendemos o efeito de real provocado pela inserção de dados biográficos, como garantia do verossímil no espaço de circulação dos poemas. Talvez nem mesmo seja lícito propor que uma experiência individual privilegiada seja anterior, constitutiva da autoridade do *poeta orator*, como dão a entender os discursos sobre o gênio de Camões pelo menos desde a impressão das *Rimas* e que chegam à vertigem com Faria e Sousa. Isso por si mesmo é apenas uma dentre diversas estratégias de aquisição de credibilidade; a autoridade é antes efetivada através da própria construção discursiva —seguindo Correia— e, desta feita, entrevê-se na finalidade do discurso. Noutras palavras, mesmo os esboços biográficos camonianos servem ao propósito do discurso conjunto de sua obra, pela mão de seus críticos. Entretanto, que propósito? Como nos lembra Pinho, ensinava D. Jerónimo Osório, contemporâneo de Camões, que o poeta tinha por missão

imitar nos seus versos, com verdade e elegância, como se fosse com algum pincel, os costumes dos homens, os ludíbrios da fortuna e a comum condição desta vida [...] tudo quanto se deve procurar e tudo aquilo de que se deve fugir. (Pinho, *Humanismo em Portugal: Estudos II* 37-38)

26 Veja-se o artigo de Pécora, “As Artes”; também sobre isso discutimos no nosso artigo “A política”. A leitura de um texto como o das *Anedotas* de Lund (1980) põe muito disso às claras, lá constando, de modo bastante tipificado, o fidalgo “parvo”, o galante, o “namorado desenganado”, o frade hipócrita, o noivo forçado, a autoridade senil, o valente, o português e o castelhano, a dama resistente, a moça brigosa, o pajem de pouca serventia, em suma, muitas das representações que encontramos na poesia da época, e já no Cancioneiro de Resende, também personagens do teatro de Gil Vicente e do próprio Camões, e as situações das sátiras que ficaram muito comuns no século xvii, etc. Aliás, convém frisar que a estereotipia satírica (Hansen) é observável na lírica, na medida em que participa de um mesmo regime discursivo e se sujeita a similares condições de circulação.

Essa “filomusia” seria também subscrita por Aires Barbosa, para quem, segundo o mesmo Pinho, a poesia seria dotada de uma *ratio honesti vivendi*, superior àquela conseguida junto às outras formas discursivas (*Humanismo em Portugal: Estudos II* 132).

Não faremos lição diferente do diálogo das *Tablas poéticas* (1617) de Cascales, de poucas décadas depois:

De manera que el poema no basta ser agradable, sino provechoso y moral, como quien es imitación de la vida, espejo de las costumbres, imagen de la verdad. ¿Quién duda, sino que leyendo los hombres las obras de poesía, o hallándose en las representaciones tan allegadas a la verdad, se acostumbran a tener misericordia y miedo? De aquí procede que si les viene algún desastre humano, son ya menores el dolor y espanto. Que es cosa llana y cierta que quien nunca a passado calamidad, si le sobreviene sin pensar y de improviso, no tiene paciencia para sufrirla. Y también ay muchos que sin razón se afligen y temen. Oyendo, pues, en los teatros y leyendo en los poemas cosas digníssimas de conmisericordia, y que aun el muy sabio conviene que las tema, aprenden cuál es de lo que nos emos de doler y emos de temer. Y finalmente, se sigue grande utilidad destas lecciones y recitaciones poéticas, en que siendo la fortuna de los hombres común en esto que ninguno dexa de estar sugeto a las miserias humanas, las llevan con más facilidad los que las tienen, y se consuelan grandemente, acordándose que otros an passado por aquello mismo. (18)

O que é, portanto, um poema na pena do poeta? O que é poesia? Um processo de *mise-en-scène* de uma situação-tipo, vivida por uma *persona*, por sua vez configurada segundo certas conveniências, adequadas aos propósitos de *laus* ou *vituperio* daquilo que é ilustrado, orientando o auditório para um juízo moral, que deve ser interiorizado.

Isso coloca em primeiro plano a constituição tópica dos poemas como argumentos. Lembrando a caracterização supracitada da *persona* via Isidoro, “idade, ocupação, fortuna, felicidade, gênero, luto, coragem” (74), devemos observar que o *ethos* é um mecanismo, sua constituição textual toma por base tópicos, *topoi* ou *loci*, como engrenagens da máquina de representação partilhada. Veja-se como Cascales expõe a construção de *loci a re e a persona*,

inspirado em Aristóteles e Minturno. “Costumbre” é como ele traduz *ethos*, a segunda “[d]e las quatro partes esenciales de la poesía” (53); costumes seriam:

Según las edades: del niño, del moço, del varón y del viejo. Según la fortuna: del noble, del rico, del poderoso, del fortunado. Según la naturaleza, según el arte, según el parentesco y amistad, según la familia del padre, de la madre, del hijo, del marido, del amante, del amigo, de la hermana, del hermano. Acerca de los affectos: del amor, del odio, de la ira, del miedo, de la confianza, del desdén, de la imbidia, de los celos, de la emulación, de la desvergüença. Consideráanse también las costumbres y passiones, teniendo respeto y ojo a las circunstancias del tiempo, del lugar, del estado, de la edad, del sexo, de la patria, de la ocasión. (65)

São também tópicos as situações-tipo e as sentenças e muitos dos pensamentos comunicados nos poemas, como vemos no já mencionado *Lugares comunes* de Aranda (1595). Nesse sentido, ao lado da tópica enquanto instrumental analítico-representacional, como aí vemos em Cascales, a abordagem de um poema precisa levar em consideração o conhecido fenômeno histórico da intertextualidade que se desenvolve pela iteração desses lugares, coletados em coletâneas como a de Aranda e diretamente dos autores. Mapear *ethe* da obra camoniana e de seus contemporâneos permite delinear melhor um conjunto argumentativo que com frequência é dissolvido pela legibilidade pós-romântica da produção letrada da sociedade de corte.

### **Conclusão: estranhar**

Normalmente assumimos que o relativo vazio preceptivo sobre o gênero lírico escrito em vulgar é compensado pelas práticas imitativas, já que o recurso a modelos satisfaria regras implícitas e asseguraria a correlação de certos gêneros a certos temas. No entanto, essa explicação tende a priorizar os textos como produtos em detrimento dos processos culturais —institucionais, econômicos, etc.— que efetivamente condicionam a produção textual. O trabalho histórico posto nesses termos acaba limitado a uma hermenêutica textual que tem dificuldades para esclarecer *como* um gênero se configura, como se escolhem os elementos a reiterar, como é que um gênero absorve um dado conteúdo que, por seu turno, se torna próprio ao gênero. Em

lugar disso, erigem-se os “ismos” históricos que reduzem, mais por força da repetição do que no esforço de os conceber, os textos a reflexos da realidade e colocam o poeta na posição de simples adepto de uma corrente discursiva. A compreensão dos mecanismos internos e das condições de produção discursiva no contexto da poesia de Quinhentos, no entanto, consiste em sério impedimento à narrativa global, sintetizante e substancialista da periodologia etapista e teleológica e, nessa medida, desbloqueia possibilidades de leitura que permitem repensar os usos da cultura de então e de hoje.<sup>27</sup> O que se ganha com isso é uma compreensão mais acurada de como a imitação do estilo e o reuso tópico modificam a semântica do código, alterando os valores das convenções de representação em sentidos particulares. Assim, pensar a *persona* e o horizonte moral da poesia parece mais produtivo do que recorrer a construtos como época “maneirista” ou poética “petrarquista” para pensar as práticas de escrita quinhentistas, e a forma de investigá-lo é observar acuradamente os materiais de valor doutrinário que circulam, em especialmente o circuito das letras humanistas, procurando sistematizar algumas coordenadas básicas. Esses dois fatores — abundância de modelos para imitação e escassez de preceptivas— cobram o estudo da relação de Camões aos modelos junto com esforço por rever as práticas letradas da sociedade de corte.

Passando ao largo da *ethopeia* e do modelo comunicacional, a princípio por sua autoevidência, a crítica precisou apoiar textos em “mundividências” e isolar os autores uns dos outros, conferindo-lhes uma relativamente exacerbada autonomia perante sua produção. Em troca das soluções adotadas,

---

27 Exploramos a questão em “A Teoria”. Aqui, apenas acresceríamos que a semântica do lexema “literatura” possui hoje duas camadas não presentes, e mesmo obsidiantes relativamente ao fenômeno que circunscrevemos à luz do *ethos*. À legibilidade didática e concepção técnica do fazer poético, sobrepujaram-se uma ideia afetivo-referencial (nacionalista e burguesa) e então linguístico-semiótica (contemporânea). Essa reconfiguração de legibilidade é desiderato hermenêutico que se associa ao presenteísmo das instituições educacionais burguesas do século XIX, que hoje estrutura a escola liberal-democrática. Não há prejuízo em apreender assim obras que não caem sob o contemporâneo conceito de literatura, a salvo quando se tem o propósito cognitivo de reconstruir as coordenadas de uma de modo a liberar um campo potencial de usos e sentidos, o que é de especial importância para uma compreensão mais ampla da história das mentalidades. Seja como for, não só é difícil entender o Quinhentos português através de construtos como “maneirismo”, “Renascimento” e “petrarquismo”, como, ainda que nos afastemos do “inferencialismo” hermenêutico, também os textos preceptivos italianos talvez não bastassem para a tarefa.

a investigação tópica permite a renovação dos estudos camonianos e do século XVI e resgata sem a mediação de construtos teleológicos a conexão entre os estudos de literatura e a cultura. Em vez de empregá-las nesse caso, ou, num sentido mais geral, de tratar as categorias periodológicas como se elas enfeixassem traços culturais enquanto reflexos de condições históricas, de um modo substancialista, e não raro com laivos teleológicos, é possível mapear configurações discursivas reiteradas que cumprem propósitos específicos no interior de uma racionalidade que, só então, dialoga com as condições históricas e eventos sem que necessariamente haja aí uma relação causal. Assume aqui capital importância o antigo *estudo das fontes*, mas já não à maneira positivista com que era travado. Ele carece da correção teórica, combinado a modelos de historiografia mais aptos à reconstrução do universo discursivo de outras épocas, a exemplo dos trabalhos inspirados na Escola dos *Annales* e na História dos conceitos (*Begriffsgeschichte*). Também o estudo da tópica (*Topos* ou *Topikforschung*) coopera junto à reelaboração da perspectiva histórica.<sup>28</sup> O argumento por leitura tópica não deriva de morte teórica do autor, que tende ao fechamento hermenêutico do texto, fazendo da história um auxiliar no processo de interpretação. Reflete antes a necessidade de restituição de materiais históricos, que permitiriam um olhar diferente. Na medida em que a recuperação das preceptivas retóricas oferece condições para a compreensão de operadores culturais, abordar a tópica permite-nos vislumbrar o *quid* das transações textuais concretas, pois dá a ver a diversidade de usos da prática imitativa sem necessariamente reduzi-la à problema da “mera imitação”, por oposição à “originalidade”. O que faz Camões ao incrustar em *Os Lusíadas* versos de Petrarca — cometendo, aliás, a heresia contra a pureza linguística, segundo a preceptiva da época—? Por que repisar textos de ampla circulação, ou fazer reusos marcantes —ao menos para o leitor da época— de versos da vizinha Castela?

Uma das categorias que medeia esse processo é a de *ethos*, como aqui argumentamos. Através dela, podemos entender o feixe de caracterizações tópicas de que o poeta lança mão, bem como das inflexões que exerce sobre

---

28 Um exemplo de trabalho levado a cabo com autor canônico é *Topoi trobadorici nei 'Rerum vulgarium fragmenta'* (Ravera), tese doutoral defendida na Universidade de Milão. A pesquisadora é bem sucedida em mostrar exaustivamente como se constrói o texto de Petrarca a partir de lugares-comuns, situações previstas nas canções trovadorescas. Recordemos, aliás, o significado desse bojo poético para Dante (Alighieri).

os materiais. Assim, com o processo miramos também o efeito de sentido ou efeito pretendido junto ao público. Elemento de uma máquina complexa, observar a caracterização etológica como parte do pacto comunicacional dá a ver um programa discursivo historicamente concreto, não apenas inferível por via da comparação de textos ao quadro teórico de uma mega história da arte. É uma das lições do estudo da recepção: há que dilatar a distância semântica dos conceitos, dos operadores históricos da cultura, se quisermos apreender aquilo que não se reduz imediatamente às preconcepções que definem contemporâneos horizontes de recepção. É preciso estranhar o passado, afastá-lo lentes do programa cultural da burguesia do século XIX, que engendrou o conceito e os métodos para a compreensão do literário —é preciso que surja como o outro da história literária como a legamos do programa romântico-positivista. No caso de textos do século XVI ibérico, eles exprimem dissabores ou desejos com a prerrogativa da subjetividade poética tanto quanto, fazendo uso da força morigerante da poesia, confrontam seu público com a questão moral mais fundamental de saber viver. No espaço ético-retórico da sociedade de corte, poesia opera um horizonte para a adequação das paixões à moral.

## Obras citadas

- Aguiar e Silva, Vítor Manuel de. *Camões: labirintos e fascínios*. Lisboa, Cotovia, 1999.
- Alighieri, Dante. *De Vulgari Eloquentia. Sobre a eloquência em vernáculo*. Porto Alegre, Tiago Tresoldi, 2011.
- Aranda, Juan de. *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias, em diuersas matérias*. Sevilla, Juan de Leon, 1595.
- Auerbach, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. São Paulo, 34/Duas Cidades, 2007.
- Barbosa, Agostinho. *Dictionarivm Lvsitanicolatinvm*. Madrid, Luis Sanchez, 1611.
- Barthes, Roland. *O Rumor da língua*. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- Bembo, Pietro. *Prose della volgar lingua*. Torino, Einaudi, 2001.
- Bíblia Sagrada*. Almeida Corrígida Fiel. São Paulo, Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1994.
- Boscán, Juan. *Obras Poéticas*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999. Web.

- Brito, Matheus de. “A política das letras na obra de Luís de Camões”. *Nau Literária*, vol. 17, núm. 2, 2021, págs. 65-93. DOI: <https://doi.org/10.22456/1981-4526.110464>
- . “A teoria e a história da literatura, e o maneirismo”. *Alea*, vol. 21, núm. 2, 2019, págs. 273-297. DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106x/212273297>
- . “As tornadas das canções nos séculos XII a XVI, dos trovadores a Camões”. *Diacrítica*, vol. 33, núm. 3, 2020, págs. 3-19. DOI: <https://doi.org/10.21814/diacritica.592>
- . “Camões antiliteratura? um tópico e algumas questões teórico-históricas”. *Remate de Males*, vol. 39, núm. 2, 2019, págs. 904-924.
- Camões, Luís de. *Obra completa de Luís de Camões*. Editado por António Salgado Júnior. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 2008.
- Cascales, Francisco. *Tablas Poéticas*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1617. Web.
- Correia, Tomé. *De Eloquentia Libri Quinque*. Bolonha, Benatius, 1591.
- Cruz, Agostinho da. “Voto de ardente amor divino”. *Obras de Fr. Agostinho da Cruz*. Coimbra, França Amado, 1918, pág. 213.
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. São Paulo, EDUSP, 1996.
- Dam, Harm-jan Van. “Poems on the Threshold: Neo-Latin Carmina Liminaria”. *Acta Conventus Neo-Latini Monasteriensis Münster 2012*. Editado por Astrid Steiner-Weber. Leiden, Brill, 2015, págs. 50-81.
- Elias, Norbert. *A Sociedade de Corte*. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- Erasmus de Roterdã. *Diálogo Ciceroniano*. São Paulo, UNESP, 2013.
- Firenzuola, Agnolo. “Delle bellezze delle donne”. *IntratextCT*. Èulogos, 2008. Web.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. “A mídia literatura”. *Modernização dos sentidos*. São Paulo, Editora 34, 1998.
- . *Corpo e forma*. Editado por João Cezar de Castro Rocha. Rio de Janeiro, EDUERJ, 1998.
- Hansen, João Adolfo. *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do Século XVII*. Campinas, Ateliê/Edunicamp, 2004.
- Isidore of Seville et al. *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge/New York, Cambridge University, 2006.
- Lund, Christopher C. *Anedotas portuguesas e memórias biográficas da corte quinhentista*. Coimbra, Almedina, 1980.

- Mack, Peter. *A History of Renaissance Rhetoric 1380-1620*. Editado por Peter Mack. Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Melanchthon, Philipp e Volkhart Wels. *Elementa Rhetorices / Grundbegriffe der Rhetorik*. Editado por Volhard Wels. Institutional Repository of the Potsdam University, 2011.
- Mongelli, Lênia Marcia de Medeiros, ed. *A literatura doutrinária na corte de Avis*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- Oliveira Marques, A. H. *História de Portugal, Volume 1: Das Origens Às Revoluções Liberais*. Lisboa, Palas, 1977.
- Osório, Jorge Alves. “Erasmus, a cortesia e a piedade”. *espiritualidade e corte em Portugal, sécs. XVI-XVIII*. Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, 1993.
- Pécora, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo, EDUSP, 2001.
- Pereira, Belmiro Fernandes. “A Actio no *De Eloquentia* de Tomé Correia (1591)”. *Retórica e teatro: a palavra em acção*. Porto, Universidade do Porto, 2010, págs. 235-248.
- . *Retórica e eloquência em Portugal na época do Renascimento*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2012.
- Pinho, Sebastião Tavares de. *Humanismo em Portugal: Estudos I*. Lisboa, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2006.
- . *Humanismo em Portugal: Estudos II*. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2006.
- . ed. *Orações de Sapiência 1548-1555*. Coimbra, Universidade de Coimbra, 2011.
- . “Poética e poesia em D. Jerónimo Osório”. *Humanitas*, vol. 34/35, 1984, págs. 221-270.
- Pinto, Rodrigo Gomes de Oliveira. *Doutrina do misto e anatomia do monstro: usos da retórica de Hermógenes entre os séculos XVI e XVIII*. 2015. Universidade de São Paulo. Tese de doutorado.
- Ramallo, Américo da Costa. “Camões e alguns contemporâneos seus”. *Humanitas*, vol. 31-32, 1980, págs.141-153.
- Ravera, Giulia. *Topoi Trobadorici Nei Rerum Vulgarium Fragmenta*. 2013. Università degli Studi di Milano. Tese de doutorado.
- Salutati, Coluccio. *De Laboribus Herculis*. Augsburg, Bibliotheca Augustana, 1406.
- Scaglione, Aldo D. *The Liberal Arts and the Jesuit College System*. Amsterdam/ Philadelphia, John Benjamins, 1986.

- Seabra Pereira, José Carlos. “Augustinianismo em Camões”. *Dicionário de Luís de Camões*. Editado por Vítor Manuel de Aguiar e Silva. São Paulo, Leya, 2011, págs. 45-52.
- Sigea, Luisa e A Bonilla y San Martín. “Clarorum Hispaniensium Epistolae Ineditae Ad Humaniorum Litterarum Historiam Pertinentes. xv. Aloisiae Sigeae Epistolae”. *Revue Hispanique*, VIII, 1901, 280-415.
- Spina, Segismundo. *Ensaio de crítica literária*. São Paulo, EDUSP, 2010.
- Tunberg, Terence O. “What is Boncompagno’s ‘Newest Rhetoric’?”. *Traditio*, vol. 42, 1986, págs. 299-334. DOI: <https://doi.org/10.1017/S0362152900004116>
- Vasconcellos, Paulo Sérgio de. *Persona poética e autor empírico na poesia amorosa romana*. São Paulo, UNIFESP, 2016.
- Weinberg, Bernard. *Estudios de Poética Clasicista*. Madrid, Arco/Libros, 2003.

### **Sobre o autor**

Matheus de Brito é professor de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2022-). Conduziu investigação pós-doutoral no Departamento de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Brasil), com projeto “O ethos do dissídio na lírica camoniana” (2017-2020). Possui doutorado em Materialidades da Literatura (2017) pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (Portugal). É membro colaborador do Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos (Universidade de Coimbra). Suas áreas de interesse incluem Teoria da literatura, Historiografia literária, Teoria Crítica, Estudo dos media.



# Poemas por la memoria, la verdad y la justicia. Escritos de hijos e hijas en los “recordatorios” de *Página/12* (1988-2004)

Emiliano Tavernini

Universidad Nacional de la Plata, Argentina

emilianotavernini@gmail.com

El presente artículo se propone analizar las escrituras poéticas de hijos e hijas de militantes políticos asesinados o desaparecidos antes y durante la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983), las cuales fueron publicadas en los “recordatorios” del periódico *Página/12*. Nos detendremos, especialmente, en aquellos poemas que aparecieron durante la vigencia de las leyes de impunidad (1986-2004) para los perpetradores, pues estos nos permiten constatar la relevancia que adquirió la poesía como vehículo de memorias, al hacer públicas las perspectivas de las víctimas del genocidio que todavía eran obturadas socialmente. Por otra parte, el corpus seleccionado adquiere relevancia porque irrumpe con antelación a la conformación de la agrupación Hijos e Hijas por la Justicia, contra el Olvido y el Perdón (H.I.J.O.S.) en 1995 y se presenta como un claro antecedente de las escrituras del corpus literario “de hijos” que irrumpe en Argentina entrado el siglo XXI.

*Palabras clave:* poesía y memoria; poesía argentina; movimientos de Derechos Humanos; H.I.J.O.S.

Cómo citar este artículo (MLA): Tavernini, Emiliano. “Poemas por la memoria, la verdad y la justicia. Escritos de hijos e hijas en los ‘recordatorios’ de *Página/12* (1988-2004)”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 73-99

Artículo original. Recibido: 03/01/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **Poems for Memory, Truth and Justice. Writings of Sons and Daughters in the “Recordatorios” of *Página/12* (1988-2004)**

This article intends to analyze the poetic writings of sons and daughters of political militants assassinated or disappeared before and during the last civic-military dictatorship in Argentina (1976-1983) that were published in the “recordatorios” of the newspaper *Página/12*. We will focus especially on those poems that emerged during the validity of the laws of impunity (1986-2004) for the perpetrators because they allow us to verify the relevance that poetry acquired as a vehicle of memories, making public the perspectives of the victims of the genocide that were still socially shuttered. On the other hand, the selected corpus acquires relevance because it bursts in before the formation of the group Sons and Daughters for Justice, against Forgetfulness and Forgiveness (H.I.J.O.S.) in 1995 and is presented as a clear antecedent of the writings of the literary corpus “of children” that bursts into Argentina into the 21<sup>st</sup> century.

*Keywords:* Poetry and memory; Argentine poetry; Human Rights Movement; H.I.J.O.S.

### **Poemas para a memória, a verdade e a justiça. Escritas de filhos e filhas nos “recordatorios” da *Página/12* (1988-2004)**

Este artigo pretende analisar os escritos poéticos de filhos e filhas de militantes políticos assassinados ou desaparecidos antes e durante a última ditadura cívico-militar na Argentina (1976-1983) publicados nos “recordatorios” do jornal *Página/12*. Focaremos especialmente naqueles poemas que surgiram durante a vigência das leis de impunidade (1986-2004) para os perpetradores, porque nos permitem verificar a relevância que a poesia adquiriu como veículo de memórias, tornando públicas as perspectivas das vítimas do genocídio que ainda foram socialmente bloqueadas. Por outro lado, o corpus selecionado adquire relevância porque irrompe antes da formação do grupo Hijos e Hijas por la Justicia, contra el Olvido y el Perdón (H.I.J.O.S.) em 1995 e se apresenta como um claro antecedente dos escritos do corpus literário “de crianças” que irrompe na Argentina no século XXI.

*Palavras-chave:* poesia e memória; poesia argentina; Movimentos de Direitos Humanos; H.I.J.O.S.

## Introducción

Los túneles secretos  
y la calle desierta  
tropiezan con los rincones  
de la memoria,  
temerosos, negros, confundidos.  
Centenares de sueños  
lejanos, reales, helados  
me indican mi antiguo camino.  
En el balcón tenue y oscuro  
se asoman los rincones de la memoria,  
ya veo las sombras nuevas escondidas.  
María Laura Kossoy, Sin título<sup>1</sup>

EN ESTE ARTÍCULO NOS PROPONEMOS analizar las escrituras poéticas de hijos e hijas de militantes políticos asesinados o desaparecidos durante el terrorismo de Estado en Argentina (1974-1983). Dichos escritos se han ido publicando en los “recordatorios” del periódico *Página/12* desde finales de la década de 1980 hasta la actualidad. En un contexto de plena vigencia de las leyes de impunidad<sup>2</sup> para los perpetradores (1986-2004),

- 
- 1 Hija de Raúl Kossoy, estudiante de sociología de la UBA y militante Vanguardia Comunista (VC), quien fue asesinado el 21 de octubre de 1975 por la Triple A.
  - 2 Se conoce bajo el nombre de Leyes de impunidad a una serie de leyes y decretos que redundaron en la impunidad para los perpetradores. La Ley 23 492 de Punto Final, la cual fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 por el entonces presidente Raúl Alfonsín, estableció la paralización de los procesos judiciales contra los actores penalmente responsables del delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura. Meses después fue complementada con la Ley 23 521 de Obediencia Debida, también dictada por Alfonsín el 4 de junio de 1987, en la cual se estableció una presunción *iuris et de iure* (es decir, que no admitía prueba jurídica alguna en contrario) en lo referente a los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas no eran punibles, por haber actuado en virtud del denominado concepto militar de “obediencia debida” que rige a los subordinados. Estas leyes fueron complementadas por “los indultos” del presidente Carlos Menem, una serie de diez decretos sancionados entre el 7 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 que indultaron a más de 1000 personas, entre ellos los miembros de las Juntas condenados en 1985, los civiles y militares que cometieron crímenes de lesa humanidad durante la dictadura, pero también algunos líderes de las organizaciones guerrilleras que todavía se encontraban presos o exiliados por el decreto 157/83 del gobierno de Alfonsín.

hijos e hijas, junto con familiares, amigos y compañeros de militancia de sus padres, recurrieron a la poesía para denunciar, recordar, expresar sentimientos y dialogar con los ausentes o con una comunidad receptiva que pudiera sentir sus demandas como propias. En este orden de ideas, la escritura poética se convirtió en un modo de intervenir en el campo de los Derechos Humanos y de la política como forma de denuncia, testimonio y manifestación de amor filial.

Estas producciones poéticas destacan por dos razones principales. Por una parte, se tiene que estos hijos e hijas debieron enfrentarse desde temprana edad a la culpa por ser hijos de militantes revolucionarios, la cual fue implantada en la sociedad por la dictadura y reproducida bajo los marcos interpretativos sobre el genocidio, los cuales a su vez fueron impulsados por los gobiernos democráticos de Raúl Alfonsín con la “teoría de los dos demonios” y de Carlos Menem con la “teoría de la reconciliación nacional”. Por otra parte, se encuentra que hijos e hijas contaban, por lo general, con muy pocos recuerdos de sus progenitores, los cuales además fueron distorsionados por silencios y tergiversaciones que cerraban la posibilidad de indagar en sus biografías o reivindicar sus figuras en un contexto de promoción del silenciamiento y de negación por parte del Estado.

Para comprender el contexto de producción y publicación de los escritos que analizaremos es pertinente remontarnos a las conclusiones a las cuales llegaron los integrantes del Movimiento Solidario de Salud Mental<sup>3</sup> (MSSM) a comienzos de la década de 1990, en medio de una experiencia de investigación y terapia grupal llevada a cabo entre 1991 y 1993 con hijos de detenidos/desaparecidos, cuyas edades oscilaban entre 12 y 24 años. Es importante destacar que la investigación se realizó en conjunto con otras instituciones que adelantaban trabajos de corte similar en Chile, El Salvador

---

3 En 1982 un grupo de psicólogos y militantes del campo de los Derechos Humanos fundó el Movimiento Solidario de Salud Mental (MSSM), el cual estuvo integrado por Rosa Maciel, Juan Jorge Michel Fariña, Adriana Taboada, Susana Zito Lema y Victoria Martínez. Durante sus primeros años, este funcionó en colaboración con la Comisión de Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas y contó con el asesoramiento de Fernando Ulloa, Tato Pavlovsky, Mimi Langer y Rolando Karothy. De manera semejante al Equipo de Asistencia Psicológica de Madres de Plaza de Mayo, fundado en 1979 por Lucila Edelman, Diana Kordon y Darío Lagos, se proponía atender la problemática específica de hijos e hijas de detenidos-desaparecidos desde un abordaje terapéutico grupal. Sin embargo, tuvo una diferencia metodológica fundamental, dada por la implementación de los Talleres Creativos Integrales.

y Guatemala, lo cual brindó a las reflexiones metodológicas y teóricas una perspectiva comparativa muy importante para abordar las particularidades propias de cada contexto.<sup>4</sup>

La metodología de trabajo terapéutico con los distintos grupos consistió en la organización de Talleres Creativos Integrales, los cuales se centraban en la utilización del juego y de técnicas derivadas del arte (plástica, teatro, música y literatura). La hipótesis de trabajo consistía en que abrir un espacio de esa naturaleza contribuiría en sí mismo a la elaboración terapéutica “aunque no en el sentido de propender a una ‘cura’” (Morales 118). El arte y el juego no sólo contribuían al conocimiento propio de los integrantes, sino que también eran determinantes en la tramitación de un proceso de socialización ante un contexto político que lo impedía. De hecho, el carácter creativo y no meramente reproductivo de estas actividades propiciaba la apertura a un proceso de memoria, si bien limitado al grupo, que posibilitaba contrarrestar el carácter adaptativo de aquello que Daniel Feierstein define como “procesos de desensibilización” (34), los cuales están asentados en los pactos sociales renegatorios que se reproducen en las lógicas familiares como pactos denegatorios y, además, clausuran las posibilidades de elaborar lo acontecido. Precisamente, activar un proceso de memoria implicaba un ámbito de creación de sentidos a través de la simbolización y la metaforización de las vivencias. Se buscaba así la articulación coherente de las experiencias pasadas en el presente. Los talleres abrieron “la posibilidad de desarrollo de un grupo de pertenencia, donde la traumatización no fue vivida como estigma, y donde la necesidad de procesos de duelo en relación a los familiares de desaparecidos surgió desde la producción simbólica” (Morales 155). En los Talleres, la metodología de trabajo grupal giraba en torno a la construcción de *collages* y de máscaras y a la utilización del psicodrama, del juego dramático o de las narraciones orales. La incorporación de la escritura de poesía provino, en cambio, de una demanda de los jóvenes argentinos que

---

4 Integraban el equipo: la Asociación de Servicios Comunitarios de Salud (ASECSA) de Guatemala, la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA) de El Salvador, el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS) de Chile y el MSSM de Argentina. El mentor y coordinador de este trabajo iba a ser el psicólogo social español Ignacio Martín-Baró pero fue asesinado en El Salvador en 1989 en la denominada Masacre de la UCA.

los especialistas atendieron rápidamente, dado que generaba “un marco de potencialidad creativa que favorece procesos elaborativos” (Morales 146).<sup>5</sup>

El pedido de incluir un taller de escritura poética por parte de los jóvenes argentinos puede leerse como un síntoma de la imposibilidad de encontrar contención o identificación dentro de un colectivo social más amplio que el familiar nuclear o el de los organismos de Derechos Humanos —en el caso de aquellos adolescentes que tuvieron posibilidad de entrar en contacto con estos—. Esta especificidad del caso argentino, semejante a la experiencia con los adolescentes chilenos, contribuyó a delimitar en las conclusiones las diferencias que se manifestaban entre los procesos históricos y sociales de los casos centroamericanos (Guatemala y El Salvador) y los del Cono Sur (Argentina y Chile). Así, en Centroamérica, las comunidades tribales originarias o la incorporación de los niños/adolescentes como milicianos en un contexto de Guerra Civil posibilitaban un marco social más amplio para poder expresar lo que se pensaba o para transmitir las experiencias de violencia por las que se había atravesado.<sup>6</sup> Emiliano Bustos,<sup>7</sup> quien estaba

---

5 Esta experiencia fue muy importante, porque no sólo surgieron poemas, sino también dibujos, esculturas, grabados, cuentos, una obra de teatro, un recital y el proyecto de continuar extragrupalmente, a partir del vínculo construido con otros grupos, por ejemplo, en la conformación de un programa de radio. Bustos recuerda que “al año siguiente el grupo de hijos que había participado de los talleres realizó varias actividades, entre ellas una nueva muestra plástica y una radio abierta, pero la obra [*El tren de las 4 y 30*] contó con un programa independiente. La comparación de ambos programas, el de 1993 y el de 1994, permite entender el trayecto de la pieza, desde el contexto que le dio origen, enmarcado en las jornadas de trabajo del seminario, hasta su representación como un acto puramente teatral, artístico” (54).

6 Por otra parte, las identidades de los integrantes del Cono Sur se correspondían con familias de clase media urbana, alfabetizada, mientras que en los casos centroamericanos los grupos estaban conformados por integrantes de comunidades rurales y campesinas, con un alto índice de analfabetismo. Para estos grupos era más importante la narración oral durante el proceso elaborativo que la escritura, dado que esta práctica era asociada a las coerciones ejercidas por los Estados centralizados en contra de las comunidades indígenas.

7 Emiliano Bustos es hijo de Iris Alba, artista plástica, encargada del arte de tapa de la editorial Sudamericana desde finales de la década de 1960 hasta 1976 y Miguel Ángel Bustos, uno de los poetas fundamentales de la Generación del Sesenta. Antropólogo, docente, también desarrolló una carrera en el periodismo gráfico, realizando críticas de libros para las revistas *Panorama*, *Siete Días* y los diarios *La opinión* y *El cronista comercial*. Ambos militaban en el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y colaboraban en la revista *Nuevo Hombre* (1971-1974) dirigida por Enrique Walker, Silvio Frondizi y Rodolfo Mattarollo. El 30 de mayo de 1976, Bustos fue secuestrado en su domicilio y asesinado 20 días después en el operativo conocido como Masacre de Sarandí. Sus restos fueron identificados por el Equipo Argentino de Antropología Forense en 2014.

vinculado desde 1984 al MSSM, analizó esta experiencia de la que formó parte y recordó que

en lo personal, me era dado ingresar, por primera vez desde los largos años de la dictadura, a un espacio que me integraba social y humanamente. Por fuera de ese espacio, únicamente los organismos de derechos humanos habían logrado, para mi familia y para tantas familias, algo parecido a una integración, pero dentro de unos límites muy precisos. (Bustos 53)<sup>8</sup>

En Argentina, como señalaba la psicóloga chilena Elizabeth Lira hacia 1991, luego del “show del horror”,<sup>9</sup> “el tema de los derechos humanos está siendo destematizado, está perdiendo el carácter de presión pública, y está quedando arrinconado cada vez más, pasando a ser una cuestión privada, de los familiares y de los directamente interesados en el tema” (16). En este sentido, los poemas publicados por hijos e hijas en este contexto y los intentos por construir memorias alternativas o contrahegemónicas a través de la palabra poética hecha pública contrastan, a su vez, con estilos y retóricas de otras prácticas poéticas que circularon en la misma época, por ejemplo, las que se incluyen en el denominado proceso de “cualquierización” (Selci y Mazzoni 264) dentro del “subcampo de producción restringido” (Bourdieu 322) de la poesía. En el interior del subcampo, los productos materiales y simbólicos tienen como único público (al menos a corto plazo) a sus pares, es decir, otros jóvenes con vocación escrituraria. Esta especificidad subalterna de la poesía en el campo literario argentino la diferencia de lo que Bourdieu define como el “gran campo de la producción simbólica”, representado por la narrativa, particularmente la novela, “específicamente organizada en

---

8 En los hijos que volvieron del exilio, la constatación de la renegación social sobre el genocidio propiciada por la impunidad tuvo el efecto de un shock: “cuando volví al país me parecía tan sencillo pensar que los milicos eran los milicos y toda la gente que había desaparecido por distintas razones. Los militantes no eran el terror, no podía entender cómo se mezclaban tanto las cosas” (Merbilhaá 6). Margarita Merbilhaá es hija de Eduardo Merbilhaá, estudiante de Derecho de la UNLP y militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), quien fue secuestrado el 14 de septiembre de 1976.

9 La noción “show del horror” surge del debate que, ante las presentaciones mediáticas basadas en el hallazgo de cadáveres NN con el retorno de la democracia, mantuvieron determinados intelectuales, periodistas, artistas, políticos y miembros de los organismos de Derechos Humanos a principios de 1984. Oscar Landi e Inés González Bombal (1995) lo definieron como un fenómeno de ribetes desinformantes, basado en información redundante, macabra e hiperrealista de los descubrimientos de fosas anónimas.

vista a la producción de bienes simbólicos destinados a no-productores (el gran público)” (90).

El gesto de la zona más visible de la poesía escrita por jóvenes durante los Noventa ha sido interpretado por lo general como antilírico, irónico o cínico. Por ejemplo, Ana Porrúa, quien se inclinó hacia esta opinión, detectó dos líneas en la poesía emergente desde mediados de la década de 1990. En uno de sus primeros artículos que abordan dicho periodo, la investigadora consideraba a la primera vertiente como uno de sus ejes fuertes: “en el que se inscriben *Zelarayán* de Cucurto, *Punctum* de Gambarotta, *Música mala* de Rubio, o un poema como ‘Los Mickey’ de Llach” (24). Además, textos que hablan de la sociedad

en términos de clase o en términos raciales. Allí aparecen los “negros”, los “cabezas”, los “bolitas” y la versión del otro no es piadosa (no se podría pensar estos textos como continuidad de la literatura de Boedo), sino más bien todo lo contrario. (*Ibid.*)

La segunda línea, para Porrúa, estaría representada por Mariasch, Mallol, Macció:

la poesía habla desde un lugar de infancia y se hace cargo solamente de la miniatura, de lo pequeño. El gesto es el del exceso y, en este sentido, podría pensarse en un modo de intervención distinto, que consiste en asumir la propia figura tal como está en el mundo masculino, o tal vez, adulto. Sin embargo, el efecto se enrarece (más allá de cierto tinte irónico) porque el lugar desde donde se dicen las cosas es infantil (cerrado). (*Ibid.*)

Por su parte, Edgardo Dobry señalaba que la tendencia postobjetivista se caracterizaba por “adoptar con creciente firmeza la impostura de un rechazo de todo lo que suene a cultura prestigiosa, lenguaje literario, clasificaciones académicas” (131).

No obstante, contrario a lo anterior, en las producciones poéticas que circulaban por fuera del campo literario destacaba un tono solemne, sagrado y lírico, que participaba de una concepción residual de la poesía, en tanto modo de expresividad de los sentimientos y de cierta utilidad social o vía especial para la transmisión de valores y sentires colectivos. En el transcurso

de esta investigación ocurrió en varias ocasiones que, una vez que solicitaba permiso para trabajar con poemas subidos en redes sociales por hijos o hijas conocidos, la respuesta fue negativa o más bien no la hubo. Es posible que las memorias afectivas al exponerse públicamente en territorios intermedios entre lo público y lo privado, o de construcción pública de lo íntimo, se sientan profanadas. Aunque también pienso que actúa, en estas negaciones, cierto pudor por no considerar las propias producciones portadoras de “valor” literario, o bien un posicionamiento político que percibe que a lo escrito se le asignará valor sólo por el hecho de ser hijo o hija, por lo tanto, se intentan desmarcar de la categoría de víctima.

En estos textos es posible leer retornos de retóricas de la poesía social o de combate, como la poesía republicana de la Guerra Civil Española o la poesía social o revolucionaria de las décadas de 1960 y 1970,<sup>10</sup> tradiciones que precisamente rechazaba de manera programática *Diario de poesía* (1986-2012), la publicación más importante del periodo, así como las zonas más profesionalizadas del campo.

Resulta notable la abundancia de estas formas de retóricas sociales en la escritura poética en la generación de hijos que desde finales de la década de 1980 han publicado poemas en folletos, fanzines, revistas, antologías, ediciones de autor y redes sociales, con motivo de distintos aniversarios (nacimiento o secuestro del detenido o desaparecido, golpe militar, etc.) y actos políticos. Para analizar y dar cuenta de este fenómeno mucho más amplio, hemos estudiado un conjunto de poemas y poemarios que circularon por fuera del campo específico de la literatura: los recordatorios-solicitados de *Página/12* y una antología de poemas y narraciones realizada por el Movimiento Solidario de Salud Mental. El objetivo es analizar estos escritos con el fin de comprender qué modalidad específica adquiere el género testimonial a través de la poesía, para intervenir de un modo singular en las disputas por la memoria. En efecto, nuestra hipótesis consiste en pensar que el corte de verso actúa sobre los modos narrativos testimoniales, junto a las figuras

---

10 Ana Trucco Dalmas da cuenta de la reapropiación de la tradición de consignas, cánticos, canciones, estilos y tendencias musicales de la Guerra Civil Española por parte de los jóvenes de las décadas de 1960 y 1970, refiriendo el pedido que la cúpula de Montoneros realiza al grupo Huerque Mapu con motivo de la producción de la *Cantata montonera* (1974): “Firmenich les habría solicitado que la Cantata tuviera un ‘tono más argentino’ que el de las Canciones de la Guerra Civil Española o las latinoamericanas de la Nueva Trova ‘sin caer en el folklorismo tradicionalista’” (Trucco Dalmas 197).

retóricas, las imágenes visuales, el tempo rítmico y los juegos polisémicos, contribuyendo al descentramiento en la representación de un yo fuerte que requiere el testimonio, el cual empieza a desplazarse hacia una figuración más difusa o indeterminada.

Al analizar estas publicaciones, partiremos de la siguiente pregunta: ¿qué posibilidades de testimoniar ofrece la poesía a la generación de hijos?, ¿por qué en distintos testimonios, incluso judiciales, la poesía desempeña un papel fundamental para procesar la historia familiar y la del país?

Al mismo tiempo, nos detendremos en algunos procedimientos de escritura presentes en estas intervenciones de hijos que, tal como veremos, anuncian posteriores desarrollos en poéticas de autores de esta generación con una trayectoria más profesionalizada en el campo.

### Los recordatorios-solicitadas de *Página/12* (1988-)

si yo me atrevo  
a mirar y a decir  
es por su sombra  
unida tan suave  
a mi nombre  
allá lejos  
en la lluvia  
en mi memoria  
por su rostro  
que ardiendo en mi poema  
dispersa hermosamente  
un perfume  
a amado rostro desaparecido.

Alejandra Pizarnik, *Sentido de su ausencia*

Los recordatorios-solicitadas publicados por el diario *Página/12* con motivo de cada nuevo aniversario del secuestro de los seres queridos, popularmente conocidos como “los recordatorios”, constituyen casi un género en sí mismo. En líneas generales, los recordatorios de *Página/12* tienen una dimensión de 10 cm x 8 cm y reúnen tres elementos: una fotografía del asesinado o de los asesinados; un texto escrito por familiares, compañeros o amigos de la

víctima; una consigna que remite a la lucha del movimiento de Derechos Humanos (en su mayoría) o a la organización política a la que pertenecía la víctima.<sup>11</sup> Estos cierran con la mención de los firmantes (familiares o colectivos de ex detenidos-desaparecidos, por lo general). Además, en ellos se insertan cartas, poemas, citas de poemas, material de archivo (periódicos, declaraciones ante la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas y anécdotas de sobrevivientes), reflexiones, promesas, denuncias y epitafios. Si bien estas prácticas responden a una amplia gama de géneros discursivos, es posible encontrar en ellos una estructura básica que, por lo general, se ha ido cristalizando con el paso del tiempo.

Esta estructura lleva a Fernando Reati (2007) a pensar los recordatorios como “monumentos de papel”, en tanto objetos que portan memorias colectivas en su variación y recreación constante. A diferencia de lo que sucede con los monumentos tradicionales, estas textualidades periódicas producen cierto dinamismo, movimiento y variaciones que dan cuenta de los cambios en los regímenes de audibilidad, decibilidad<sup>12</sup> y de memoria con respecto al pasado luctuoso por el que atravesó la sociedad.

11 Según un relevamiento realizado por Andrea Suárez Córca (2010), a partir de un archivo personal con 328 solicitadas, publicadas entre el 28 de noviembre de 1989 y el 7 de diciembre de 2008, que recuerdan a 501 víctimas de la Dictadura y del período previo, sólo 20 mencionan a la agrupación política en la que militaban, es decir, un 4%. En la selección realizada por Virginia Giannoni en *Poesía diaria. Porque el silencio es mortal* (2007), encontramos el mismo porcentaje: de 207 recordatorios, sólo 8 mencionan la organización en la que militaban familiares y amigos, un 3,8%. En relación a este problema, la emergencia de H.I.J.O.S. en 1995 expresó nuevas memorias en torno a los setenta que se propusieron precisamente recuperar la experiencia de militancia de sus padres. En el número 1 de la revista de H.I.J.O.S. *La Plata* manifestaban: “la mayoría de las organizaciones revolucionarias que protagonizaron la década de los 70 hoy están desaparecidas” (1996, 13). Así, se proponían en futuros números realizar una semblanza con la historia y los posicionamientos políticos de cada una, a partir de las discusiones que se dieran en un Taller de la Memoria creado para tal fin. Sin embargo, comprobamos que esta reivindicación no se ve siempre reflejada en los recordatorios-solicitadas de *Página/12*. Sospechamos que esto se debe a las negociaciones previas a la publicación que incluyen a familiares, amigos o compañeros de los recordados.

12 Consideramos que para un estudio de las memorias sobre la dictadura y las luchas del movimiento de Derechos Humanos sería necesario reunir todos los recordatorios-solicitadas publicados hasta el momento. El proyecto que más se acercó a esta empresa fue el realizado por Giannoni (2007). Sin embargo, en esta antología las publicaciones se encuentran mezcladas, no mantienen un orden cronológico ni las fechas de publicación, salvo en los casos que se reponen en la misma solicitada. Utilizamos este libro para extraer los poemas de hijos e hijas seleccionados. Desde agosto de 2018, *Página/12* sube los recordatorios-solicitadas publicados en la edición impresa a su página web.



Imagen 1. “Detalle de tres recordatorios-solicitadas publicados en *Página/12*. *Poesía diaria*. *Porque el silencio es mortal*. Por Virginia Giannoni, Buenos Aires, Retina editores, 2007, s. p.

El 25 de agosto de 1988, Estela de Carlotto publicó la primera solicitada dedicada a recordar a su hija Laura y a reclamar el robo de su nieto. Desde entonces este dispositivo discursivo se ha convertido en un espacio simbólico más de la lucha del movimiento de Derechos Humanos argentino. La política editorial del periódico, fundado en 1987 e identificado con el progresismo o la centroizquierda, se implicó desde sus comienzos con la denuncia de los crímenes de la dictadura y la demanda de justicia. En esa línea, puso a disposición de los familiares, de forma gratuita, la publicación de breves homenajes en todos los casos, siempre en cuando se tratara de detenidos y desaparecidos antes o durante el periodo de la dictadura. Con el tiempo, se incluyeron casos de desapariciones posteriores al comienzo del periodo democrático, como fue el caso de Miguel Bru, estudiante de la Escuela de Periodismo de La Plata, en 1993. Si las personas habían sido asesinadas en enfrentamientos, se solicitaba a los familiares, amigos o compañeros una contribución simbólica de dinero. Como se puede observar, esta diferenciación respondía a los distintos estratos de la categoría de víctima de la dictadura que se construyeron discursivamente con el retorno de la democracia.<sup>13</sup>

13 Emilio Crenzel señala que la representación de los desaparecidos como “víctimas inocentes” no fue fruto de un proceso lineal, sino el resultado de una compleja construcción política y cultural desarrollada a lo largo del tiempo, en la cual intervinieron procesos de distinto orden (nacionales e internacionales). La construcción de esta estrategia política tuvo su origen en la dictadura: “en un escenario signado por el terror, enarbolar la condición de ‘víctimas inocentes’ de los desaparecidos procuraba tanto dotar de legitimidad su reclamo ante las autoridades y las organizaciones humanitarias receptoras de las denuncias como evitar el aislamiento respecto del propio círculo de parientes y allegados” (Crenzel 70). Una de las consecuencias de esta estrategia fue la

Decidimos denominar estos dispositivos de rememoración y denuncia recordatorios-solicitadas, atentos a lo que señala Andrea Suárez Córca, quien, consultando el archivo del diario, comprobó que, de los veinte primeros recordatorios publicados a finales de 1988, trece salieron bajo el rótulo de Solicitada. Suárez Córca se pregunta en qué momento las solicitadas pasaron a denominarse recordatorios. En este cambio de nombre, ella rastrea distintas posiciones políticas: mientras que en el primero se expresaba una demanda política, en el segundo predominaba una necesidad afectiva que remitía a la sección necrológica. La Solicitada es

demanda, petición y denuncia a la vez, que vincula diferentes tiempos: el pasado, momento en que ocurrió el hecho denunciado, el presente, momento y modo en el que se decide realizar la publicación y el futuro, en tanto pedido de castigo, verdad y memoria. (Suárez Córca 21)

En cuanto al Recordatorio, para la autora, este estaría más ligado al pasado, a la ausencia y al duelo por la pérdida. Ahora bien, podríamos preguntarnos si acaso no confluyen las dos dimensiones en el género recordatorios-solicitadas que se presentan así como formas indisociables entre la denuncia y la manifestación del amor por los ausentes,<sup>14</sup> entre lo público y lo íntimo. Un ejemplo claro de este fenómeno lo señala Reati cuando advierte que se producen apropiaciones subjetivas de consignas históricas del movimiento de Derechos Humanos: “Ni olvido ni perdón” se convierte en algunos casos en “Tu madre y tu hijo que no olvidan ni perdonan” (163). Ludmila Da Silva, por su parte, rastrea como elemento previo a esta estrategia híbrida en sus objetivos las solicitadas que los familiares y los organismos publicaban durante la dictadura, las cuales estaban más relacionadas con la petición de información sobre el paradero de los secuestrados que con un soporte de la memoria destinado a representar y asignar entidad al estatuto del “desaparecido”: “nominando, corporizando

---

dificultad para reivindicar la militancia política de los detenidos-desaparecidos que, como decíamos, se expresa sólo en un 4 % de los recordatorios-solicitadas.

14 Virginia Giannoni y Luis Gusmán también manifiestan dificultades para definir a este género: “no son anuncios, ni obituarios, ni solicitudes...son algo distinto, algo que todavía está siendo inventado; los llamamos recordatorios porque así los conocemos” (Giannoni s. p); “son algo más que un recordatorio, algo más que la sustitución de un epitafio ausente. En ellos, la denuncia conserva un valor genuino que excede la neutralización mediática” (Gusmán 366).

en una foto, los cuadros refuerzan la idea de un sufrimiento con rostro, lazos familiares, historia, nombre y apellido” (Da Silva 146).

Luis Gusmán considera que, por su fugacidad (publicación de un día), los recordatorios-solicitudes reúnen elementos de la esquila mortuoria, publicada comúnmente en las necrológicas, y también del cenotafio, inscripciones realizadas en piedra para recordar a los difuntos en alguna tragedia de la que no se pudo recuperar el cuerpo. Asimismo, señala que estos textos (cartas, poemas, cartas poéticas, escritas —o no— por hijos) carecen de uno de los elementos constitutivos del epitafio, la *consolatio*, pues no hay exhortaciones por parte de la voz de los difuntos a calmar el dolor de los deudos, el duelo es continuo porque los hijos o padres asesinados por el Estado viven a través de la escritura. Los poemas posibilitan así la transmisión de su memoria, “porque olvidarlos es renunciar al futuro” (citado en Gusmán 358).

Si nos detenemos en la presencia de los poemas, resulta importante destacar que ya en el primer año, seis de los veinte recordatorios-solicitudes publicados recurrieron a la poesía para expresar el dolor por la ausencia y denunciar el genocidio. Según Reati, en el 2000, esta cifra ascendió al 50 % de un total de 295 recordatorios-solicitudes publicados ese año. Varios de estos poemas fueron escritos por hijos e hijas y aparecen en el matutino porteño desde hace más de 30 años. Ahora bien, ¿por qué los familiares recurrieron a la poesía para expresar denuncia, recuerdo, compromiso y amor?<sup>15</sup> y ¿qué sentidos y valores se asocian a la palabra poética en relación con la memoria?

En primer lugar, estos poemas recuperan una de las funciones más antiguas de la poesía, la de oficiar como elegía fúnebre. De la misma manera que el epitafio en la Antigüedad, la poesía compartiría un rasgo cercano al ritual religioso, sagrado, el cual permitiría aludir a lo indecible a través de la lectura en voz alta. Reati relaciona este sesgo sagrado con la especificidad de la violencia genocida que rompió “las fronteras de lo representable por medio de los instrumentos verbales y conceptuales habituales, como sería la desaparición violenta de un ser querido” (165). En segundo lugar, los familiares encuentran en la escritura poética una actividad mediante la cual pueden transmitir la experiencia de la

---

15 Igual de importantes que los textos escritos para la ocasión son los poemas pertenecientes a militantes secuestrados y asesinados o las citas de textos de autores consagrados que en el nuevo contexto se revisten de otros sentidos, entre los más citados se encuentran Juan Gelman, Mario Benedetti, Paco Urondo, Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Silvio Rodríguez, Alí Primera, León Gieco, aunque, también, hay representantes a los que se referencia en un espectro ideológico contrario como Jorge Luis Borges y Octavio Paz.

desaparición forzada y la persecución. Estos poemas expresan la intención de transformar los significados socialmente compartidos con relación al pasado reciente. El público lector al que se apela, identificado o en sintonía con la línea editorial del periódico, recrea activamente las experiencias que se publican cada día, propiciando un proceso de transformación de la experiencia única en experiencia común (Williams 49). Por otra parte, la relevancia de la poesía en el interior del dispositivo recordatorio-solicitada actualiza instrumentos de comunicación vigentes inscriptos en las tradiciones de lucha de los movimientos de Derechos Humanos o en distintas acciones de memoria impulsadas por diversas tradiciones de izquierda.

Los recordatorios-solicitadas poéticos son testimonios y denuncias y ese es el objetivo prioritario, pero, al recurrir a las metáforas, a los cortes de versos, a las repeticiones, configuran algo más y, en cierto modo, las percepciones y las afecciones se desterritorializan (Deleuze y Guattari 199).<sup>16</sup> En este sentido, algunas figuras retóricas resultan particularmente significativas para expresar las experiencias y los sentimientos que atraviesan a los autores. Así, ¿cómo dar cuenta de esas ausencias tan presentes si no es mediante la utilización del oxímoron? Por ejemplo, en el siguiente poema de Mariana De Marco,<sup>17</sup> dicha figura resulta sumamente productiva: “Son

16 No acordamos con la afirmación de Gusmán cuando señala que los recordatorios “nunca son estéticos, aunque a veces utilicen elementos estéticos [...] tienen una estructura monótona, repetitiva, estereotipada” (371). Esto podría afirmarse en relación a las cartas poéticas del estilo “La memoria es un camino largo que debe, necesariamente, ser recorrido. Reconstruir tu memoria es explorar el camino, abrir huellas y senderos por los que vos ya caminaste, pero desconocidos para nosotros. Y como tu vida sigue a través de la nuestra y la de nuestros hijos, este camino no tiene fin. Ni tampoco desaparece. Te queremos” (Diego y Mariano, hijos de Patricia Pedroche, citado en Giannoni s. p.). Sin embargo hay poemas que en su aparente sencillez alcanzan altos niveles estéticos: “Soy más vieja de lo que nunca fuiste / y sin embargo está intacta / la nostalgia de tu abrazo / el telón de tus pestañas / decir mamá / y que vengas...” (Marta Dillon, hija de Marta Taboada, citado en Giannoni, s. p.); o “Ahora estoy segura es la / necesidad de verte, / no cabe duda que es / aquella noche oscura / en que tus ojos fueron vendados / la causante de tanta tristeza” (Alejandra Slutzky, citado en Giannoni s. p.). Incluso Gusmán encuentra un ejemplar que considera extraño, una invectiva que se propone representar a los perpetradores a partir de una búsqueda claramente estética: “Verrugas, lacras miserables con enanos cerebros paridos desde el fondo de la mugre...Asesinos, sobre todo. Que durante cientos de años tenemos que recordarlos muy bien...porque como perfectas cucarachas que son se reproducen como cucarachas... Cuidado. Memoria. Veneno” (citado en Gusmán 363). El cierre abre una gran paradoja que hace que el texto no pueda considerarse una denuncia tradicional o estereotipada.

17 Hija de Ambrosio De Marco y Patricia Dell’Orto, militantes Montoneros, secuestrados el 5 de noviembre de 1976 en Villa Elisa. Jorge Julio López fue testigo de su asesinato,

una ausencia que se vuelve / a la vez profunda y presente. / Son un vacío que llena / de ganas. / Son una voz que no grita; / habla despacito al oído, / que acompaña y que guía” (citado en Giannoni s. p.).

Otra figura retórica igualmente recurrente, debido a la importancia que tiene la fotografía en los recordatorios-solicitadas, es la écfrasis en tanto dispositivo que permite realizar una descripción e interpretación verbal de una representación visual.<sup>18</sup> Hijos e hijas describen y animan los rasgos que reconocen como propios en las imágenes de los padres: “Tus ojos quedaron en Manuela; / tus manos en Patricia; / tu boca en Lucila... tus hijos. // Y tu grito quedó en el aire; / tu lucha, en las calles, y tu libertad ronda en el pueblo” (Manuela, Patricia y Lucila Puyol,<sup>19</sup> citado en Giannoni s. p.); “porque la memoria se construye / porque tu ausencia es tan inmensa / como la medida de nuestro amor. / Por eso / tu foto otra vez / iluminándonos / ladrillo anónimo / raíz necesaria / de cualquier presente / de cualquier futuro” (Jorge Areta,<sup>20</sup> citado en Giannoni s. p.).<sup>21</sup>

---

desde 2006 los recordatorios-solicitadas de De Marco y Dell’Orto van acompañados de la consigna “Aparición con vida de Jorge Julio López”.

- 18 Este procedimiento está muy presente en la narrativa de hijos y es un tópico recurrente del corpus.
- 19 Hijas de Norberto Puyol, militante del Partido Revolucionario de los Trabajadores, quien fue secuestrado el 6 de diciembre de 1976.
- 20 Jorge Areta es hijo de Joaquín Areta, un estudiante de medicina de la UNLP y militante de Montoneros, fue secuestrado el 29 de junio de 1978. La colección *Los Detectives Salvajes* publicó en 2010 *Siempre tu palabra cerca*, libro que reúne los poemas que Areta escribía en una libreta al momento del secuestro.
- 21 En un texto de Nicolás Prividera escrito durante la década de 1990, “Fotos”, un narrador en tercera persona hurga en la mirada de distintas fotografías de la madre, dando lugar a una narración introspectiva que focaliza en las etapas en la vida de esa mujer para finalizar ocupando el cuerpo del niño que fue: “Y luego ya no estás sola en esa llanura infinita que mirás desafiante, y ya no tenés el pelo corto y esa expresión salvaje: Ahora me mostrás algo (una planta o un insecto, no alcanzo a ver más allá de la foto) mientras me sostenés contra tu pecho, y me hablás y me contás el mundo. Y yo aún creo ver, el mundo en tus ojos” (17). Al igual que en los poemas que recurren a la écfrasis, en esta cita la re-memoria se diferencia del yo-memoria, que sería una memoria verbal, declarativa y activa. Según Marianne Hirsch (2015), los objetos no portan cualidades del pasado, pero sí contienen proyecciones. Esto se relaciona con lo que plantea la teoría de las emociones de Sara Ahmed, quien considera que “las emociones son performativas e incluyen actos de habla que dependen de historias pasadas, a la vez que generan efectos” (40). La perspectiva de Hirsch y Ahmed encuentra una síntesis en la diferenciación conceptual que propone Diana Taylor a propósito del archivo y el repertorio, cuando señala que los diferentes sistemas de transmisión posibilitan maneras diferentes de ser en el mundo: “el repertorio brinda apoyo a la ‘cognición corporalizada’, al pensamiento colectivo y al saber localizado, mientras que la cultura de archivo favorece el pensamiento racional, lineal, el así llamado pensamiento objetivo y universal, y el individualismo” (18), por lo general ambos son trabajados de manera conjunta.

En estas escenas amorosas de encuentro, Lucas Saporosi analiza una serialidad que le permite conformar un archivo afectivo sobre los setenta: “la dimensión amorosa [en el corpus de hijos e hijas] asume la forma idílica de una experiencia corporal, donde el acto de tocar, acariciar y besar, produce un acontecimiento singular e ‘inactual’” (Saporosi 138).<sup>22</sup> Estas “escenas de contacto”, que Saporosi rastrea en el cine y en la narrativa, construyen encuentros atravesados por “temporalidades y modos de afectación diversos” (29),<sup>23</sup> su importancia radica en la vehiculización de los afectos como contribución a la construcción de memorias sobre el pasado reciente.

En los recordatorios-solicitadas también encontramos descripciones de la imagen de los padres que no se apoyan en el soporte fotográfico, sino en imágenes íntimas, subjetivas, fabuladas, que, por ejemplo, remiten a las manos de los ausentes. Cierta campo semántico en torno a la luminosidad nos permite interpretar esos encuentros como fotografías de las emociones. Son configuraciones de la memoria que emergen cuando se recupera la estructura dialógica del epitafio como género:<sup>24</sup>

Aunque no estés a mi lado  
te encuentro  
en una mirada dulce  
en el calor de las manos  
en una mañana  
con un sol brillante  
y para todos...

---

22 Las escenas de contacto que Saporosi construye en su archivo afectivo no logran dar cuenta del fenómeno de fusión de dos singularidades históricas que ocurre en algunos de esos encuentros, contempla la importancia de las memorias afectivas sobre los acontecimientos históricos y los efectos que esta mirada produce en las construcciones identitarias (82).

23 Saporosi deriva esta noción a partir de lo que Sara Ahmed define como “escritura de contacto”: “Al escribir sobre el contacto no sólo entretejo lo singular y lo público, lo individual y lo social, sino que muestro las maneras en las que estos ámbitos adquieren forma a través de los demás, o incluso cómo se dan forma uno a otro” (Ahmed 42).

24 La prosopopeya en el epitafio está puesta en función de llamar al caminante que pasa por la piedra bajo la cual yace el difunto, obligándolo a detenerse “como si el hecho de estar muerto concediese un último derecho. El difunto apela a la moral, a la conciencia del *viator*, a su *residencia en la tierra* y a las consecuencias de su forma de obrar que el epitafio —ese procedimiento condensado de la moraleja— refleja en unas pocas líneas de manera sentenciosa” (Gusmán 38).

Porque tu vida es mi gloria  
Porque tu amor es mi historia  
Porque tú estás en mi memoria  
hoy vivo... hoy vivo... (Barrionuevo [1991],<sup>25</sup> citado en Giannoni s. p.)

Otro ejemplo se puede observar en: “Siento tu mano grande y caliente / quizás vuelvas una tarde / inesperada y lluviosa / pero ya no te pediré que no te / vayas / porque aprendí a vivir con tu sombra” (Slutzky [1999],<sup>26</sup> citado en Giannoni s. p.).

Los poemas publicados por hijos e hijas en los recordatorios-solicitadas de *Página/12*, que construyen “escenas de contacto”, configuran una estructura de sentimiento alternativa en la juventud de la postdictadura, la cual se caracteriza por el rechazo al individualismo y al consumo que se propone repensar lo negado por la historia y el Estado para reflexionar y transformar el presente.

Otra serie que identificamos en los poemas publicados en *Página/12* se caracteriza ya no por el encuentro y el diálogo con la figura de los progenitores sino por la expresión de un proceso de elaboración del duelo. Por lo general, en esta serie de poemas, se imaginan los últimos momentos previos al secuestro o al asesinato de los padres:

El día está pálido de sangre,  
detenido.

Un coche, cuatro hombres y la muerte,  
servida en cápsulas, pedazos de plomo,  
martillo, pólvora, explosión,  
ruido seco.

Una caminata, el almuerzo  
Un portero eléctrico que suena,

---

25 Analia Barrionuevo, hija de Raúl Ricardo Barrionuevo, exseminarista, estudiante de Psicología y de Ingeniería en la Universidad Nacional de Córdoba, militaba en Montoneros y era obrero de IKA-RENAULT. Fue secuestrado el 10 de diciembre de 1976.

26 Mariano Slutzky, hijo de Samuel Leonardo Slutzky, militante de las Fuerzas Armadas Peronistas, era médico sanitarista de la Municipalidad de La Plata, fue secuestrado el 22 de junio de 1977. La vida de la madre de Mariano, Ana Svensson, fue reconstruida en el ensayo *Ana alumbrada. Militancia, amor y locura en los 60* (2018) de su hija Alejandra Slutzky, hermana de Mariano.

confusión, una escalera  
y un hombre que desciende por ellas.

¿Está tranquilo al bajarlas?  
¿Tiene miedo? ¿En qué piensa?  
¿Sabe que va al encuentro con su destino?

Hay una puerta con ventanales,  
de un lado y del otro  
están la vida y la muerte  
separados por un instante.

¿Y los cuatro hombres,  
van al encuentro con su destino?  
¿Tienen miedo, están tranquilos?

El coche espera la resolución  
martillo, pólvora, explosión, ruido seco,  
pedazos de plomo, el cuerpo agujereado,  
su sangre salpicando  
pisos, paredes y vidrios.

La muerte encuentra su momento, lo amasa  
con carne quemada, agujeros en el cuerpo,  
plomo, vómitos de sangre,  
espasmos.

Las llantas del coche chillan en la calle,  
el hombre queda tirado en el piso,  
el mármol es frío.  
Una puteada en la garganta...

Y el día  
está más pálido que de costumbre. (Grynberg [1993],<sup>27</sup> citado en Giannoni s. p.)

---

27 Sebastián Grynberg, hijo de Enrique Grynberg, militante peronista asesinado el 26 de septiembre de 1973 en el marco de una serie de asesinatos indiscriminados perpetrados

Este tipo de poemas es un claro antecedente de una serie de escritos que recurren a los viajes temporales, publicados a finales de la década del 2000 dentro de la colección de poesía *Los Detectives Salvajes* (2007-2015) de Juan Aiub y Julián Axat.<sup>28</sup>

Otra cuestión que aparece en los poemas de los recordatorios-solicitadas es la que da cuenta de una elaboración en la escritura de ciertos símbolos codificados como parte de una tradición que remite a la estructura de sentimiento de los setenta: la estrella roja o el sol. La esposa y el hijo de Eduardo Seghezzeo<sup>29</sup> utilizan la imagen de la estrella roja como símbolo de abnegación: “Abriste la puerta roja / de tu pecho para dar / de beber a las estrellas” (Giannoni s. p). El semema “sol” como expresión de la inminencia de la victoria revolucionaria para la generación de los padres<sup>30</sup> lo encontramos en un poema de María, Julián y Graciela Ceci,<sup>31</sup> quienes, en su propio presente, se proponen reconstruirlo desde el canto, recuperar su memoria: “Ya no podré quedarme solo / Aunque te vayas / Sol / Que pasaste mi sangre / Te arrasaron la cara / Te rompieron / Es hora de que empieces a cantar” (citado en Giannoni s. p.).

En este último poema, pese a su tono elegíaco, también encontramos otro procedimiento que reaparece en la escritura de hijos e hijas que intervienen en el campo literario y que también configura un modo singular de hacer

---

por la derecha peronista contra la Tendencia revolucionaria del mismo movimiento con motivo del asesinato de José Ignacio Rucci.

28 En 20 volúmenes, la colección reunió poemarios de militantes desaparecidos, de la generación de hijos y de poetas nacidos con posterioridad a la dictadura. Juan es hijo de Carlos Aiub, geólogo y profesor de la UNLB, y Beatriz Angélica Ronco, profesora de Ciencias de la educación. Ambos militaban en el Movimiento Revolucionario 17 de Octubre. Beatriz fue secuestrada el 9 de junio de 1977 y Carlos el día después. Aún se encuentran desaparecidos. Julián Axat es hijo de Ana Inés della Croce, bibliotecóloga y estudiante de antropología, y de Rodolfo Jorge Axat, estudiante de medicina y filosofía. Ambos formaron parte del Movimiento Siloista, luego, entraron a militar en las Fuerzas Armadas Revolucionarias que más tarde se fusionó con Montoneros. Ellos fueron secuestrados el 12 de abril de 1977 y aún se encuentran desaparecidos.

29 Obrero de Fate y militante de la Juventud Trabajadora Peronista secuestrado el 10 de septiembre de 1976 en Munro.

30 En el estudio ya referido sobre la *Cantata montonera* de Ana Trucco Dalmas, la autora da cuenta de cómo las letras de las canciones construyen sentidos en torno a 1970 —año del fusilamiento de Pedro Eugenio Aramburu— como inicio de una nueva era revolucionaria: “Será vigilia en armas para alcanzar sentencia / la noche combatiente de manos encendidas / Fue por esa memoria de viejos basurales / que alumbró montonera la luz amanecida [...] Ya está creciendo el sol, el sol está más cerca” (Trucco Dalmas 199).

31 Hijos del músico y militante del peronismo revolucionario Raúl Ernesto Ceci, secuestrado el 16 de mayo de 1977.

memoria desde la poesía. Se trata de la polisemia, la cual pone de manifiesto una relación problemática con el pasado que se expresa en la perspectiva crítica con la que la voz poética se apropia de la lengua de la postdictadura. Los juegos polisémicos pueden recuperar significados y sentidos de la lengua insurgente, pero también de la lengua de los genocidas, especialmente, de la jerga de los Centros Clandestinos de Detención. Creemos que, en la descripción de la destrucción del sol que irrumpe en el poema de los hermanos Ceci, se produce una superposición ambigua entre ese símbolo de la esperanza revolucionaria y el cuerpo del padre/marido que es imaginado en una situación de tortura, a quien lo “rompieron” pero no lo “quebraron”. El poema invierte la valoración negativa del verbo “cantar”, utilizado en la jerga de los perpetradores como sinónimo de confesión y delación, para significar una posible resurrección de los ideales de la militancia setentista a la luz de un nuevo canto solar.

Este poema es muy ilustrativo, porque pone de manifiesto el vínculo diferencial que los afectados directos por el genocidio tuvieron y tienen con la lengua de la postdictadura. En los recordatorios-solicitudes suelen aparecer diversas imágenes ambiguas de este tipo, las cuales se construyen en algunos casos de una manera tal vez menos lograda, pero no por ello menos significativa. En ocasiones la escritura no encuentra una síntesis entre los dos sentidos de lo que se quiere expresar, por lo cual, estos quedan como series yuxtapuestas en el interior del poema. Así, por ejemplo, en un texto escrito en homenaje a Antonio Díaz López y Stella Maris Riganti, ambos militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), secuestrados el 15 de mayo de 1976, leemos: “Morirán únicamente / cuando algún científico loco / escapado de la tortura / encuentre la fórmula / para matar el amor / de los hermosos recuerdos” (Giannoni s. p.). Podemos considerar que el tercer verso sobra o pertenece a una cadena semántica de una versión previa del poema que por error fue entregada al periódico. Que el científico loco escape de la tortura para matar el amor y los hermosos recuerdos que conservan los familiares supondría que estos utilizan una metodología semejante a la de los perpetradores, algo que no apareció nunca como alternativa de los discursos revolucionarios y mucho menos en las narrativas humanitarias de la postdictadura. Por otra parte, nos podemos preguntar por qué un sobreviviente intentaría matar el recuerdo de sus compañeros. Consideramos que ese verso da cuenta de la paradoja que Gusmán recoge de un recordatorio

de Pablo Gustavo Laguzzi: “Lo tenemos presente en los sueños y pesadillas de cada día” (367). El horror de la tortura, de “lo indecible”, interfiere el discurso ficticio (encabezado por el futuro perfecto “morirán”) que apela a la figura del “científico loco” y emerge como lo real, en tanto posibilidad de denuncia en la esfera pública desde un poema. Esta ambivalencia afectiva con relación al recuerdo de los desaparecidos, como señalamos previamente, está inscrita en el género mismo de los recordatorios-solicitudes: denuncia de lo ocurrido y pedido de información y justicia al Estado, pero también homenaje y manifestación de amor a las víctimas del genocidio que no ocultan el horror que padecieron y el dolor de sus familiares: “Huellas hermosas de la vida compartida. / Ausencias sin abrazo ni despedida. / Cuerpos quién sabe dónde. // Con el dolor al lado, con la esperanza intacta. / Con el amor que vence, los recordamos” (Pablo Andisco, 2021).<sup>32</sup> De esta manera, encontramos en los poemas publicados por hijos e hijas en los recordatorios-solicitudes de *Página/12* la conformación de comunidades volátiles, azarosas, que configuran un archivo de memorias generacionales antes de la conformación de H.I.J.O.S.,<sup>33</sup> pero también durante<sup>34</sup> y después. Coinciden en la extracción

---

32 Hijo de Carlos Alberto Andisco y María Virginia Monzani de Andisco, militantes de la Juventud Peronista de Morón, secuestrados y desaparecidos el 11 de febrero de 1977.

33 Pablo Bonaldi, refiriéndose a las narraciones construidas por H.I.J.O.S. en sus inicios, señala que “es factible suponer que ese relato colectivo tenía menor capacidad para interpelar a aquellos hijos que ya habían tenido contactos y reuniones previas con otros hijos y, por ende, no compartían el discurso de la sorpresa y la fascinación de los primeros encuentros, a la vez que tampoco coincidían con la idea de seguir planteando una separación tajante entre los familiares de las víctimas y el resto de la población” (149). Estas experiencias comienzan muy lentamente a adquirir relevancia entre los investigadores. Como veremos, Emiliano Bustos fue un “emprendedor de memoria” (Jelin) fundamental para rescatar no sólo la experiencia de los Talleres creativos del Movimiento Solidario de Salud Mental (mssm) que trataremos a continuación, sino también la formación cultural que se estableció en torno de la revista *Epitafio (ex-cultural)* (1987-1991), dirigida por otro hijo de la militancia de los setenta, Eduardo Sívori. En 2019, Ernesto Móbili presentó en distintas ciudades del país su corto testimonial *Infancias y resistencias en tiempos de dictadura*, en el cual reconstruye las experiencias del Taller de la Amistad de La Plata, el Taller Inti Huasi de Santiago del Estero, el Taller Julio Cortázar de Córdoba y el Taller Había una vez de Rosario. También, alrededor de Abuelas surgió en su momento Hijos y nietos de desaparecidos, el cual estuvo activo entre 1988 y 1992.

34 En 2002 se formó la agrupación Herman@s de Desaparecidos por la Verdad y la Justicia. Varios integrantes de H.I.J.O.S. que participaban en las Comisiones de Herman@s y contaban con al menos un/a hermano/a nacido/a en cautiverio y apropiado/a se sumaron a la nueva agrupación. En la ciudad de La Plata hubo una fractura en la organización, a partir de las lecturas divergentes que se realizaron sobre las políticas de Derechos Humanos impulsadas por los gobiernos kirchneristas, por este motivo coexiste HIJOS La Plata e H.I.J.O.S. Regional

de esa piedra de la locura,<sup>35</sup> de ese archivo intangible compartido, que vuelve a decirse en su imposibilidad, la vivencia y las memorias de una generación atravesada por el genocidio que dialoga con las ausencias y encuentra en la elaboración memorística y el trabajo sobre el lenguaje medios para articular intervenciones político-estéticas cercanas en su desemejanza.

## Conclusiones

En este artículo, nos propusimos indagar de qué manera la poesía contribuye al quiebre de la cohesión asociativa de los discursos cristalizados; deja hablar los silencios, lo no dicho y, “frente al *horror vacui* de la explicación y la justificación, [...] utiliza la elisión [...] no se preocupa por explicar lo percibido, lo tensa” (Genovese 19). Así, por ejemplo, en varios poemas publicados en los recordatorios-solicitadas de *Página/12*, vimos de qué forma irrumpe el horror en versos que dejan en suspensión el valor positivo que, por lo general, se asigna a la memoria o a la política de no venganza. Esta última es impulsada por los organismos de Derechos Humanos. Por su parte, en los poemas publicados en una antología del Movimiento Solidario de Salud Mental, encontramos textos que parodian el discurso en el que se fundamenta dicha selección: el psicoanálisis.

---

la Plata. En noviembre de 2006 se da a conocer públicamente *Hijos del exilio* con una carta pública que concluía diciendo: “[...] El regreso a la Argentina, después de instaurada la democracia, ha sido muy difícil. Fue muy duro tratar de encajar en una sociedad llena de prejuicios e indiferente a la peor pesadilla de nuestra historia. Fue decepcionante adaptarse a una sociedad que no podía, no quería o no sabía contenernos y que, incluso, muchas veces nos acusaba de habernos ido. Llegamos a una Argentina que no nos esperaba [...] Necesitamos contar nuestra historia y esperamos que el exilio, se trate como lo que es, un problema de toda la sociedad” (s. p.). Si bien esta nueva agrupación comenzó a gestarse en 2000 en la ciudad de Buenos Aires y posteriormente se extendió a La Plata y Córdoba (Gianoglio Pantano), la presentación se dio en el marco de los debates en torno a la reparación económica que el Estado había aprobado un año antes.

- 35 Distintos espacios de hijos e hijas surgieron en los últimos años, motivados por la divergencia con los posicionamientos políticos de la Red Nacional de H.I.J.O.S., pero también con la intención de encontrar un espacio cerrado a los “cuatro orígenes” dado que la mayoría de las regionales mantienen en la actualidad un ingreso irrestricto. En 2010 se conformó el Colectivo de Hijos, el proyecto testimonial-artístico más importante que desarrolló el grupo fue “Tesoros”, el cual se propuso conformar un archivo con los objetos que habían pertenecido a sus padres, acompañándolos de narraciones que los dotaran de sentidos. En 2018 se formó también el Espacio Hijxs 25 de Mayo.

Paradójicamente, en el caso de la poesía atravesada por los procesos de la memoria, estos mecanismos de ruptura y negación, presentes en las prácticas poéticas que se desarrollan por fuera de los circuitos restringidos del campo de la poesía, intervienen en la creación de nuevos lazos comunitarios, a la vez que constituyen “vectores de memorias” (Rouso)<sup>36</sup> específicas, afectivas, que desinstrumentalizan la acción comunicativa. Posiblemente, el exilio experimentado en la lengua, como resultado de una búsqueda estilística y formal, produce en los lectores gestos de empatía y acercamiento, permitiendo experimentar otra dimensión del tiempo, no lineal, contrahegemónica y sagrada, en la medida en que acerca a la comunidad mediante diversos rituales más o menos codificados. Así, trae al presente a quienes ya no pueden testimoniar “reacomodan[do] el mundo a una percepción reactualizada” (Genovese 19).

De esta manera, intentamos señalar algunas de las posibilidades expresivas que la generación de hijos e hijas encontró en los usos ampliados de la poesía con un largo arraigo en la cultura de izquierda y del movimiento de Derechos Humanos. Los usos circunstanciales de este dispositivo, vinculado al orden de la intimidad, una vez que se hace público, expresan los elementos que configuran las estructuras de sentimiento de un determinado momento sociohistórico o incluso lo exceden. En el caso de los recordatorios-solicitadas, señalamos la importancia de determinadas figuras recurrentes para referirse a la desaparición forzada: el oxímoron, la prosopopeya, la écfrasis, los juegos polisémicos con un léxico que remite al pasado reciente y las metáforas, las cuales permiten dar testimonio, por medio de un lenguaje que rompe el horizonte de expectativas del lector, y contribuyen a crear un lenguaje generacional que aporta otras experiencias sobre los setenta que las de la militancia revolucionaria.

---

36 Henry Rouso propone el concepto de “vectores de memoria” a raíz de la constatación de que las representaciones del pasado no admiten ningún límite para su manifestación como si lo supone la idea de “lugares de memoria” de Pierre Nora. Estas representaciones pueden adquirir la forma de conmemoraciones, películas, novelas o, incluso, la misma actividad del historiador: “cualquier análisis de las representaciones de un acontecimiento requiere del observador (historiador o no) que conozca con precisión el acontecimiento en cuestión, lo que implica un conocimiento de naturaleza ‘histórica.’ Pero ¿Cómo puede esta visión escapar al hecho de que es en sí misma una representación, si admitimos que los historiadores son vectores de memoria entre otros tantos, y que la historia está incluida dentro la memoria colectiva?” (Rouso 9).

## Obras citadas

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Andisco, Pablo. “María Virginia Monzani de Andisco, Carlos Alberto Andisco”. *Página/12*, 12 de febrero de 2021, s. p. Web.
- Bonaldi, Pablo. “Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria”. *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles*. Compilado por Elizabeth Jelin y Diego Sempol. Madrid, Siglo XXI, 2006.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, 2015.
- Bustos, Emiliano. “El tren de las 4 y 30: lejana, temprana memoria”. *Aesthethika. revista internacional sobre subjetividad, política y arte*, vol. 14, núm. 1, 2018, págs. 43-56.
- “Carta abierta de hijos e hijas del exilio”. *Hijas e hijos del exilio*, 2006, s. p. Web.
- Crenzel, Emilio. “La víctima inocente: de la lucha antidictatorial al relato del *Nunca más*”. *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Coordinado por Emilio Crenzel. Buenos Aires, Editorial Biblos, 2010.
- Da Silva Catela, Ludmila. *No habrá más flores en la tumba del pasado*. La Plata: Ediciones Al Margen, 2009.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama, 1995.
- Dobry, Edgardo. “Poesía argentina actual: del neo-barroco al objetivismo (y más allá)”. *Bazar Americano*, noviembre del 2001, s. p. Web.
- Feierstein, Daniel. *Memorias y representaciones: sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Genovese, Alicia. *Leer poesía. Lo leve, lo grave, lo opaco*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Giannoni, Virginia. *Poesía diaria. Porque el silencio es mortal*. Buenos Aires, Retina Editores, 2007.
- Gianoglio Pantano, Luciana. “Los exiliados en la justicia transicional argentina: Una aproximación a perspectivas y debates respecto al exilio”. *1 Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo xx*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- Gusmán, Luis. *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Bahía Blanca, 17 Grises, 2018.

- Hirsch, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid, Carpenochem, 2015.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
- Landi, Oscar, Przeworski, Adam y Bombal, Inés. *Los derechos en la cultura política*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1995.
- Lira, Elizabeth. De la solidaridad a la reparación social. Compilado por Carlos Etchegoyhen. *El sur también existe*. Montevideo, Kairos, 1991.
- Merbilhaá, Margarita. “Siempre supe que íbamos a volver”. *H.I.J.O.S.* La Plata, núm. 1, 1996, pág. 3.
- Morales, Germán. “Metodologías de trabajo grupal”. *Trauma psicossocial y adolescentes latinoamericanos: Formas de acción grupal*. Editado por David Becker, Germán Morales y María Inés Aguilar. Santiago de Chile, LOM, 1994.
- Porrúa, Ana. “Notas sobre la poesía argentina reciente y sus antologías”. *Punto de vista*, núm. 72, Buenos Aires, 2002, págs. 20-25.
- Prividera, Nicolás. *Restos de restos*. City Bell, Libros de la Talita Dorada, 2012.
- Reati, Fernando. “El monumento de papel: la construcción de una memoria colectiva en los recordatorios de los desaparecidos”. *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*. Compilado por Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst. México D. F., Universidad del Claustro de Sor Juana, 2007.
- Revista H.I.J.O.S.* núm. 1, La Plata, 1996.
- Rouso, Henry. “Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy”. *Aletheia*, vol. 3, núm. 5, 2012, págs. 1-14.
- Saporosi, Lucas. *La experiencia del amor en las producciones estéticas de hijos e hijas de militantes detenidos/as desaparecidos/as: La construcción de un archivo afectivo*. Tesis de Maestría en Historia y Memoria, FAHCE. Universidad Nacional de La Plata, 2018.
- Selci, Damián y Mazzoni, Ana. “Poesía actual y cualquierización”. *Tres décadas de poesía argentina*. Compilado por Jorge Fondebrider. Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006.
- Suárez Córica, Andrea. “‘Recordatorios’ de *Página/12*: acerca de cómo los modos de nombrar –y no nombrar– construyen distintas memorias”. Trabajo Final del Seminario Análisis de las Prácticas Sociales Genocidas, dictado por Daniel Feierstein. Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 2010.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2016.

Trucco Dalmas, Ana. “Cantar la revolución, crear una tradición. La música y el canto colectivo en la formación de culturas políticas revolucionarias. Argentina 1970-1976”. *Prohistoria*, núm. 32, 2019, págs. 183-210.

VV.AA. *El lenguaje de un gesto. Poemas y cuentos de jóvenes afectados por el terrorismo de Estado en la Argentina*. Buenos Aires, Territorios, 1993.

Williams, Raymond. *La larga revolución*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

### **Sobre el autor**

Emiliano Tavernini es Profesor en Letras (2014), Magíster en Historia y Memoria (2019) y Doctor en Letras (2021) por la Universidad Nacional de La Plata. En septiembre de 2021 defendió su tesis doctoral titulada “Escritura, edición y memoria en la Argentina reciente (1990-2015)”. Fue becario doctoral del Conicet (2016-2021) y de la DAAD (2019). Actualmente, es becario postdoctoral de Conicet con el tema “José Luis Mangieri y el proyecto editorial de la colección ‘Todos Bailan’, de Libros de Tierra Firme (1983-2008)”. Se desempeña como docente en la UNLP en Introducción a la Literatura y en el Seminario Literatura y Memoria coordinado por la Dra. Teresa Basile. Entre sus temas de investigación se encuentran la poesía, la novela, la historieta y el cine en la Argentina postdictatorial (1983-2021).



## ***No es un río de Selva Almada: persistencias e inflexiones de una narrativa de provincia***

**Facundo Gómez**

*Universidad de Buenos Aires, Argentina*

*gomezefacundo@gmail.com*

La lectura de *No es un río*, de la escritora argentina Selva Almada, demuestra un significativo desplazamiento en su obra narrativa, pues esta novela dialoga con nuevos lenguajes, espacios y géneros. Un recorrido por sus textos anteriores permite recuperar los principales ejes de su proyecto estético, el cual, programáticamente, ha estado ligado a un espacio de provincia. En ese sentido, *No es un río* puede ser pensada como parte de la búsqueda por construir una “narrativa de provincia”, que está alejada del español estandarizado en Buenos Aires y que se distancia de los tópicos más usuales de la “literatura argentina”. Por lo tanto, este artículo propone un estudio de la novela en el cual se indague en la construcción del lenguaje, los modos de representación de los espacios y sujetos y la cuestión de los géneros literarios que atraviesan la obra.

*Palabras clave:* literatura argentina contemporánea; Selva Almada; *No es un río*; narrativa de provincia.

Cómo citar este artículo (MLA): Gómez, Facundo. “*No es un río de Selva Almada: persistencias e inflexiones de una narrativa de provincia*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 101-131

Artículo original. Recibido: 13/05/21; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### ***No es un río* by Selva Almada: Persistence and Variations of a Province Narrative**

*No es un río*, by Argentinian writer Selva Almada, demonstrates a significant shift into her narrative that deals with new languages, spaces, and genres. A revision of her previous texts allows to identify the most important elements of her aesthetic project, characterized by provincial sceneries. In that regard, *No es un río* can be conceived as part of the developing of a “province narrative” that moves away from standard Spanish spoken in Buenos Aires and expresses infrequent topics in “Argentinian literature”. Therefore, this essay will aim to analyze the construction of language, the representation of spaces and subjects, and the uses of literary genres in the novel.

*Keykwords:* Contemporary Argentinian Literature; Selva Almada; *No es un río*; Province Narrative.

### ***No es un río* de Selva Almada: persistências e inflexões de uma narrativa da província**

*No es un río*, da escritora argentina Selva Almada, demonstra um deslocamento significativo em sua obra narrativa, pois dialoga com novas línguas, espaços e gêneros. Um percurso pelos seus textos anteriores permite recuperar os principais eixos do seu projeto estético que, programaticamente, foi ligado a um espaço de província. Assim, *No es un río* pode ser pensado como parte de uma busca para construir uma “narrativa da província”, distanciada do espanhol padronizado de Buenos Aires e distante dos tópicos mais frequentes da “literatura argentina”. Portanto, este artigo propõe uma análise da novela que discute a construção da linguagem, os modos da representação dos espaços e sujeitos e a questão dos gêneros literários presentes no texto.

*Palavras-chave:* literatura argentina contemporânea; Selva Almada; *No es un río*; narrativa de província.

## Escritura local, venta transnacional

EN ÉPOCAS EN QUE LAS lógicas editoriales han sido hegemónicas por los grandes grupos transnacionales, los libros exhiben en su materialidad restos de la disputa entre la estética del texto y la operación editorial que lo envuelve. Así, algunas obras contemporáneas invitan a ser leídas desde los márgenes. Tal es el caso de *No es un río*, la última novela de la escritora argentina Selva Almada. El diseño y la presentación de esta obra plantean varios juegos de sentido, los cuales es preciso analizar para pensar cómo funcionan los desafíos claves de la obra. Algunos de ellos han sido destacados por el cuerpo editorial, aunque desde una perspectiva empobrecedora. En general, la venta del volumen deja por fuera apuestas y cuestiones elementales de la narrativa. Veamos.

En la contratapa del libro se indica que la obra “completa su trilogía de varones, inaugurada con *El viento que arrasa* y seguida inmediatamente por *Ladrilleros*”. Sin embargo, una lectura detenida del texto permite señalar que, donde la lógica editorial ve auspiciosos cierres y conclusiones —un convocante “final de temporada”—, es posible advertir aperturas y comienzos, como se observará más adelante. A la vez, el trabajo con el lenguaje revela una exploración estética que deja descolocadas las arbitrarias referencias a Onetti, Borges y Quiroga que aparecen de forma grandilocuente en el paratexto de marras. Incluso, en los paratextos del volumen, otras anotaciones se prestan para la reflexión. En la primera solapa, la nota biográfica de la autora inicia, como es tradición, con la fecha de nacimiento y el lugar de origen de Almada: 1973, Entre Ríos, una de las provincias de la región litoral argentina. Luego, continúa con la enumeración de las obras de la autora, las diversas traducciones y el premio internacional que ganó la versión en inglés de *El viento que arrasa*. Como se puede observar, a través de dichas anotaciones se busca reconstruir un periplo que va desde la comarca al mundo, a fuerza de traducciones y premios.

Pero ¿por qué dar inicio a la propuesta de lectura de *No es un río* a partir de estas observaciones? Porque de esta novela se derivan dos diálogos superpuestos que representan cuestiones claves para leer hoy la literatura argentina y latinoamericana.

El primer diálogo se da entre la escena nacional y el sistema literario global, en tanto se presenta un intento de insertar la narrativa de Selva Almada en el mercado internacional del libro. Tal como lo explica Ana Gallego Cuiñas, en su trabajo sobre la literatura de escritoras argentinas inscritas en la “literatura mundial”, la puesta en circulación de sus obras a nivel transnacional es llevada adelante por el sello editorial Literatura Random House, el cual selecciona cada vez con más ahínco autoras latinoamericanas jóvenes, ya reconocidas en el espacio local, cuyas obras se puedan vender como representativas del orbe hispanoamericano.

El segundo diálogo que recorre *No es un río* desde sus paratextos corresponde a la ubicación de la obra en el sistema literario argentino, el cual históricamente ha sido dominado desde sus orígenes por una perspectiva hegemónica, centralizada en la capital del país: Buenos Aires. La urbe porteña es la coordenada desde la cual se leen, interpretan y organizan las letras argentinas. Esto en una operación secular de invisibilización, desplazamiento o subsunción de las creaciones que se desarrollan en la mayor parte de las demás ciudades y provincias del país —englobadas todas ellas en una etiqueta discutida, pero vigente: “el Interior”, del cual en ocasiones logran escapar ciudades como Rosario o Córdoba—. <sup>1</sup> Para la literatura argentina, que se reconoce salvajemente cosmopolita y se ampara bajo el apotegma borgeano “nuestra tradición es toda la cultura occidental”, el espacio son las grandes ciudades y el campo, este último representado en la llanura pampeana de donde provienen las mieses que el puerto exporta, mientras el lenguaje es el castellano rioplatense, unas veces concebido y esculpido con paciencia y otras sacudido por voces populares o artificios barrocos.

Ambas interpelaciones, que se registran desde los mismos paratextos del libro como hábiles estrategias editoriales, plantean interrogantes que funcionan como una posible hoja de ruta en el análisis de la novela. Algunos de estos son: ¿en qué medida es posible vender la novela *No es un río* como *world literature*?, ¿hasta qué punto el texto se deja etiquetar como una obra de la “literatura argentina”?, ¿cuáles son los elementos y procedimientos que permiten pensar la estética de Selva Almada más allá de su inserción en sendas escenas culturales?, y ¿cuál es el espacio narrativo creado por su ficción y cómo funcionan en su interior lenguajes, sujetos y relatos?

---

1 La tensión ha sido explorada con precisión y originalidad por Laura Demaría en su libro *Buenos Aires y las provincias: relatos para desarmar* (2014).

Para abordar la obra a partir de estas cuestiones, se propone una exposición organizada en cuatro partes. La primera intenta recuperar ciertos rasgos del proyecto creativo de Almada, los cuales están presentes en sus trabajos anteriores. Los dos siguientes apartados desarrollan, por un lado, la construcción del lenguaje y sus lazos con la cultura regional y, por el otro, los modos de representación de los espacios y sujetos de la ficción. La cuarta parte profundiza en la cuestión de los géneros literarios que atraviesan el texto. En todos los casos se opta por una estrategia de análisis literario atenta a los vocabularios, las formas y los procedimientos. Hacia el final, a modo de conclusión, se propone recuperar los elementos más significativos del análisis para repensar los desafíos que impone la novela.

Partimos de la hipótesis de que *No es un río* puede ser pensada desde dos perspectivas. Por una parte, como una búsqueda por construir una enunciación de provincia, alejada del español estandarizado de Buenos Aires y desplazada de los espacios y sujetos más usuales de la llamada “literatura argentina”; y, por otra, como parte de un proyecto estético, en el cual se concibe un lenguaje literario atento a las particularidades regionales y se evidencia constantemente la tensión por el verosímil realista y otras formas —más poéticas y menos reguladas— de contar experiencias violentas y duelos colectivos.

## **De la provincia a la provincia**

El proyecto narrativo de Selva Almada se empieza a construir con *Niños* (2005) y *Una chica de provincia* (2007), ficciones que ya delimitan espacios, sujetos y enunciaciones. Los relatos incluidos en sus páginas han sido luego compilados y editados en *El desapego es una manera de querernos* (2015). Allí, a través de un relato autobiográfico, fragmentario, alusivo, se entretejen episodios de la niñez en un pueblo de la provincia argentina, que fácilmente se puede reconocer como Villa Elisa, la ciudad entrerriana donde la autora nació y vivió los primeros diecisiete años de su vida. La focalización en los infantes permite explorar, desde una sutil recreación de sus puntos de vista, temas como: las relaciones familiares, cuyos conflictos y violencias cotidianas se denotan en pequeños gestos o escándalos más o menos vedados; la sexualidad, siempre acechada por el deseo, la prohibición y la experiencia de lo desconocido; la sociabilidad propia de un pueblo

chico, donde todos se conocen, razón por la cual roles, reconocimientos y censuras se imponen en nombre de una moralidad colectiva anudada por represiones y exclusiones; las relaciones entre los adultos, muchos de ellos hombres solitarios y desgarrados por penas anónimas o mujeres puestas ante la disyuntiva de cumplir su rol social asignado o buscar una alternativa menos enajenante.

En medio de este panorama, la muerte asciende como una experiencia límite para adultos y chicos. Resulta fundamental resaltar que los fallecimientos se viven como un fenómeno trascendental para los personajes de las primeras ficciones de Almada. Veamos algunos ejemplos. El segundo fragmento de “Niños” cuenta las sensaciones y pensamientos de la narradora y de su amigo Niño Valor en el velorio de un hombre conocido de la familia, a quien se acercan todos los conocidos del pueblo. El último episodio narra las tribulaciones de los niños ante la muerte de un cerdo que es sacrificado y descuartizado por los adultos. Los dos menores hablan con el animal y le prometen una vida mejor en el Cielo, aunque la duda ante lo incierto pone en cuestión la seguridad de la redención enseñada por el catecismo. Entonces, la muerte se dibuja como suceso social, acontecimiento inexplicable, experiencia corriente, terror infantil.

Otro de los tópicos vertebrales de los primeros escritos de Almada es el vínculo entre generaciones, los lazos entre padres e hijos, tíos y sobrinos, abuelos y padres, adultos y niños, ancianos y jóvenes. Algunas de estas relaciones están marcadas por la ausencia, producida o no por la muerte, como la del padre de Niño Valor; otras por la incomunicación, como la que se advierte entre la narradora y su progenitor. Además, se presentan relaciones intergeneracionales fecundas, en las cuales los niños sienten protección, cariño y reconocimiento por parte de los adultos, como ocurre entre los protagonistas y José Bertoni, y, también, surgen figuras que fascinan y espantan a la vez con el poder de sus relatos, como los cuentos fantásticos del Abuelo en el campo.

El repaso por estas ficciones se justifica ante la falta de atención crítica que ha tenido *El desapego es una manera de querernos* en comparación con los libros posteriores de la autora, una cuestión que puede estar asociada a la jerarquización por parte del mercado del género novela en desmedro de textualidades menos estandarizadas. Pero más allá de esta operación, lo cierto es que, en relatos como “Niños” o “Chicas lindas”, se despliegan tópicos, personajes y espacios centrales del proyecto narrativo de Selva Almada, el

cual luego encara diferentes rumbos y experimentaciones. Así, años más tarde, la autora ensaya una narración de corte cinematográfico en *El viento que arrasa* (2012); construye un relato más complejo y poblado de voces y personajes en *Ladrilleros* (2013); trabaja con la crónica al abordar una serie de feminicidios en *Chicas muertas* (2014); acompaña la filmación de *Zama*, de Lucrecia Martel, a través de una serie de notas poéticas y antropológicas titulada *El mono en el remolino* (2017).

En el artículo de Santiago Deymonnaz, el cual aborda la narrativa de Almada, se reconocen dos tendencias principales de su poética: la creación de micromundos particulares, en los que se exploran los conflictos internos y sociales de una serie de personajes desde un registro íntimo, sutil y autobiográfico, y la representación de espacios periféricos, no metropolitanos. Respecto a esto último, menciona que la autora configura el espacio en “*small provincial towns, scenarios where the local is deliberately affirmed*” (7). Ello se interpreta en términos de oposición a la cultura globalizada y como una relectura de la tradición literaria argentina acerca del campo como espacio de la ficción.

Tanto la crítica especializada como el periodismo cultural han prestado atención y dedicado varios trabajos de análisis a la escritura de Selva Almada. Nos detendremos brevemente en lecturas y discusiones de relieve suscitadas por los textos que comparten espacios, personajes y problemáticas similares a las presentes en *No es un río*. En una temprana recepción de la obra de Almada, Elsa Drucaroff (2011) la identificó como unas de las voces más personales de la llamada “Nueva Narrativa Argentina” (NNA) y se detuvo en las maneras de experimentar la sexualidad y la muerte en “Niños”, puntualizando que el sutil trabajo sobre el erotismo y las relaciones intergeneracionales funcionan como un “poético, original y breve *Bildungsroman*” (465).

Tan sólo un año más tarde, la publicación de *El viento que arrasa* coloca a Almada en el centro de la escena literaria argentina. Esta novela es considerada la ficción del año por la *Revista Ñ*, uno de los suplementos culturales más leídos del país, y la crítica y el público la reciben con entusiasmo. Una intervención de Beatriz Sarlo, figura paradigmática de la crítica argentina, se torna clave en la consagración de la obra. En la reseña que le dedica en el diario *Perfil*, la autora de *Una modernidad periférica* fija cierta interpretación que permea las subsiguientes lecturas y que revela hasta qué punto la crítica literaria sigue leyendo desde Buenos Aires, el centro cosmopolita de la literatura argentina. Sarlo se sorprende de la originalidad

del planteamiento de Almada en el contexto de la narrativa nacional contemporánea. La construcción del espacio llama poderosamente su atención, por lo cual se buscan precursores canónicos y linajes posibles, como *Palo y hueso* de Juan José Saer. A la perplejidad sigue una operación clásica de la tradición crítica argentina: el diálogo con literaturas metropolitanas, a través del cual es recuperada la obra de Carson McCullers como marco de referencia narrativo. Sarlo presenta así una constelación de autores estadounidenses para pensar la ficción de Almada, que luego se irá poblando con los nombres de Faulkner, O'Connor, Caldwell, entre otros. Completa la operación con una definición trascendental sobre la novela: “Es literatura de provincia, como la de Carson McCullers, por ejemplo. Regional frente a las culturas globales, pero no costumbrista” (201).

Sarlo no indaga qué hace a *El viento que arrasa* una “novela de provincia” ni cómo se construye la extrañeza de “lo local”. Tampoco aclara por qué una escritura “regional” debería ser “costumbrista” ni mucho menos explica por qué una propuesta costumbrista implica un demérito literario. Lo que cualquier lector de la literatura argentina puede deducir es que la frase supone un parámetro estético anclado en la tradición cosmopolita, urbana, porteña, hegemónica de las letras nacionales, ante el cual todo espacio ajeno a la ciudad y sus “orillas” supone una “excentricidad”. De manera paradójica, ciertos elementos de *El viento que arrasa* son justamente los responsables del juicio favorable de su reseña. Algunos de estos son: el realismo, el trabajo con la trama, la elaboración de atmósferas, la construcción de personajes, los cuales se han asociado a estéticas plenamente modernas, pero han sido despreciados, omitidos o parodiados por la producción argentina o mundial que se asume posmoderna. El gesto termina por reivindicar así su *locus* de enunciación: una coordenada crítica argentina que se pronuncia moderna y a la vez hegemónica.

Por su parte, la recepción de *Ladrilleros*, el siguiente libro de Almada, fue menos unánime. Dos reseñas ilustran los reparos que la lectura de la novela ha generado. Anclado en el plano del contenido, Maximiliano Crespi dictamina que en la ficción la historia se encuentra detenida y los personajes atrapados en un determinismo sin fisuras, por lo que destaca que en *Ladrilleros* la violencia y el conflicto no llevan a nuevas instancias de autoconocimiento. Por otro lado, Patricio Pron sentencia que el texto se afilia a una literatura formalmente conservadora, atada a un realismo inane. Siguiendo con la

estela de Sarlo, hay afirmaciones centrales que no se fundamentan (¿por qué el realismo de Almada es conservador y no lo son los realismos de tantas ficciones contemporáneas como las del mismo Pron?) y que se cimentan en el propio punto de vista. Aquí, ya no es la tradición argentina, sino la mirada transnacional, que no reconoce en la invención lingüística de Almada ningún trabajo sobre los usos y el habla popular y se limita a subrayar incongruencias y diminutivos, reduciendo el trabajo crítico a un ejercicio de corrección de estilo. No obstante, Pron realiza una lúcida observación sobre *Ladrilleros*. El autor se focaliza en la construcción de la voz narradora, a la cual considera fallida, por no lograr imitar el lenguaje de las clases populares y caer en lo que él considera cursilerías y desaciertos. Más adelante volveremos sobre este punto.

Ahora, en *Chicas muertas*, la autora se desvía de su trabajo usual con la novela y elabora una crónica sobre tres feminicidios ocurridos hacia la década de 1980 en las provincias argentinas de Chaco, Córdoba y Entre Ríos. La lectura del libro se articuló con la creciente lucha de las mujeres argentinas en contra de la violencia de género, la cual logró visibilizar situaciones de desigualdad y opresión que hasta hace muy poco tiempo eran ocultadas o normalizadas por la sociedad patriarcal. Numerosas intervenciones críticas ahondaron en el texto, iluminando la cuestión de la violencia de género con su puesta en relación con problemáticas tales como la construcción de la memoria (Cabral), la escritura autobiográfica (Torner), las posibilidades de la verdad (Moret) o las vidas precarias (Chiani). A pesar de que la operación literaria de *Chicas muertas* parece ser la más alejada del universo ficcional de *El viento que arrasa* o *Ladrilleros*, en realidad su articulación con trabajos previos de Almada es evidente y se desliza, de nuevo, hacia determinados espacios, personajes y tramas. Uno de los feminicidios reconstruidos por el libro es el de Andrea Danne, una joven de San José, una ciudad de Entre Ríos cercana a Villa Elisa. La obra inicia precisamente con una escena familiar, situada en el pueblo de marras, en la cual la narradora se entera del crimen mientras ayuda a su padre a hacer un asado y queda impactada por la revelación de que el hogar también puede ser un espacio de violencia y asesinatos. Incluso el crimen había sido anteriormente representado en “La chica muerta”, un relato incluido en *Una chica de provincia* y reescrito en *El desapego*. Otra anécdota que pasa de los primeros textos de Almada a su crónica sobre feminicidios es el ataque sexual que sufre su tía Liliana a manos del Tatú, un vecino del campo. El caso aparece en un párrafo de

“Niños” apenas revisado, pero introduce en el texto la amenaza del abuso masculino. En *Chicas muertas*, la importancia del ataque crece hasta ser el episodio con que finaliza el libro.

Desde *Una chica de provincia* a *Chicas muertas*, entonces, tenemos un universo narrativo sostenido por determinados elementos, algunos de ellos reconocidos con lucidez por Deymonnaz en el artículo ya referido. El primero, evidentemente, es el espacio. Villa Elisa en “Niños”, un paraje del Chaco en *El viento*, un área suburbana chaqueña en *Ladrilleros*, tres localidades argentinas de provincia en la crónica. Todos estos lugares demuestran una escritura interesada en representar espacios alejados de las grandes ciudades (y de la gran ciudad, Buenos Aires), en los cuales las convenciones sociales y el comportamiento de la comunidad pesan fuerte sobre las vidas de los sujetos. El segundo consiste en las relaciones intergeneracionales y la atmósfera hogareña, cargada de amenazas, alianzas, reconocimientos y traiciones. Niños, jóvenes, adultos y ancianos pueblan los textos y sus cruces producen diversos sentidos en la trama y en la manera de llevarla adelante. El tercero, ligado a lo anterior, se puede identificar como otro eje, el de las relaciones entre géneros. En toda la narrativa de Almada existe una exploración de las subjetividades masculinas y femeninas que tiende a revisar ciertos lugares comunes en la representación de cada una, pero que también está orientada a indagar acerca de las posibles transgresiones, subversiones del orden de géneros impuesto en los pequeños enclaves urbanos. El cuarto corresponde a la violencia, un fenómeno que se representa de forma literal en las peleas físicas entre varones de *El viento* y *Ladrilleros* y en los asesinatos de mujeres en *Chicas muertas*. El quinto está relacionado con la temática de la muerte, el fallecimiento como fenómeno límite de la existencia humana asciende como un tópico sobre el cual orbitan todos los textos desde distintas perspectivas y con disímiles enunciaciones. El sexto elemento es el trabajo con los tiempos. Álvaro Fernández Bravo ha subrayado en *El viento* una coexistencia temporal a través de la cual el pasado se infiltra y modifica el presente, fenómeno que conceptualiza en términos de “contemporaneidades heterocrónicas” (1). Esta operación sobre los relatos es transversal a toda la obra narrativa en cuestión. Ya sea en los textos autobiográficos o en la crónica, el encabalgamiento de líneas temporales, las idas y vueltas de la prosa desde el presente del enunciado hacia situaciones remotas, las referencias a tiempos juveniles de personajes

y pretéritos de pueblos, así como las distintas estrategias para reconstruir las secuencias temporales, organizan el modo de contar las historias.

El repaso por el universo narrativo de Almada indica la construcción de un proyecto creativo que se muestra coherente en sus coordenadas espaciales, temporales y temáticas. Estos mismos elementos se hallan presentes en *No es un río*, aunque esta novela indica un desplazamiento en ciertas formas y procedimientos. Tales cambios son los que inciden de manera más decisiva ante una escritura a la que se intenta inscribir en la llamada *world literature* o en la “literatura argentina”. En adelante, el análisis se vuelca a indagar las particulares inflexiones estéticas que imprime *No es un río* en la poética de la autora.

### **Sin espanto: hacia una dicción de provincia**

En cuanto al lenguaje, *No es un río* marca una clara diferencia con las novelas anteriores. *El viento* es un relato elaborado con una prosa cuidada, despojado de ornamentos retóricos, cauto en la adjetivación y sucinto en su régimen metafórico. La potencia de su lenguaje se revela en la construcción de atmósferas, la atención por los detalles y la eficacia para articular subtramas y personajes. Pero, en esta obra, hay poco trabajo en torno a las voces regionales o a una dicción que se diferencie del rioplatense estándar que impera en la literatura nacional. Es posible inferir que parte de su éxito —es decir, su ascenso en las letras argentinas y su circulación en el exterior, que incluye su traducción a seis idiomas— haya tenido que ver con la audacia de escribir un relato “con destino de clásico” (al decir de Oliverio Coelho), pero también con este uso meticuloso y correcto de la lengua literaria. En contraposición, *Ladrilleros* avanza con mayor audacia hacia una lengua más poblada por registros y dialectos. La novela posee un narrador extradiegético, que incluye discursos referidos en la modalidad directa e indirecta libre, por lo cual las fronteras lingüísticas entre el narrador y los personajes se vuelven porosas y el texto queda atravesado por giros cultos y frases populares, evocaciones líricas y vulgarismos. Esta hibridación luce por momentos forzada. La oscilación del narrador sugiere cierto uso retórico del lenguaje, el cual funciona más como instrumento de verosimilitud realista que como función estructural del relato, algo que Pron señalaba en su reseña sobre el texto.

*No es un río* da un salto en esta búsqueda de un lenguaje literario particular y presenta una voz narradora que se constituye a sí misma como una posible forma de narrar anudada a lo local. La clave de esta operación es el cauce poético que adquiere la enunciación, un uso del lenguaje anticipado por el epígrafe del poeta Arnaldo Calveyra, que entrelaza un diálogo entre amigos, el entorno fluvial y una percepción atenta a la belleza y las mudanzas de la naturaleza: “Observa, amigo, el lujo de las casuarinas de la costa. Ya son agua” (*No es un río* 9). En la prosa de Almada abundan oraciones cortas, párrafos breves, sangrías; en la dicción, silencios, ritmos, sonoridades; en la narración y las descripciones, metáforas, metonimias, comparaciones. Pero la inflexión no se realiza en el vacío, sino a partir de una experiencia apegada a una geografía particular.

La primera escena ilustra de forma elocuente esta configuración. Los tres protagonistas masculinos de la novela pescan una raya. Sus nombres trazan sentidos ligados a la trama, pero también al lugar donde se desarrollan los hechos: Enero Rey, Tilo y el Negro. Las denominaciones refieren, respectivamente, a la época estival, a la vegetación local y a la familiaridad entre los personajes: en Argentina, “negro” es un apelativo que suele usarse de forma habitual y cariñosa entre amigos y conocidos. Al uso amistoso de la palabra se le suma el artículo que antecede al sobrenombre, una forma de apelación sancionada por la norma gramatical bajo la condena de “vulgarismo”, pero legitimada por su uso habitual en Entre Ríos y muchas otras provincias argentinas. A lo largo de la novela, la práctica reaparece varias veces para referir a los personajes: la Marisa (52), la Siomara (78), el César (81), la Lucy (97).

Las descripciones mixturan un registro culto (“el cuerpo macizo, lampiño, el vientre hinchado” (11)) con frases que pertenecen al universo lingüístico de los personajes —“el agua hasta las pelotas” (11), “está adobado por el vino y el calor” (12)—. Los diálogos aparecen sin el correspondiente signo de puntuación, por lo cual las voces de Enero, Tilo y el Negro se entremezclan con la del narrador. Cada enunciación se expresa mediante formas breves, una suma de oraciones cortas que van desdibujando las distancias entre ellos. Dice Enero: “No pasa nada. Ustedes sigan. Muévanla, muévanla. Zaranden, zaranden. Que se despegue, que se despegue” (12). Cuenta el narrador: “Un manchón bajo la superficie del río. Le apunta y dispara. Uno. Dos. Tres balazos. La sangre sube, a borbotones, lavada. Se incorpora.

Guarda el arma” (12). La semejanza es evidente, aunque también su carácter de artificio dado por las palabras y las formas cultas que se intercalan en los párrafos, tales como “Enero repite las órdenes en un murmullo, como si rezara” (11) o “Tiene la cara sudada y siente un zumbido en la cabeza” (13).

La mezcla de registros se completa con el uso de distintos procedimientos poéticos. Hay aliteraciones (“los ojitos rojos, hundidos en el rostro inflamado, se le encandilan y ve todo blanco y se pierde y se quiere agarrar la cabeza y se le escapa un tiro”, 12), metonimias (“la punta de la caña apoyada en la cadera, girando la manivela del reel, tironeando la tanza: un hilo de brillo contra el sol que se va debilitando”, 12) y un meticuloso montaje de la acción en sucesivas imágenes visuales. En las páginas siguientes, la retórica se extiende, profundiza y diversifica para llevar adelante la trama, organizada en torno a los hechos ocurridos en una isla del río Paraná durante un fin de semana de pesca, en el que estos tres personajes pescan brutalmente una raya, conocen unas muchachas locales y se ven enfrascados en una gresca con los lugareños.

La sutil extrañeza del lenguaje se incrementa con la proliferación de frases y palabras propias del entorno entrerriano y de otras regiones que no suelen oírse (o leerse) en Buenos Aires. Muchas de ellas circulan por ciudades, conglomerados urbanos, pueblos y parajes alejados de la capital argentina y son percibidas como propias del “interior” por sus habitantes. Son frecuentes los adjetivos calificativos con valor negativo, cercanos al insulto: “asoleado” (por atontado, 12), “paspado” (por maldispuesto, 25), “chúcara” (por arisca, 66), “cursiento” (por infantil, desagradable, 80), “abichado” (por enfermo, 115). Los sustantivos también representan usos regionales, de modo que se puede leer en la novela palabras como “noticioso” (noticiero, 20), “tajamar” (pequeño estanque artificial, 23), “gurisas” (niñas, chicas, 73), “cliñada” (tirón de pelos, 97). La prosa queda salpicada por expresiones coloquiales entrerrianas, tales como: “¡Manso bicho!” (sorpresa ante un animal grande, 16), “hasta la jeta” (lleno hasta el borde, 19), “manso bolazo” (relato inverosímil, 24), “te voy a llenar el culo de pasto” (amenaza), “es de en serio” (construcción que enfatiza lo dicho, 40), “hizo cantar la bombilla” (generar ruidos tras acabar un mate, la tradicional infusión argentina, 50), “sin espamento” (construcción derivada de “sin aspaviento”, a través de una operación del habla que la Real Academia llama a evitar y a la cual considera mera “deformación”, 61). Sin embargo, las incrustaciones léxicas no apuntan solamente a los usos entrerrianos. Además, se puede rastrear en la prosa algunas palabras vulgares como “cajeta” (vagina, 15),

“culeaba” (mantenía relaciones sexuales, 71), o coloquiales, como “guachitos” (niños, 16) y “jeder” (molestar, 41), que son comunes en gran parte del país, por lo que dan cuenta de un universo lingüístico más diverso del provincial, atento también a otras formas idiomáticas que no se hallan exclusivamente ancladas geográficamente.

Otra estrategia que utiliza la autora para incrementar los sentidos corresponde al sonido. La novela sigue así la pauta poética ya mencionada y ofrece la experiencia de la lectura oral como una vía alternativa de explorar sus significados. La escritura aprovecha las denominaciones de las plantas locales que crecen en la isla o en el campo —muchas de ellas con ecos guaraníes— y las incorpora en la narración, por lo cual los nombres de los árboles constituyen a la vez las descripciones del lugar, los estados anímicos de los personajes y la musicalidad del relato. A continuación, algunos ejemplos: curupí (21), camatí (21), chircas (41), micachín (65), caraguatá (76), aguaribay (87), irupés (103), sauces, alisos y espinillos (120). Por otro lado, se puede dar cuenta de una escritura que prioriza el sonido antes que la corrección idiomática, como cuando se escribe “sánguches” por *sándwiches* (32), “fákiu” (99) por *fuck you*, “cocacolas” por Coca Cola (99), aunque no sucede lo mismo con “tupper” (110) ni con “disc jockey” (121), en donde se respeta el vocablo en inglés y no se enuncia “táper” o “disc-yokey”, por ejemplo. La operación se complementa con la imitación fonética de ciertas expresiones dichas por los personajes, como “salga de aí” (16) o “ta güena” (60). Este artificio no es muy usual en la novela, pero su uso es trascendente por retomar cierta vertiente del regionalismo literario más tradicional. En este sentido, el sonido es uno de los procedimientos menos sutiles a la hora de trabajar con el dialecto local e inserta una distancia entre los lenguajes del narrador y los personajes que vulnera el sistema propuesto.

Existen dos procedimientos más que construyen la lengua literaria de la novela y que parecen responder de manera polémica a los tapujos estilísticos de Patricio Pron, quien vociferaba contra el “problema añadido” de la presencia excesiva de diminutivos y cursilerías en *Ladrilleros*. Pues bien, en *No es un río*, el uso de diminutivos está visiblemente extendido. En las primeras escenas de la novela se encuentra casi uno por página: “ruedita” (11), “ojitos” (12), “asientito” (13), “despacito” (13), “gurisito” (14), “guachitos” (16), “carrerita” (19). Incluso se lee “chiquitito” (14), un adjetivo que lleva la idea de diminutivo al límite de su sentido. Más adelante, su presencia disminuye, pero no desaparece. Algo similar

ocurre con las cursilerías: el texto sorprende cuando llama “hacer caca” (33) a defecar o “pichi” (95) a la orina. Si bien ambas expresiones se usan cuando dos personajes rememoran hechos de su infancia y su pasado —lo que justificaría su tono ingenuo—, el hecho de que sean enunciadas por el narrador indica una selección lingüística que no se limita ni transige ante una adecuación del registro a determinada norma u horizonte discursivo esperable. Lo mismo sucede con los diminutivos, los cuales se comportan como elementos constituyentes de una narración que reivindica para sí un trabajo sobre la lengua más allá de ciertas normas de estilo estandarizadas.

El conjunto de estas operaciones se traza a través de las voces de los personajes, aunque se las encuentra con mayor asiduidad en la voz narradora. Identificamos aquí uno de los procedimientos claves en la estética de la novela: la construcción de un relato poético mediante palabras, nombres, frases, metáforas y sonidos tomados o inspirados por una comunidad y un espacio local, con un geografía natural y humana distinguible, mas no fatalmente determinado por ella. Es decir, la novela no cuenta un tema típicamente entrerriano ni representa una supuesta idiosincrasia regional, sino que elabora la fábula a partir de la indagación, selección y adecuación de frases, vocabularios y entonaciones propias de un pequeño pueblo de Entre Ríos, a la vez que elige personajes, anécdotas y tramas inspiradas en algunas de las múltiples posibilidades dadas por la geografía, la historia, la sociedad y la cultura del lugar. Los materiales hacen a la narración y la consustanciación entre uno y otro alcanza tal grado de realización, sobre todo con el efecto que le imprime su sonoridad, que la novela parece enunciada desde la propia comunidad, con una dicción colectiva y poética, no porteña y de provincia.

### **Gurisas y cursientos: espacios y sujetos**

Como ya se indicó, el espacio es entrerriano. Aquí vale la pena justificar esta afirmación sin apelar a la biografía de Almada ni a las etiquetas fáciles derivadas de su proyecto estético. El primer elemento que sostiene esta aseveración es el lenguaje, pero las expresiones regionales siempre exceden las estrictas fronteras políticas de las provincias, por lo cual es necesario revisar la trama de la novela.

En la novela casi no hay nombres de ciudades. Ni Villa Elisa ni Entre Ríos aparecen con sus nombres propios a lo largo de las páginas. La ciudad

de origen de la autora queda borrada, lo cual parece desprender a la ficción de un determinado anclaje referencial para situarla en un espacio literario más autónomo, abierto a las interpretaciones y, también, a una historicidad y verosimilitud particular. A pesar de que existe una cuestión en la novela que hace trastabillar la tentativa —y que se analiza en el siguiente apartado—, ciertamente, la operación confluye con un procedimiento muy arraigado en las letras latinoamericanas, la invención de pueblos ficticios. Por otro lado, el borramiento de la provincia de Entre Ríos también funciona como un sabotaje contra la identificación inmediata entre el espacio de la ficción y los datos biográficos de Almada, lo cual enfatiza el valor de la apuesta lingüística que suple a través de su enunciación una delimitación geográfica más denotativa. A la vez, la elisión se enlaza con la apuesta estética del libro de relatar desde adentro de la comunidad. Esto implica intensificar la cuestión identitaria y omitir datos redundantes para los personajes, quienes no necesitan referencias obvias para ubicarse dentro de su universo narrativo.

*No es un río* se estructura en dos espacios principales: por un lado, se tiene la isla, que remite al presente de la trama y a la pesca de la raya por Enero, Tilo y el Negro; también, al presente de Siomara y Aguirre, los dos hermanos adultos que viven allí; y al pasado de las chicas Lucy y Mariela, hijas de Siomara y fallecidas en un accidente. Por otro lado, se encuentra el pueblo sin nombre, que refiere a la ciudad de corte rural donde los personajes varones y algunas mujeres relacionadas con ellos nacen y se desarrollan. La intersección entre espacios y personajes forma parte de la estructura central de la novela y vincula tiempos, voces y géneros.

La representación y función de la isla en la novela marcan un movimiento en la narrativa de Almada que hasta entonces privilegió como espacios de su ficción a los pequeños pueblos de provincia, algunos parajes semirurales e, incluso, mínimos enclaves a lo largo de las rutas argentinas. Estos son lugares secos, polvorientos, calurosos y amenazados por tormentas y sequías. En *No es un río*, el contraste es evidente: el entorno es exuberante; la presencia del agua es total; los personajes interactúan con montes, ríos y animales; la naturaleza se anima y enlaza en la trama; la prosa deriva hacia la poesía al momento de las descripciones y se producen sugestivas imágenes del río, la costa y el interior de la isla. Si bien en todos los textos anteriores la construcción del espacio era uno de los ejes narrativos, en esta novela, la isla asciende a núcleo principal de sentidos, en tanto que

instala determinada población, impone un vocabulario agreste basado en su fauna y flora, diagrama diferentes ecosistemas y entrelaza las tramas.

Los personajes que pertenecen a la isla tienen distintas relaciones hacia aquellos que viven allí y hacia quienes no. Aguirre, por ejemplo, desempeña el rol del líder entre los hombres del lugar, por lo cual su voz es escuchada y respetada. En el primer encuentro con Enero, Tilo y el Negro, el personaje desempeña un rol de corifeo. Su ascendiente entre los suyos crece hasta el punto de que su malestar hacia los pescadores es tomado como propio por sus amigos y se transforma en el grito de guerra que lleva a la golpiza final. La mala predisposición hacia los visitantes se complementa con el apego hacia el territorio y el cariño que siente por los sujetos que lo pueblan. Más allá de la cuestión mítica, sobre la cual nos referiremos más adelante, los sentimientos de amor filial y ternura de Aguirre hacia Siomara, su hermana, se acrecientan por el hecho de ser los únicos miembros de la familia que decidieron seguir viviendo en la isla. Desde su punto de vista, su hermana y él constituyen los últimos de un linaje arraigado en la isla: “De la familia sólo quedan ellos dos. Cuando se mueran no quedará un solo Aguirre sobre la isla. Que es como decir: sobre el mundo” (78).

Este apego por lo propio se desvanece en el caso de Lucy y Mariela, las hijas de Siomara, quienes experimentan el contacto con los turistas de una manera más libre e, incluso, entusiasta. Las jóvenes suelen frecuentar sus casas de verano cuando están deshabitadas, a las que entran de manera ilegal para divertirse con los amigos. La localización de estas viviendas (“alejadas de los rancheríos de los locales”, 93), diagrama un esquema clasista de las construcciones en la isla: los turistas disfrutaban de casas y los moradores sobreviven en ranchos precarios. No obstante, las chicas no padecen esta desigualdad y se muestran encandiladas por el mundo del exterior, representado sobre todo en figuras masculinas que generan atracción. Mariela se siente enamorada de Tilo, luego de comprobar que él y los mayores vienen del continente (“No son de acá”, resalta una de ellas, 62). Antes, se vinculan con un grupo de adolescentes que se baña en el río (“Se les nota que son de afuera”, acota el narrador, 93), un episodio que remite al viaje de Mariela con su tío a la ciudad Santa Fe, la única protagonizada por los isleños fuera de su terruño. El relato de la excursión resalta la fascinación de la joven por ese mundo que parece fuera de su alcance. Esta cuestión adquiere ribetes trágicos con el siguiente encuentro con adolescentes ajenos a la isla, los amigos del Panda. Los varones invitan a las chicas a un baile del otro lado del río. En

dicha excursión pierden la vida en un accidente de tránsito, lo que termina por sepultar bajo un hado funesto los desplazamientos e intercambios entre la isla y el continente: Aguirre y sus amigos les dan una paliza a los pescadores de la raya, mientras Lucy y Mariela mueren lejos de su lugar de origen.

El otro gran espacio ordenador de la novela es el pueblo sin nombre, donde nacen, crecen y viven Enero y sus amigos. Sus recuerdos de infancia y juventud retoman cierta entonación ya planteada en los relatos de *El desapego*, contados por una voz narradora adulta que incorporaba a su discurso giros y expresiones propias de la subjetividad de los niños. Tal como aparece en aquellas historias, en *No es un río* se relatan experiencias infantiles en un registro que asume por momentos la perspectiva de los personajes, como cuando se cuentan las extensas jornadas veraniegas de Enero con sus amigos, el Negro y Eusebio, el fallecido padre de Tilo. Por otra parte, los recuerdos de Enero en torno al pueblo funcionan para caracterizarlo. Se habla de una sociabilidad intensa que hace que todos sus pobladores se conozcan y las noticias circulen de boca en boca y se menciona la visita frecuente a templos evangélicos, la existencia de un hotel sin turistas, la proximidad del campo, la presencia de un curandero, la importancia de los velorios como hecho social y los distintos oficios y ocupaciones de sus habitantes (policía, mecánico, viajante).

Los recuerdos evocan también a otros personajes, casi todos ellos femeninos: Diana Maciel, la madre de Tilo; Marisa Soria, su madrina; Delia, la madre de Enero; las hermanas de Tilo. Ellas, junto a Siomara y sus hijas, conforman la comunidad de mujeres de la novela y trazan con sus pares varones relaciones que van desde el abandono y la violencia hasta el cuidado o la empatía. Respecto a este tema, es posible rastrear una evidente confluencia con la narrativa anterior de Almada y una sostenida exploración alrededor de las subjetividades de varones y mujeres y sus vínculos conflictivos. ¿Cómo funciona este tópico en *No es río*? Prosigamos.

La novela no emprende ninguna indagación sobre salidas posibles de la heteronormatividad: el ecosistema de géneros y orientaciones sexuales es el patriarcal, dominado por la norma heterosexual y legitimado por la moral del pueblo. El universo ficcional pareciera no dejar resquicio a ninguna transgresión frente a lo dado: los hombres desean mujeres, las mujeres desean hombres. A la vez, las sociabilidades se despliegan de manera autónoma, con pocas instancias de articulación en la edad adulta, como si el pueblo y la isla

estuvieran habitados por poblaciones escindidas. Los varones forman grupos de amigos y se vinculan con sus compañeros de trabajo. Las relaciones con las mujeres apenas incluyen el trato con las madres, hermanas, amantes y aquellas que son objetos de deseo sexual. En contraposición, el horizonte social de la mayoría de las mujeres —salvo Diana Maciel, que cuenta con una amiga, Marisa— queda limitado al entorno familiar: Lucy y Mariela parecen ser las únicas adolescentes de la isla, mientras que las hermanas del Negro dan la impresión de bastarse a sí mismas para la conformación de sus relaciones sociales.

No obstante, a pesar de este posicionamiento estético al momento de elegir cómo representar las sexualidades y las sociabilidades de género, en la novela se reconoce un interés por visitar ciertos rituales y experiencias de los personajes varones y mujeres. En primer lugar, por el lado de los hombres, la pesca de la raya impone desde la primera página una práctica instalada en el imaginario masculino argentino: salir durante unos días con amigos para pescar. Si bien existe cierta tendencia a caer en una visión empobrecida de esta costumbre, la cual es condenada por disfrazar de práctica deportiva una mera fiesta entre pares (desconfianza que queda condensada cuando el narrador se refiere al viaje de pesca como “una de esas veces que venían a chupar con la excusa de pescar”, 133), es evidente la labor por iluminar de forma oblicua el ritual y postular matices e inflexiones más complejas. A través del relato de los sucesivos viajes a la isla, la obra representa la pesca de diversas maneras: como una experiencia de iniciación con el único hijo varón del grupo (14), como una extensión de la salida nocturna (que implica borrachera, diversión y camaradería, 38), como una fallida instancia de reconciliación (cuyo final es trágico: Eusebio termina ahogado después de una noche de discusiones y peleas, 133), como la posibilidad de reencuentro con el hijo del amigo muerto (el motivo que los empuja al episodio de la pesca de la raya, 14).

En todo caso, la pesca funciona para los varones como experiencia intergeneracional, una puesta en suspenso de la vida cotidiana y las normas morales, un alejamiento de las coordenadas sociales del pueblo, una reinención de lazos a escala y al seno de una comunidad de género y el desarrollo de ciertas actitudes nobles (como la amistad, el reconocimiento, el cuidado del otro), pero también ruines (la desconfianza y la traición, la violencia contra animales y pares, la competencia, la autodestrucción por

el alcohol). El ritual de la pesca se complementa con otro ritual, también intergeneracional, que bien puede ocurrir a lo largo del viaje, pero que en la novela se representa con mayor detalle por fuera de este: el asado. Cocinar carne a las brasas, una costumbre central en la idiosincrasia argentina, es uno de los rituales masculinos por antonomasia en el país. En la novela, la escena que más desarrolla el ritual del asado como reunión de varones es la que tiene lugar en el rancho de César, el amigo de Aguirre. La secuencia narra cómo adultos y jóvenes se encuentran reunidos bajo la enramada de la casa en torno a la cocción de unos dorados (peces de río). Los amigos juegan a los naipes, charlan, beben alcohol, discuten, se enfrascan en una riña a puñetazos y se disponen a propinarles a los recién llegados una golpiza. La reprimenda de César hacia los pugilistas (“¡Qué se piensan, cursientos!”, 119) bien puede funcionar como una condena global hacia esta modalidad de la tradición. El asado, entonces, se transforma en un catálogo de aquella masculinidad heterosexual más osificada, violenta y enajenada, la cual apenas logra entablar un diálogo atento con el otro y falla rotundamente en celebrar sin agredirse a sí misma o a los demás.

En relación con el mundo de las mujeres, el ritual deja de estar en primer plano y se suceden los relatos de experiencias individuales, principalmente marcados por los lazos de familia y el trauma del trato masculino y los mandatos sociales. Las historias más desarrolladas son las de las mujeres de la isla. Siomara constituye un personaje trágico, pues sobre ella pesa la pérdida de sus hijas; además, debe enfrentarse de manera desigual contra la moral de la isla, que es tan conservadora como la del pueblo. En su juventud, el padre le propina una golpiza, debido a ciertos relatos sobre su actividad sexual. Años más tarde, Siomara es abandonada por el padre de sus hijas y el escarnio, antes familiar, ahora se torna social: los vecinos de la isla la ven como una madre soltera, esto la obliga a mantener una moral y una apariencia irreprochable (71). La muerte de las hijas es el golpe final. Esta pérdida, sumada a la golpiza, el abandono y el acoso de la mirada de los otros condicionan su personalidad, inestable, enajenada y violenta, y el trato que les da a Lucy y Mariela, quienes deben soportar las represiones y miedos de su madre.

Esta es una de una de las formas en que se despliega el rol femenino en la novela. Otro modo de hacerlo, menos pautado por la tragedia, es el que representa Diana Maciel, la madre de Tilo. El personaje carga con

algunas señas particulares: estudió en Santa Fe; se hizo cargo de la empresa familiar (el viejo hotel del pueblo), por lo cual es autosuficiente en términos económicos; no sufre de una manera traumática la separación con Eusebio, el padre de su hijo; tiene una mejor amiga y mantiene relaciones de amistad con varones; vive su sexualidad libremente, sin mayores consecuencias morales. Su figura enfatiza que existe la posibilidad de escapar, al menos parcialmente y bajo determinadas circunstancias, de los mandatos sociales que pesan sobre las mujeres. Algo similar acontece con Lucy y Mariela, aunque su corta edad primero y su naturaleza fantasmal después, obligan a matizar las aseveraciones sobre sus comportamientos. De cualquier modo, si se tiene en cuenta esta observación, es posible descubrir en sus formas de relacionarse con los otros ciertas posturas más empáticas y modalidades más amables que las de su madre.

De lo anterior se desprende la constatación de que estas comunidades de género se construyen casi totalmente de manera separada. La indagación sobre el mundo de los varones apunta mayormente a la revisión de los rituales en grupo y ciertas costumbres tradicionales identificadas con lo masculino, razón por la cual la mirada suele ser más distanciada. En cambio, la construcción de los personajes femeninos se revela más atenta a los dolores, traumas y condicionamientos sociales que padecen las mujeres, tal como se lee con respecto a la focalización en Siomara y sus hijas, cuyas sensaciones, recuerdos, sueños y gestos son narrados desde una perspectiva más subjetiva y cercana, como si la narración jugara con lo masculino a manera de objeto y trabajara lo femenino como experiencia. No obstante, las intersecciones suceden y podemos ver a Aguirre visitando a Siomara, al Negro y Eusebio tomando mate con Delia, a Enero hablando con Diana, entre otras escenas.

Simultáneamente, hay otros dos sucesos determinantes, en los cuales hombres y mujeres se entrecruzan, que presentan un alto grado de significación para la novela. El primero es la realización de un aborto por parte del curandero del pueblo a una pareja de Enero, quien decide la suspensión del embarazo a pesar de la aspiración maternal de su compañera. El episodio ilustra la frustración, opresión, miedo y peligro que debe soportar la mujer y el poder que el hombre ostenta sobre ella. La censura al comportamiento de Enero queda, de nuevo, en boca de un personaje femenino, la esposa del curandero, quien exclama al despedirlo: “Vos, si no querés hijos ¡Capate!” (91).

El segundo suceso es la muerte, entendida como un fenómeno clave de la novela, la cual une no sólo lo femenino y lo masculino, sino también los tiempos de la narración y los diversos relatos que se superponen en la novela, sobre los cuales nos referimos a continuación.

### **Manso bolazo: tramas y géneros**

Dos muertes regulan la economía narrativa de *No es un río*: la de Eusebio y las de Lucy y Mariela. El primero muere ahogado en la isla y las chicas en un accidente de tránsito. Ambos hechos funcionan como bisagras, puentes, vectores, en la medida en que parten las biografías de los personajes en dos, instalando la experiencia del duelo como tópico central de la novela, sobre todo para Enero y Siomara, en torno a quienes el texto se focaliza; conectan la vida de la isla con la del pueblo, ya que son las chicas muertas, en su condición de fantasmas, quienes conocen y salvan a los varones del continente en el episodio final, lo cual sella las secuencias que ocurren en uno u otro espacio; y, finalmente, sostienen una estructura narrativa que explora dos géneros literarios inusuales en la obra de Almada: el mítico y el fantástico.

Aquí se puede identificar un movimiento que también encarna las pervivencias y los cambios en su proyecto creativo, en la medida en que la narrativa de la autora ha sido comprendida, a grandes rasgos, dentro del realismo. La crítica especializada lo ha señalado varias veces, ya sea para ensalzar sus logros estéticos (Sarlo, Coelho), ya sea para subrayar sus limitaciones (Crespi, Pron). Ahora bien, en *No es un río*, el pacto realista sigue vigente, pero presenta ciertas particularidades. Si bien hay un evidente trabajo sobre la verosimilitud y la referencialidad que ratifican su centralidad, cabe destacar que en la novela la trama realista imperante convive con otras dos formas de narrar y entender el mundo de los personajes.

La primera trama es la mítica. Esta se enlaza con el río y la isla como espacio y circula en la novela a partir de ciertas escenas y descripciones. De ninguna manera, dicha trama configura un bloque monolítico, pues ni existen personajes esculpidos según el molde del mito ni la ficción se piensa a sí misma como un relato de ese tenor. Más bien, lo que despunta en algunos de los fragmentos isleños es una integración plena entre la naturaleza y el hombre. Lo que se capta en *No es un río*, como en ninguna de las obras anteriores de Almada, es un intento por indagar y experimentar en torno a

formas de narrar menos atadas al registro hiperrealista de textos como *El viento*, cuya construcción de lo verosímil es tan meticulosa como óptima.

Resulta revelador, en este sentido, la construcción animizada del monte. Este es descrito como un ser vivo, integrado por todas las especies vegetales y animales que lo habitan y en comunicación compleja con los hombres. En dos oportunidades, la caracterización se dispara por el ingreso de uno de los pescadores en su interior. La primera está relacionada con el Negro, quien intuitivamente atraviesa el monte con cautela y respeto. En el mismo párrafo se lee: “Este hombre no es de este monte y el monte lo sabe. Pero lo deja. Que se meta, que se quede el tiempo que le lleve juntar leña” (21). La conciencia de la naturaleza se expresa en términos de soberanía. El monte identifica al extranjero en busca de sus recursos y se muestra magnánimo ante un ser minúsculo que se muestra respetuoso de los poderes forestales.

La segunda es cuando los tres pescadores deben atravesar la zona para llegar a un baile. En este caso, el monte deviene aterrador: “Caminan por el monte de noche. Lo atraviesan al tanteo. Todo está tan vivo ahí adentro y ellos ciegos” (107). La narración, focalizada en Enero, construye un ambiente ominoso, plagado de miradas, peligros, secretos y punitivos. Él se siente perdido y acosado. La oscuridad total del bosque lo remite hacia la experiencia de la muerte, el recuerdo de su amigo y la reflexión sobre el fin de la vida, lo cual impregna a la naturaleza de un sentido metafísico por su poder de representar el aspecto sublime e inasible de la muerte.

La diferencia entre una y otra actitud por parte del monte hacia el Negro y Enero depende de una figura que carga sobre sí misma el sentido mítico de la novela: Aguirre, un personaje que se despega de los moldes más realistas del texto para estrechar vínculos con la naturaleza de la isla. En el caso puntual del monte, la hostilidad demostrada ante Enero y sus amigos en la última excursión rumbo al baile depende de la decisión de Aguirre de atacarlos. Cuando los hombres se dirigen a ejecutar la venganza, el bosque llena de miedo a los pescadores, pero este se muestra dócil ante el paso de los hombres de la isla, formando así parte del ataque concertado. El fragmento que narra su avanzada por el bosque los describe como figuras indisolubles de un territorio que cumple entre ellos funciones maternales y religiosas: “Andan por el monte como por su rancho[...] El monte los conoce desde gurisitos[...] Si fueron sus cunas el junco y la espadaña. Nacidos y criados en la isla. Bautizados por el río” (119).

Como se puede observar, la isla no opera con la imposición de determinada idiosincrasia, sino a través de la construcción de un universo integrado, donde los hombres conocen, respetan y forman parte de una comunidad de seres y fenómenos naturales. En ese sentido, Aguirre decide liderar la represalia de la isla ante la afrenta de los turistas, quienes han matado una raya para luego tirarla al río sin honrar su muerte. La idea nace de una contemplación del monte que revela su relación con este: “Lo conoce como a la palma de su mano. Como no conoce ni conoció a ninguna persona” (76). Algo similar se comprueba respecto al río. Los sentimientos del hombre connotan lazos de amor y pertenencia que terminan por quedar reflejados en el título de la obra: “Un resplandor que humedece los ojos. Y otra vez: no es un río, es este río. Ha pasado más tiempo con él que con nadie” (76). Donde los forasteros ven una naturaleza genérica, él ve seres individualizados. Cuando los otros caminan por territorio agreste, él se mueve dentro de un entorno animado que lo conoce y cobija. La disolución de fronteras se intensifica con la erotización de la naturaleza, la cual se puede observar en dos alusiones que feminizan sus elementos. Esta erotización se da primero ante una hierba del monte: “Este caraguatá, único, con su centro rojo como la sangre de una mujer” (76). Luego, ante la raya, descrita como “Una bicha hermosa toda desplegada en el barro del fondo, habrá brillado blanca como una novia en la profundidad sin luz” (77).

La novela juega entonces con la inflexión mítica en la construcción del personaje de Aguirre y sus hombres, pero la inscripción no es plena. El hermano de Siomara no se termina de despegar del anclaje realista que lo inserta en un contexto social y una coyuntura histórica determinada. Se comporta como un habitante imaginario de la isla del delta del río Paraná que se ajusta a un evidente pacto de verosimilitud, sobre todo en las partes iniciales del texto. Se lo muestra como un ser huraño, lacónico, desconfiado de los turistas y amenazante ante ellos. En las primeras páginas, la inflexión mítica está atenuada al mínimo, por lo que Aguirre, cuando conoce a Enero y a los otros, no censura la muerte de la raya como se podría esperar, sino que hace alarde de una hazaña similar conquistada por un compañero (“La otra vuelta, este Cristo acá sacó una mucho más grande, jetonea Aguirre”, 19).

Hay otro género que se entrelaza con el realismo que prima sobre la novela y que marca quizás la inflexión más notable de *No es un río* ante la obra anterior de la autora. La presencia espectral de Mariela y Lucy y su interacción con los personajes introduce la trama fantástica en el decurso de la novela. Su

funcionamiento y significación difieren de operaciones ficcionales previas que dialogaban con el género en cuestión. Almada ya había experimentado con la inserción de sujetos fallecidos en textos pensados como realistas. En *Ladrilleros*, por ejemplo, la autora procede a relatar recuerdos, delirios y sensaciones de Pájaro Tamai y Marciano Miranda en su lecho de agonía. La frontera entre la vida y la muerte se desdibuja para dar lugar a un vaivén temporal que oscila entre el relato de hechos pasados y el presente gobernado por el final inminente. Ningún personaje vivo interactúa con ellos, quienes monologan desde una inmovilidad terminal y sólo son interpelados por sus parientes fallecidos y su memoria. En *Chicas muertas*, el contacto entre vivos y muertos estaba sostenido por la presencia de la Señora, una tarotista que ayuda a la narradora a recuperar las historias y las voces de las víctimas de feminicidio.

Lejos de este tratamiento cauto y dosificado de lo metafísico, en *No es un río*, la trama fantástica es sustancial y se asume sin mediaciones que justifiquen el encuentro entre los vivos y los muertos, como el delirio de la agonía o el trabajo de una vidente. Lucy y Mariela mueren en un accidente, pero continúan viviendo una existencia fantasmal en la que no se muestran conscientes de su estado. Esta situación supone ciertos procedimientos frecuentados en las narrativas fantásticas: el desconocimiento de su carácter póstumo por parte de algunos personajes, su falta de comunicación absoluta con otros y la sutil elisión del dato de su fallecimiento por parte del narrador hasta determinado momento de la trama. El trato con los muertos introduce en la ficción un aire enrarecido y colabora con la construcción de un ambiente complejo, poblado por fantasmas, naturaleza animizada y sujetos locales y foráneos que entablan disímiles relaciones.

La pervivencia sobrenatural de las hijas de Siomara se complementa con una secuencia que acrecienta la atmósfera enrarecida, esta vez anudada al mundo de los sueños y anclada en el personaje de Enero, quien desde su infancia sueña con una entidad nombrada como “el Ahogado” (27), un cadáver en estado de descomposición bajo el agua que tira del cuerpo del personaje y lo arrastra hacia las profundidades. La experiencia es tan dolorosa que, siendo niño, decide consultar con su padrino, el curandero del pueblo, quien le comunica que se trata de una premonición acerca de su futuro. Como el mismo vidente termina por entender en su lecho de muerte, el Ahogado es una representación del final trágico de Eusebio, la muerte que parte en dos la vida de Enero, el Negro y los demás personajes del pueblo.

La diferencia entre la suerte del amigo muerto y la de las chicas es significativa y se articula con la construcción de los espacios. A pesar de que la cuestión onírica salpica de elementos sobrenaturales el deceso de Eusebio, su existencia no prevalece como una entidad fantasmal, por lo cual ni interactúa con allegados o extraños ni permite una posible transición del duelo. Enero y los personajes del pueblo quedan desgarrados por la pérdida y no hay ninguna esperanza metafísica de reencuentro. En cambio, las chicas sí dilatan su presencia sobre el mundo a través de su devenir fantasmal e, incluso, pueden acompañar a su madre en el dolor o salvar a los hombres en situación de peligro. El espacio de la isla, mítico y fantástico, redimensiona los límites de la vida y la muerte y permite la intercomunicación entre órdenes existenciales que en el pueblo están trágicamente escindidos.

El fallecimiento de Lucy y Mariela presenta además un matiz particular que permite cerrar este recorrido por la diversidad de géneros y narraciones entrelazados en la ficción. Hacia el final, la existencia fantasmal de las chicas adquiere un cariz angelical cuando interceden en la suerte de Enero, Tilo y el Negro, linchados por Aguirre y sus hombres. Heridos y desorientados, los varones son asistidos por ellas, quienes los ayudan a escapar y volver al continente. La intervención concluye por articular la trama fantástica con el género de aparecidos, una tradición oral que abunda en las historias de muertos que regresan para ayudar a los vivos, hablar con ellos, conquistarlos o saldar deudas del pasado. Algunos de ellos se han transformado en leyendas populares o mitos urbanos y han quedado asociados a ciertas regiones o ciudades. En una entrevista, realizada por Rosario Spina, Selva Almada ha sido explícita al afirmar que en su novela trabajó con una leyenda que ella considera “litoraleña”, la de la “dama misteriosa”, quien seduce a los hombres y los lleva al monte para asesinarlos, y que también se inspiró en el relato popular de la muchacha de la campera (o de la “chaqueta”, en otras partes de América Latina). En otra nota de prensa (Agustina Rabaini), la autora agregó una referencia adicional: la leyenda de “La Telesita”, un relato popular de Santiago del Estero, provincia del Norte argentino. Algunas de estas historias cuentan con canciones folclóricas que aluden a ellas. Esto enfatiza la operación en torno a la “narrativa de provincia”. *No es un río* quiere ser una novela entrerriana no sólo desde el lenguaje, sino también desde sus personajes y argumentos.

Finalmente, resta un último relato de corte realista, que se entremezcla tácito entre las tramas del texto y sobre el cual la autora ha decidido no hacer referencia. Su inclusión es trascendental en varios sentidos. Indaguemos.

Como ya habíamos señalado, el realismo es la estética que estructura el relato y pauta el horizonte de lectura. La narración trabaja en detalle una verosimilitud que no es puesta en entredicho o en crisis por la presencia de las tramas míticas y fantásticas. Aún más, un hecho central del argumento presenta un anclaje referencial que termina por sellar el pacto realista y conformar el carácter de “narrativa de provincia” de la novela. *No es un río* ancla parte de su apuesta ficticia sobre un relato histórico fechado, un trauma colectivo identificable.

La historia en cuestión es un hecho documentado, acaecido en Villa Elisa hacia 1998. Tal como se lee en la edición del 20 de julio del periódico zonal *El Entre Ríos*, durante la madrugada del domingo 19, unos diecisiete adolescentes volvían a la ciudad en una camioneta luego de un baile en Colonia Hocker, un poblado rural situado a pocos kilómetros. Cuatrocientos metros antes del acceso a Villa Elisa, el conductor perdió el control del vehículo y este dio un vuelco para terminar sepultado en una cañada al costado de la ruta. Siete jóvenes, entre catorce y veintidós años, que iban en la caja, murieron asfixiados por el barro y otros dos a causa de los traumatismos del choque. El hecho se vivió como una tragedia colectiva. El municipio declaró el duelo oficial para la ciudad y se dispuso la organización de un velorio en el establecimiento polideportivo, a donde se acercaron decenas de elisenses para despedir a las víctimas y acompañar a los familiares.

En líneas generales, el accidente de julio de 1998 en Villa Elisa es recreado en la novela como la escena en la que Lucy y Mariela pierden la vida. Las chicas habían ido a bailar “a un boliche en el continente” (100), invitadas por el Panda. Se divierten toda la noche, y pasadas las cinco emprenden el retorno en que se produce el vuelco fatal. Las diferencias entre el hecho reconstruido por la prensa y el episodio narrado en la obra son poco significativas y responden básicamente a la operación de desplazamiento que supone la isla como espacio de la ficción, ausente en el registro de prensa acerca del hecho histórico. Los demás elementos de la secuencia en la novela retoman casi al pie de la letra la crónica periodística, incluso, el dato del velatorio de Lucy y Mariela, quienes también son despedidas en un ámbito público, más allá de que los isleños realicen el velorio en un salón de la Junta Vecinal y no en el Polideportivo de la ciudad. En la novela, la significación del trabajo literario en torno al accidente es clave para la lectura propuesta y permite avanzar hacia una reflexión más general sobre *No es un río*.

## A modo de conclusión

La reescritura del choque y el duelo colectivo se puede entender como un movimiento más en pro de consolidar la “narrativa de provincia” revisada. Así, es posible afirmar que *No es un río* no sólo opera con el lenguaje de la región, sus espacios reconocibles, la idiosincrasia y sociabilidad de sus habitantes, sino también incorpora hechos históricos que han sacudido a la comunidad y permanecido como traumas. El artificio excede el plano diegético de la ficción y se conecta con la biografía y la figura de autor de Selva Almada, quien de esta manera se construye a sí misma como una escritora dispuesta a forjar una obra a partir de la zona entrerriana donde nació y creció. Como *El desapego* y *Chicas muertas*, *No es un río* sigue hablando de Villa Elisa, de su historia, de sus pobladores, de sus violencias, de sus traumas. La coherencia y el desarrollo de su proyecto estético quedan así consolidados.<sup>2</sup>

Por otro lado, respecto a las posibilidades que entraña su escritura, cabe reconocer en la obra cómo cierta pulsión referencial obstruye la elaboración de ficciones menos apegadas a un estilo verosímil realista. La prosa de Almada se mueve con comodidad entre espacios y sujetos estables, cotidianos, reconocidos, a los cuales ilumina, revisa y critica partir de la representación de pequeñas torsiones, detalles y matices. La apuesta por lograr una narración sólida a nivel argumental —precisa al operar con distintas tramas y eficaz al aludir subjetividades complejas por medio del detenimiento en pequeños gestos—, logra entablar relatos cinematográficos con una imaginería armónica y un lenguaje transmisible, comunicable. Algo similar ocurre con las secuencias temporales, que se ordenan de manera clara, sin exigir un mayor desafío de lectura. Evidentemente, no es esta zona de la creación literaria por donde el proyecto de Almada busca nuevos caminos. Sin embargo, el ejercicio crítico permite pensar en la dificultad de esta orientación por ir más allá de lo tradicionalmente establecido o conocido en el ámbito de las pequeñas ciudades del interior. La pregunta gira en torno a las posibilidades del programa narrativo

---

2 Como dato adicional que confirma esta operación de autor, vale la pena mencionar una iniciativa editorial que Selva Almada decidió emprender hacia 2020 junto a Maricel Cioce, Natalia Peroni, Carla Golero y Raquel Tejerina. El proyecto consiste en una librería virtual llamada Salvaje Federal, la cual se propone divulgar libros publicados en diferentes regiones de la Argentina, más allá del centro cultural que representa Buenos Aires. Tanto desde la escritura como desde la gestión editorial, Almada reivindica y contribuye a la circulación y consolidación de una literatura argentina federal, descentrada y reinventada.

de avanzar hacia un sistema de representación menos estabilizado, capaz de operar con subjetividades alternativas, sexualidades disidentes, políticas problemáticas, lenguajes migrantes e intersticiales, referencias metaliterarias —casi nadie parece escribir en el pueblo ficcional— o juegos enunciativos que cedan la centralidad de una voz narradora que tiende a la homogeneización.

*No es un río* da algunos pasos en este sentido. Entre ellos, podemos enumerar los elementos ya analizados: el lenguaje que se despoja de los pruritos de la norma porteña y cosmopolita, para reivindicar una creación inspirada en el habla de los habitantes de las provincias argentinas; la prosa poética, entretejida con materiales del entorno y una imaginería de inspiración litoral, más interesada en producir imágenes que en contar una historia; la presencia de la isla y su ecosistema como espacio enrarecido que propicia discursos míticos, ecologistas y antimodernos; la apelación al género fantástico y las leyendas populares para desestabilizar por momentos el estilo verosímil realista. Cada uno de ellos marca nuevas inflexiones en la obra de Selva Almada y abre posibilidades inéditas para su “narrativa de provincia”.

Volviendo a las preguntas iniciales, se puede afirmar que *No es un río* es la novela de la autora que menos se ajusta al modelo de exportación impuesto por la lógica del mercado literario actual y sellado con la etiqueta de *world literature*. El desafío que presenta la novela para un lector no familiarizado con el lenguaje regional es evidente y plantea interesantes retos en la tarea de traducción, puesto que gran parte de su potencia estética se cifra justamente en la creación de una posible lengua literaria entrerriana. Al mismo tiempo, la obra discute, en lo formal y temático, con los estándares de la literatura argentina contemporánea y se pronuncia de manera programática en favor de un panorama nacional menos homogéneo y jerarquizado. Además, se acerca a ciertas tradiciones y linajes propios de la literatura latinoamericana que tienen menos tapujos que el cosmopolitismo porteño para operar de manera original y crítica con realidades regionales, relatos populares y sujetos subalternos.

En definitiva, tras el recorrido propuesto, el análisis de *No es un río* permite pensar la novela como una obra que es latinoamericana antes que mundial y, ciertamente, más entrerriana que argentina. A pesar de los dispositivos editoriales transnacionales y de la aplanadora mirada crítica porteña, la novela de Selva Almada se desprende de lábiles etiquetas para abrir nuevas posibilidades a un proyecto narrativo que se reconoce de provincia, pero que también es reacto a la complacencia y los lugares comunes.

## Obras citadas

- Almada, Selva. *Chicas muertas*. Buenos Aires, Literatura Random House, 2014.
- . *El desapego es una manera de querernos*. Buenos Aires, Literatura Random House, 2015.
- . *El viento que arrasa*. Buenos Aires, Mardulce, 2012.
- . *Ladrilleros*. Buenos Aires, Mardulce, 2013.
- . *No es un río*. Buenos Aires, Literatura Random House, 2020.
- Bruña Bragado, María José. “Chicas muertas from Selva Almada: On the Normalization of Gender Violence”. *Ameryka Łacińska*, vol. 3, núm. 101, págs. 93-100, feb. 2019. Web. 25 de enero de 2021.
- Cabral, María Celeste. “Chicas muertas de Selva Almada. Nuevas formas de la memoria sobre el femicidio en la narrativa argentina”. *Orbis Tertius*, vol. 23, núm. 28, 2018, s. p. Web. 25 de enero de 2021.
- Chiani, Miriam. “La manada, el conjuro, la fiesta, la deriva. Sobre Mariana Enríquez, Marta Dillon, Selva Almada, Gabriela Cabezón Cámara”. *Landa*, vol. 8, núm. 1, 2019, págs. 187-209. Web. 25 de enero de 2021.
- Coelho, Oliverio. “Un viento con destino de clásico”. *La Nación*, 29 de abril de 2012. Web. 10 de julio de 2015.
- Crespi, Maximiliano. “El fin de la historia”. *Revista Ñ*, 11 de mayo de 2013. Web. 10 de julio de 2015.
- Cuiñas, Ana Gallego. “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias. Latin American Literatures in the World*, 5. Editado por Gustavo Guerrero, Jorge Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller. De Gruyter, 2020, págs. 71-96. Web. 25 de enero de 2021.
- Demaría, Laura. *Buenos Aires y las provincias: relatos para desarmar*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2014.
- Deymonnaz, Santiago. “The Shapes of Violence on the Narratives of Selva Almada”. *Ameryka Łacińska. Kwartalnik Analityczno-Informacyjny*, vol. 2-3, núm. 104-105, 2019, págs. 3-16. Web. 20 de enero de 2021.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires, Emecé, 2011.
- “Fallecieron ahogados 9 jóvenes elisenses en el camino a Hocker”. *El Entre Ríos*. 20 de julio de 1998, págs. 1-3.

- Fernández Bravo, Álvaro. “Heterocronías: una especulación sobre lo arcaico-contemporáneo”. Ponencia presentada en el Congreso Cuestiones Críticas, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina, abril de 2013. Web. 25 de enero de 2021.
- Moret, Zulema. “La imposibilidad de la verdad en *Chicas muertas* de Selva Almada”. *Letras Femeninas*, vol. 43, núm. 2, 2018, págs. 84-94. Web. 25 de enero de 2021.
- Pron, Patricio. “Una cuestión de contorno”. *Eterna Cadencia Blog*, 27 de marzo de 2014. Web. 10 de julio de 2015.
- Rabaini, Agustina. Selva Almada: “Quiero posicionarme como una escritora de provincia y que eso sea un valor”. *Eterna Cadencia Blog*, 15 de enero de 2021. Web. 25 de enero de 2021.
- Real Academia Española: Diccionario panhispánico de dudas, 2005, [versión en línea].
- Sarlo, Beatriz. “Fin del mundo”. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires, Mardulce, 2012, págs. 201-205.
- Spina, Rosario. Selva Almada: “En la naturaleza de las mujeres no está la depredación”. *Uno*, 7 de enero de 2021. Web. 25 de enero de 2021.
- Tornero, Angélica. “Feminicidio, literatura testimonial y yo autoral en *Chicas muertas*”. *Confabulaciones*, año 1, núm. 2, 2019, págs. 39-57. Web. 25 de enero de 2021.

### **Sobre el autor**

Facundo Gómez es Doctor en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Sus temas de interés son la crítica literaria latinoamericana, la narrativa latinoamericana del siglo xx y las letras argentinas contemporáneas. Participa regularmente de congresos y reuniones relacionadas con sus objetos de estudio y temas de reflexión. Ha expuesto sus hipótesis de lectura en diferentes publicaciones académicas, como *Orbis Tertius*, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, *Catedral Tomada*, *A Contracorriente* y *Mitologías hoy*. Dicta clases de literatura en escuelas secundarias y de teoría literaria en institutos de formación docente de la Provincia de Buenos Aires. Es responsable de la organización y la presentación de *América Latina: un pueblo en marcha* (2022), la colección de textos inéditos de Ángel Rama, publicada por la Fundación Darcy Ribeiro e incluida en su Biblioteca Básica Latinoamericana.



<http://doi.org/10.15446/lthc.v25n1.105178>

# La naturaleza de la relación entre la historia y la literatura: consideraciones teóricas y miradas críticas sobre la novela histórica

**Tomasz Jerzy Brenet**

*Universidad de Bielsko-Biala, Bielsko-Biala, Polonia*

[tbrenet@ath.bielsko.pl](mailto:tbrenet@ath.bielsko.pl)

El objetivo de este artículo es analizar las cuestiones relacionadas con la novela histórica como un género cuyo papel en la vida social excede (o puede exceder) las funciones puramente recreativas que se le asignan. El artículo comienza con una discusión sobre los problemas de definición y clasificación de la novela, en el contexto de la enorme diversidad de géneros literarios, resultado en parte de las discrepancias metodológicas de investigadores individuales, así como de los supuestos ideológicos que prevalecieron en el contexto histórico de una época dada. Mientras se discute el desarrollo histórico de la novela histórica, se presentan y comentan las deliberaciones de los tres principales teóricos de la novela, Georg Lukács, Ian Watt y Mijaíl Bajtín, sobre la forma, convención y diferenciación interna del género. Luego se discute la escritura histórica, que no sólo tiene un valor documental, sino también el potencial de verificar hechos reconstruidos y procesados del pasado. El artículo concluye con consideraciones sobre el estado actual de la novela histórica y su capacidad para moldear la conciencia histórica y la memoria colectiva de las sociedades.

*Palabras clave:* novela histórica; literatura; géneros literarios; historiografía; historia.

Cómo citar este artículo (MLA): Brenet, Tomasz Jerzy. “La naturaleza de la relación entre la historia y la literatura: consideraciones teóricas y miradas críticas sobre la novela histórica”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 133-152

Artículo original. Recibido: 06/01/22; aceptado: 16/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **The Nature of the Relationship Between History and Literature: Theoretical Considerations and Critical Views on the Historical Novel**

This article aims to analyze the issues relating to the historical novel as a genre whose role in social life exceeds (or may exceed) the purely recreational functions that are assigned to it. The article begins by discussing the challenges of defining and classifying a novel, considering the enormous diversity of literary genres. This is partly the result of discrepancies in methodology used by individual researchers, but also the prevailing ideological assumptions in a given historical context. While assessing the evolution of the historical novel, the author considers the three main theorists of the novel, Georg Lukács, Ian Watt, and Mikhail Bakhtin, and their views on the form, convention, and internal differentiation of the genre. The documentary value of the historical novel and its potential to illuminate past events by reconstructing and processing them is also discussed. The article concludes by considering the current state of the historical novel and its ability to shape the historical consciousness and collective societal memories.

*Keywords:* historical novel; literature; literary genres; historiography; history.

### **A natureza da relação entre história e literatura: considerações teóricas e visões críticas sobre o romance histórico**

Este artigo tem como objetivo analisar as questões relacionadas com o romance histórico como gênero cujo papel na vida social supera (ou ultrapassa) as funções puramente lúdicas que lhe são atribuídas. O artigo começa com uma discussão sobre os problemas de definição e classificação do romance, no contexto da enorme diversidade de gêneros literários proveniente das discrepâncias metodológicas representadas por pesquisadores individuais, bem como dos pressupostos ideológicos que prevaleceram no contexto histórico de uma determinada época. Ao discutir o desenvolvimento histórico do romance histórico, são apresentadas e comentadas as perspectivas dos três principais teóricos do romance, Georg Lukács, Ian Watt e Mikhail Bakhtin, relacionadas com a forma, convenção e diferenciação interna do gênero. Em seguida, apresenta-se a análise da escrita histórica que possui não apenas um valor documental, como também o potencial de verificar fatos do passado reconstruídos e processados. Nas considerações finais, observa-se o estado atual do romance histórico e a sua capacidade de moldar a consciência histórica e a memória coletiva das sociedades.

*Palavras-chave:* romance histórico; literatura; gêneros literários; historiografia; história.

## Introducción

**A**PESAR DE UNA GRAN DIVERSIFICACIÓN en el campo de los géneros y subgéneros literarios que se han desarrollado en casi todas las latitudes desde el principio de la escritura, es la novela la que parece haber adquirido mayor popularidad entre ellos, conquistando el mercado global de la edición. Y aunque desde la perspectiva actual la noción misma de la literatura, así como el estatus de la novela, no suscitan dudas para el lector común, esta situación se presentaba de forma completamente distinta aún en el siglo XVIII. Como señala Terry Eagleton, el concepto de la literatura no se limitaba a la literatura creativa o ficcional, sino que también incluía cada texto que, en opinión de la sociedad, tenía algún valor, por ejemplo tratados de filosofía, crónicas, epístolas, entre otros. El determinante de la categoría de literariedad no fue entonces su carácter ficcional sino su conformidad con las normas dadas que reflejaban principalmente las expectativas y valores de la élite gobernante. En otras palabras, la clasificación de un texto como una obra literaria era decidida por consideraciones ideológicas (15).

De la misma manera, el intento de definir o clasificar una novela puede presentar algunas dificultades. Esto se deriva, sobre todo, del hecho de que es muy difícil formular una definición que, por una parte, sea tan detallada que podría distinguir de forma inequívoca la novela de los demás géneros literarios y, por otra parte, que sea tan general que no excluya las obras que varían en algún aspecto de un modelo establecido.

### La formación de la novela

Por lo general, existen numerosos dictámenes irreconciliables relativos a los rasgos característicos claves de la novela y al tiempo de su surgimiento como un género separado de los anteriores. Estas discrepancias dependen del enfoque metodológico empleado por los investigadores. Por esta razón, aparecen aquellos que señalan el comienzo de la novela en la antigua Grecia y Arabia —*Etiópicas* de Heliodoro de Emesa, *Dafnis y Cloe* de Londo de Lesbos, *Aventuras de Quéreas y Calíroe* de Caritón de Afrodiasias, *Las Aventuras de Leucipa y Clitofonte* por Aquiles Tacio— (Bakhtin 86-87), Japón del siglo XI —*El Relato de Genji* de Murasaki Shikibu—, la China

del siglo XIV —*A la orilla del agua* de Shi Nai'an— (véase Phelps) o en la España en el siglo XVII —*Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra— (Pugh & Johnson 75). Sin embargo, la inmensa mayoría de los críticos y catedráticos literarios aceptan que la novela occidental moderna surgió fundamentalmente en la Inglaterra capitalista en el siglo XVIII, cuando también la denominación “novela” se arraigó en el discurso académico, así como en el lenguaje corriente (véase Richetti).

Este giro copernicano específico que ocurrió en la literatura mundial se puede atribuir a los cambios sociales, conceptuales e ideológicos que acompañaban el proceso de transición del feudalismo al capitalismo. Conviene recalcar aquí que este cambio no estaba relacionado tanto con la esfera económica, sino más bien con la mentalidad de la gente cuyas necesidades empezaron a cambiar. Ello, a su vez, provocó cambios en la percepción del mundo circundante. Basta con mencionar el desarrollo de la conciencia feminista, la expansión colonial, el avance tecnológico (la Revolución Industrial) o la evolución del mercado editorial, para darnos cuenta de que la humanidad se encontró en el umbral de una nueva era. Para ver cómo estos cambios afectaron al nuevo género, es necesario remitirse a las investigaciones realizadas por tres eminentes teóricos de la novela: Georg Lukács, Ian Watt y Mijaíl Bajtín.

Lukács señala que el autor de la novela trata de captar en su obra una cierta totalidad que, no obstante, por su complejidad no permite encerrarse en los marcos limitados de la novela. En consecuencia, recibimos una forma que tiene carácter fragmentario. Según el erudito húngaro, esta característica refleja un mundo que ha perdido su integridad —la civilización que se conocía antes se expandió en la conciencia de la población revelando nuevas áreas que todavía tuvieron que ser exploradas y subyugadas—. Simultáneamente, la pérdida de la integridad significaba también la desviación de percibir el bienestar público en términos del colectivo. En su lugar, lo que se puso en primer plano fue el individualismo que, como se puede presumir atinadamente, se ha convertido en el dominio de los protagonistas de la novela (Lukács, *The Theory* 56). Ellos buscan su destino personal y, por lo tanto, más habitualmente sus acciones no influyen en el destino del resto del universo.<sup>1</sup> Las experiencias de dichos individuos descritas por el autor

1 Curiosamente, Lennard J. Davis subraya que el hecho de estar orientado primariamente a una persona aislada proporciona un efecto inmediato concretado en imposibilidad

tienen como único objetivo organizar el mundo descrito para crear una ilusión de realidad.

La desviación de la ideología colectivista fue un esfuerzo para apartarse de las antiguas formas literarias tales como la épica, la parábola o el romance y buscar o inventar nuevas modalidades de expresión para la condición humana. En este sentido, Ian Watt considera que la clave para fomentar la originalidad en la prosa literaria reside en la particularización de los cuatro componentes de la novela, a saber: los personajes, el lugar, el tiempo y el lenguaje. Respectivamente, los protagonistas deben ser identificables en virtud de nombres propios (es decir, su nombre y apellido) y actuar en el escenario y tiempo descritos de manera detallada, lo que nos permitirá comprender la lógica de causa y efecto. El lenguaje, a su vez, llega a ser más referencial, formando un vínculo entre la vida y el arte en vez de evocar nociones abstractas o fenómenos envueltos en la niebla del misticismo (Watt 24-34). Los cambios relacionados con el estilo de escribir fueron dictados por el cambio cualitativo en la estructura del público lector dado que, en el siglo XVIII, empezó a formarse la creciente clase media. Además, los escritores —privados del apoyo de magnates debido a la caída del mecenazgo— pasaron a depender de editores y lectores quienes, a partir de ese momento, han marcado la línea de acción para el desarrollo de la literatura o, por lo menos, de la literatura popular.

Otra particularidad de la novela a la que ha prestado atención Bajtín es su hibridez. La mezcla de estilos, la multiplicidad de perspectivas, la heteroglosia o el dialogismo introdujeron una nueva calidad en la dimensión textual. Por decirlo de otro modo, la novela se ha convertido en una forma abierta a diversos argumentos y estrategias narrativas. En opinión del investigador ruso, esta reestructuración del discurso dominante fue fruto del choque de dos fuerzas, es decir, la tendencia a la unificación de varios órdenes ideológicos y la tendencia a la descentralización de voces sociales —con arreglo al individualismo mencionado anteriormente— (Bakhtin 261-388).

Así pues, la formación de la novela como un nuevo género y la ruptura con los principios de la narración cultural precedente, que había sido

---

de representar grupos, sociedades, entre otros, lo que implica una falta de potencial político por parte de la novela para fomentar cambios significativos en la sociedad. Por consiguiente, como observa el autor, en la historia de la literatura ha habido pocas novelas que han revolucionado el mundo. Para saber más, véase Davis, *Resisting Novels*.

mantenida consecuentemente por la élite social, hicieron posible propagar nuevas ideas y plantear interrogantes en relación con el origen y el estado de discursos concretos, la universalidad y la durabilidad de algunos valores o la naturaleza de la realidad vivida. Por el hecho de combinar diferentes elementos, la novela ha llegado a ser, según lo observado por Marthe Robert, un género dominante que coloniza todo el mundo literario (4). En repetidas ocasiones, la novela traspasa también las fronteras de otras áreas del conocimiento, por ejemplo, de la novela o narrativa histórica.

### **La novela histórica**

La escritura histórica, o sea, la historiografía —que se remonta a la Antigüedad— aparece en la historia de la literatura en diversas formas (Sheppard 31). Eso es porque la historiografía fue y es utilizada con distintos propósitos: morales —para propagar ideas concretas y lecciones aprendidas basándose en los acontecimientos y situaciones pasados—, informativos —para describir los hechos particulares de la vida de la propia sociedad o de las sociedades que vivían en otra región geográfica (en la perspectiva temporal que, a menudo, está muy lejos de la nuestra)—, conmemorativos —para honrar la memoria de los antepasados y sus logros— o, por último, recreativos —para avivar la imaginación de lectores acerca de la visión del mundo que existía antes de nosotros—.

En el marco de la escritura histórica se atribuye un papel especial a la novela histórica, ya que parece ser el medio que crea el sentido de historicidad de la manera más eficaz posible, proporcionando al receptor un sistema de coordenadas específico que es necesario para determinar su lugar y pertenencia a un espacio sociocultural. La misma noción de “novela histórica” no es una noción unívoca o fácil de definir. La tentativa, hecha en muchas ocasiones por los críticos y especialistas en literatura para elaborar una definición genérica universal, no ha aportado los resultados esperados, lo que presumiblemente resulta del hecho de que la misma novela histórica ha evolucionado y cambiado sus propiedades. Su forma, técnicas novelescas empleadas, así como los campos de interés de los autores, han evolucionado con el paso del tiempo, por lo que las novelas históricas contemporáneas difieren de manera fundamental de las novelas tradicionales escritas en los siglos XVIII y XIX.

A la vista de lo expuesto, es esencial formular una definición de trabajo que servirá como punto de vista para nuestras reflexiones manifestadas en este ensayo. También vale la pena rastrear brevemente la historia del desarrollo de esta forma literaria, sus características y los problemas interrelacionados que genera.

La novela histórica es una historia ficticia que constituye un subgénero de la novela. Encuentra su comienzo en la novela gótica que, a lo largo del tiempo, empezó centrarse cada vez más en la historia de Europa, así como en convenciones literarias diferenciadas como el realismo, el modernismo y el posmodernismo (Murthy ix). Cada una de estas tendencias dejó huellas profundas, por lo que la novela histórica a veces se llama género híbrido (Mata Induráin 17; Rigney). La combinación de varios elementos en la estructura interior de la novela queda reflejada claramente en el uso tanto de la inventiva como de la realidad (o sea, de la imaginación y el factualismo).

Más concretamente se podría decir que el autor, aprovechando las técnicas novelescas, pretende reconstruir y transformar ciertos sucesos pasados de manera creativa y potencialmente —en algún grado— inventada. Eso es lo que hace de la novela histórica una forma relativamente compleja porque el autor tiene que distribuir los elementos compositivos de su obra<sup>2</sup> de tal manera que el equilibrio entre lo ficticio y lo que se refiere directamente a la realidad pasada no sea perturbado. Por consiguiente, un lector potencial, que posee conocimientos generales, no debería experimentar incomodidad relacionada con la imposibilidad de identificar determinados contenidos, lo que se puede traducir en una interpretación correcta.

El factor determinante más básico de la historicidad de una novela histórica dada es la inserción de la acción en un periodo histórico reconocible con respecto al momento de la elaboración de la novela. La creación de un marco temporal adecuado, como señala Carlos Mata Induráin, “servirá para mostrarnos los modos de vida, las costumbres y, en general, todas las circunstancias necesarias para nuestra mejor comprensión de aquel ayer” (18). Al mismo tiempo, a parte del lugar de la acción y el tiempo, son introducidos

---

2 Sir Walter Scott, ampliamente reconocido como el pionero en el contexto de la novela histórica, formuló dos reglas de oro que debían garantizar el éxito: 1) no debe introducirse demasiada historia en la trama y 2) los personajes históricos no deben ser los protagonistas centrales. No obstante, en un análisis retrospectivo estas reglas no son decisivas en todas las novelas históricas. Véase Steinberg 285.

los personajes históricos que, junto con los protagonistas ficticios, afectan el curso de los hechos relacionados tanto con la esfera pública como con el dominio privado.<sup>3</sup>

Esta fascinación de determinados autores por la temática histórica se atribuye a las ganas de dirigir la atención de los lectores a acontecimientos o individuos particulares que ejercieron una influencia en quienes somos en los tiempos actuales (Toynbee 47). Todo ello nos permite construir los cimientos de la identidad basados en la conciencia de nuestro propio origen y les da significado a las acciones emprendidas, así como a las prácticas culturales, religiosas, o de cualquier otro tipo. Puede, por lo tanto, concluirse que el conocimiento del pasado sirve para los propósitos presentes y futuros, porque fortalece los sentimientos y los vínculos entre los miembros de la misma comunidad en el continuo espacio-tiempo. Y es exactamente el nacionalismo lo que está considerado como uno de los factores que contribuyeron a la formación de la novela histórica y a la consolidación de su forma a principios del siglo XIX por Sir Walter Scott (véase D'Arcy).

La conciencia histórica, despierta ante las transformaciones sociopolíticas observadas, arrojó una nueva luz sobre la noción del proceso histórico. Se empezó a considerarlo no sólo como un proceso de cambio, sino sobre todo como un contexto particular que influye en el carácter de las relaciones entre un ser humano y un hecho (Williams 119-120). Esta suposición se convirtió en la marca distintiva de la novela histórica, que ayudó a separarla claramente como un género literario de toda la escritura conocida como documental (Foley 143-144). Tendría también otras consecuencias de largo alcance. En primer lugar, la historia puede percibirse como una cierta categoría modal, ya que la manera de su representación depende de la persona que la describe. Por tanto, está sujeta a la subjetivización o, dicho de otro modo, refleja la actitud subjetiva del que la presenta hacia lo que constituye el contenido de su exposición. Segundo, la estrategia de representar el pasado en la novela histórica difiere de las prácticas anteriores en tres grandes aspectos.

Se debe aclarar ante todo que la genuinidad o la autenticidad de los personajes no resulta de su presunta imitación, sino de la función que desempeñan en el texto. Ellos personifican ciertos tipos representativos —cada

---

3 En su trabajo Avrom Fleishman (3-4) enfatiza que la presencia de los personajes históricos es el factor condicionante que nos permite distinguir la novela histórica de los demás géneros de la novela

uno con un conjunto de rasgos identificables—, por lo que se conectan de manera relacional con el referente. Más aún, la trama de la novela histórica pasa por alto la cuestión de las probabilidades históricas. En cambio, se concentra en presentar un problema concreto y la solución correspondiente —siguiendo un principio de las contradicciones dialécticas—. De este modo, se forma un modelo que hace posible interpretar y evaluar la realidad social. Por último, los datos empíricos (o sea, factuales, como se llaman frecuentemente) no tienen por objeto confirmar la integridad del autor en el contexto de su obra, sino ofrecer una interpretación persuasiva del mundo real; extratextual (Foley 144-145).

En cuanto a esta observación, sería apropiado referirse a las palabras del famoso erudito húngaro Georg Lukács que, en su monografía de 1955, señala que la introducción de los personajes históricos, así como de unos detalles concretos del pasado, tienen un significado secundario. Su función es auxiliar, mientras que la verdadera importancia de los eventos descritos se basa en los protagonistas mediocres, es decir, las masas que representan los antagonismos de la historia y las luchas con las diversas fuerzas sociales (*The Historical Novel* 34-59). Por supuesto, tal enfoque indica evidentemente la orientación marxista del investigador, pero merece tenerlo en cuenta, ya que es uno de los principales portavoces del esquema dominante de pensamiento sobre la novela histórica en la edad dorada del comunismo. Sin embargo, pese a los tintes indudablemente marxistas, resulta difícil estar en desacuerdo con la constatación de que la novela histórica representa —en aras de mantener la credibilidad— las categorías típicas de las relaciones entre varios grupos sociales como las clases, las minorías nacionales, entre otros.

El motivo de los conflictos entre diferentes segmentos de la población constituye en las novelas históricas tradicionales una especie de paradigma que es consecuentemente repetido en las obras de varios escritores del periodo en cuestión. Los personajes proyectan, en la microescala, una imagen de tipos sociales determinados, comprendidos como un conjunto de las propiedades y actitudes atribuidas al grupo concreto, así como a sus miembros, que determinan su posición y papel en un medio ambiente dado: por consiguiente, se puede suponer que personifican las tendencias significativas en el desarrollo histórico. A cambio, la validación de las generalizaciones y de los juicios en la capa textual resulta de la presencia en el mundo descrito de un material estrictamente histórico que forma un aparato documental.

En las últimas décadas del siglo XIX la estrategia de escribir se modificó parcialmente. Mientras los autores permanecieron fieles a la idea de representar la realidad pasada, la misma concepción del desarrollo histórico adquirió un carácter un poco abstracto. La historia dejó de ser percibida como la base del presente. Por el contrario, volvió a ser el fondo distante para los valores humanos (supuestamente) intemporales. En comparación con las directrices seguidas, por ejemplo, por Sir Walter Scott acerca del uso de los detalles auxiliares con el fin de reforzar algunos argumentos del texto, los novelistas de finales del siglo parecían alejarse de todas las apariencias del empirismo (Foley 162-164). En el sentido cognitivo, este cambio de paradigma hizo posible inscribir la novela histórica en un nuevo marco filosófico para concebir la literatura y la historia en general.

Curiosamente, la escasez de las referencias históricas (documentales) a los eventos y los personajes verdaderos en la novela al fin de ese siglo es también una característica distintiva de la descripción sumamente detallada en la novela naturalista. La yuxtaposición de ambos géneros no es aleatoria, puesto que en ese momento los dos manifestaban una reticencia parecida a evocar datos derivados del mundo real: las informaciones estrictamente factográficas dejaron de ser pertinentes para la legitimación de la trama del mundo descrito. Como indica Foley, la relación dialéctica entre la evidencia y la generalización literaria fue sustituida por la epistemología positivista “que supone la *equivalencia* no ¿intermediada? de [...] la realidad extratextual y la representación intratextual”<sup>4</sup> (Foley 167). Dicha modificación impuso la carga de representar el referente exclusivamente en las configuraciones análogas (por ejemplo, las estructuras sociales, fenómenos y prácticas culturales, entre otras), lo que paradójicamente reforzó el carácter universal de los juicios generalizados.

La salida decidida del realismo ocurrió en la encrucijada de los siglos. Un nuevo movimiento crítico en la literatura —el modernismo europeo— socavó la comprensión existente de la naturaleza de la realidad y propuso nuevas técnicas para representar el mundo dinámicamente cambiante. El cambio visible de las actitudes fue sobre todo efecto de las transformaciones que tuvieron lugar a nivel mundial, como la Primera Guerra Mundial, la crisis económica, el surgimiento de la clase proletaria, así como otros movimientos sociopolíticos

---

4 Esta y todas las traducciones que aparecen en el artículo son mías.

coexistentes. Enfrentado con los fracasos de la civilización, el mundo del arte, incluyendo la literatura, no podía permanecer neutro e inmutable, lo que se expresaba en la experimentación con la forma y el contenido que podían captar el sufrimiento, la desorientación interior y el desencanto.

Esta ruptura con las grandes narrativas del siglo pasado no se dio únicamente en la trama, en el punto de vista o en los significados simbólicos presentes en la narración. La reconstrucción se produjo también en las reglas para organizar la novela, relativas, principalmente, a la cronología de los hechos, así como a la relación entre el argumento y su narrador (Bradbury 82). De tal manera, los autores querían elaborar un modelo novelesco que permitiera reflejar y expresar de manera verbal la complejidad de la existencia y la condición humana. A su vez, la nueva dimensión de la poética debía reconciliar temas contradictorios y los significados incompatibles: la muerte y la lucha por los valores, los cambios y la estabilización o la igualdad y la subordinación.

Contrariamente a los realistas positivistas, los autores modernistas subrayaban la importancia del subjetivismo y del estado interno de un individuo. Ellos sostenían firmemente la opinión de que la representación literaria no debería basarse solamente en la descripción detallada del mundo físico, sino sobre todo en un intento de captar el sentido de esta realidad con la cual entran en interacción los personajes. Esto no significa, sin embargo, que negaran la importancia del mundo material. Más bien trasladaron el centro de atención a lo que este mundo significaba para ellos (Murthy 6). Una de las técnicas narrativas que se utilizaron fue el denominado “flujo de conciencia”, asociado generalmente con el monólogo interior de los personajes. Dicha técnica refleja los pensamientos y sentimientos que les acompañan, con frecuencia de manera caótica y desorganizada —lo que en principio debe servir para acercar las experiencias de los protagonistas a las experiencias de todos nosotros—.

La conciencia individual reemplaza en la novela al papel del narrador omnisciente, lo que se traduce en la adopción de la narración en primera persona. Esto, a su vez, como destaca Michael H. Levenson, provoca la proliferación de relaciones diferentes, así como la aparición en el espacio discursivo de juicios sobre la realidad social y cultural a veces contradictorios (21-36). Sin embargo, esta circunstancia parecía preocupar demasiado a los modernistas que se enfrentaron a la visión del mundo sumergido en

la anarquía y el caos —el mundo que llegó a ser una fuente de inspiración para el posmodernismo—.

Aunque la nueva tendencia de pensamiento, al igual que el modernismo, desbarató la posición de las grandes narraciones y de los principales axiomas relativos a las estructuras políticas y sociales, no propuso ninguna alternativa para el *statu quo* —más bien tenía como fines la deconstrucción (discursiva) de determinadas ideas y valores que habían sido considerados como perjudiciales y que necesitaban ser modificados radicalmente—. Merece la pena mencionar en este contexto que, para los investigadores y los autores posmodernistas, toda la realidad percibida es esencialmente discursiva. Esto quiere decir que nuestro conocimiento del mundo se basa en el discurso, o sea, en varias construcciones y conceptos lingüísticos que utilizan un código de comunicación arbitrario. Habida cuenta de que la descripción de experiencias y sentimientos adquiridos tiene, de esta manera, un carácter indirecto, se puede constatar que la misma realidad puede ser construida de varias formas (por ejemplo, en el marco de la ficción literaria) —ninguna de las cuales es menos verdadera que todas las demás, como ha observado claramente Brian McHale— (4).

Distanciándose de las suposiciones formuladas por los modernistas, así como por sus sucesores ideológicos, los posmodernistas han subrayado que un ser humano no está libre de las estructuras circundantes, cuestiones políticas o condiciones sociales. Todo el sistema social (incluidos los esquemas de percepción, pensamiento y evaluación) es, en efecto, una construcción relativamente cerrada que nos impone su dominación (véase Bourdieu). Por esta razón, la convención posmodernista propuesta en la literatura trata de derribar el orden conceptual vigente y la axiología dominante. Esto sucede, entre otras cosas, a través del eclecticismo —la combinación de las formas— y un juego intelectual con el lector. Este planteamiento resulta particularmente relevante en el caso de la novela histórica, puesto que en ella se difumina no sólo la frontera entre la representación literaria y la realidad, sino también entre el pasado y el presente.

Esta fascinación por la historia y los vínculos entre los eventos pasados y la perspectiva del periodo actual no ha disminuido desde la década de 1960 (véase Hamilton). Las investigaciones científicas realizadas en aquella época han consolidado la opinión de que la historia en sí misma es una forma de narración que es escrita de manera sumamente selectiva. Así pues, hay alguna

discrepancia entre lo que ha sucedido realmente y lo que la “historia” nos dice de esto. Por consiguiente, la literatura ficcional contemporánea, que realza los asuntos históricos de manera parcialmente exacta y parcialmente provocativa, puede determinar nuestro conocimiento y conciencia. Se hace, de cierto modo, una obra introspectiva, que no sirve para el fin de copiar la realidad pasada, sino para plantear una cuestión específica o un problema histórico en aras de su reconfiguración. En otros términos, la novela histórica en el marco del proyecto posmodernista sirve de convocatoria para un diálogo en el que el pasado (anteriormente considerado sobre todo como un dominio fijo e invariable) vuelve a abrirse a las nuevas posibilidades interpretativas, así como a las dudas epistémicas.

### **Las relaciones entre la ficción y la historia**

El intento de definir la relación entre la literatura y otros ámbitos del conocimiento es una tarea muy difícil. Es así porque requiere un enfoque interdisciplinario que permita demostrar en términos claros qué puntos de contacto existen entre ellos, es decir, cuáles son sus intereses comunes, qué metas establecen o en qué convergen sus instrumentos metodológicos. No obstante, analizando el tema de la novela histórica vale la pena indagar por los vínculos entre la literatura y la historia. Ello deberá permitir comprender mejor la influencia de la historia sobre la literatura y el estatus del pasado en la obra literaria.

En la historia de la literatura se ha evaluado de distintas formas la relación entre la obra literaria y el determinado contexto político, social y cultural en la que surgió. En el denominado enfoque tradicional de la literatura, asociado con el humanismo liberal (véase King y King 91), los investigadores consideraban un texto concreto (una novela, un poema o una obra teatral) como una unidad independiente —en la medida en que se suponía que cada obra debía constituir un todo en sí mismo, independiente de los factores variables del medio ambiente— (Eagleton 18-22). Este enfoque, que trae a la mente el nombre del crítico británico Frank Raymond Leavis, propone el rechazo de la lectura contextual de una obra, ya que la literatura debe reflejar la naturaleza permanente e inmutable de un ser humano: el propio significado del texto se esconde en sus palabras —por lo tanto, no necesita las referencias a los contenidos extratextuales—. Como se puede apreciar,

es la postura opuesta al enfoque cognitivo que acepta la correlación entre la interpretación de la obra y las experiencias individuales de los lectores, su concepción del mundo y el nivel de su conocimiento (Barry 3-4, 11-36).

Junto con el desarrollo de la teoría literaria, se formaron nuevas posturas sobre la presunta independencia de las obras literarias. Como resultado de estas transformaciones, en el siglo XIX empezó a aparecer una opinión coexistente que socavaba las hipótesis del humanismo liberal. Algunos teóricos trataban la literatura y la historia como una parte del mismo campo intelectual que tenía como objetivo interpretar las experiencias y fenómenos humanos para sublimar las actitudes de la gente e indicarle, sobre esa base, las líneas de actuación en el futuro (Nye 123-159). Lo que parece interesante desde el punto de vista de esta sección es que la relación entre ambas disciplinas atrajo también la atención de Roland Barthes, quien subrayó que el siglo XIX había dado inicio tanto a la novela realista, como a la historia narrativa —dos fenómenos que se basan en la selección de contenidos históricos, así como en construir las representaciones del mundo percibido.

A pesar de la creencia compartida de que se puede escribir sobre la realidad a nuestro alrededor de manera factual, se dio la separación de la historia y de la literatura. Se originó parcialmente a partir de la institucionalización progresiva de algunas áreas de conocimiento en la dimensión académica y la especificación estrecha de sus campos de interés, así como de la diferenciación de sus metodologías. Simultáneamente, los mismos investigadores, más de una vez, emprendieron acciones para obtener el nivel más alto posible de especialización, eliminando por consiguiente los elementos que necesitaran los conocimientos especializados adquiridos en el marco de las ciencias sociales.

No obstante, el rechazo completo de los logros de otras disciplinas, incluyendo las investigaciones históricas, no fue posible. Como resultado de la aparición de la teoría posmodernista, las fronteras arbitrarias entre las ciencias sociales han sido cuestionadas. Se ha destacado que no deberían ser consideradas como absolutas y que cruzarlas no sólo es posible sino, incluso, recomendable, para captar los fenómenos examinados de la forma más exhaustiva y fiable posible (Balcerzan 11-20; Kowalewski, Piasek y Śliwa; Biały 50-61). Los ensayos críticos formados en este contexto, en lugar de enfatizar las diferencias entre la historia y la literatura (la ficción), han subrayado las similitudes que aparecen entre ellas. Buscando la hibridación específica de perspectivas científicas, ideas y valores, se ha prestado atención

sobre todo a la cuestión de la escritura o, más concretamente, a qué medio se utiliza en el proceso de redactar varios textos y formular opiniones o conclusiones, así como a qué características tiene el propio texto. Esto se refiere también a la relación entre la historia, la historiografía y la literatura.

Como señala Barbara C. Foley en uno de sus trabajos, en el siglo xx la escritura histórica y la novela histórica se han influido mutuamente (170-171). Por esta razón, no debería sorprender que compartan algunos problemas y propiedades. En primer lugar, ambos géneros son considerados construcciones lingüísticas, altamente convencionalizadas en su forma narrativa que en ningún caso es transparente con respecto al lenguaje o su estructura. En segundo lugar, parece que los dos son igualmente intertextuales, puesto que hacen uso de textos pasados en su textualidad compleja. Por ende, se puede constatar, como lo hace Linda Hutcheon, que su denominador común es la construcción que puede llamarse la metaficción historiográfica (830-850). Entender así la relación entre los campos de conocimiento analizados muestra claramente que tanto la historia como la ficción son, por sí mismos, nociones históricamente determinadas, es decir, sus definiciones y descripciones están sujetas a modificaciones con el paso del tiempo (véase Seamon 212-216).

Aunque los ámbitos de las investigaciones literarias e históricas se transvasan mutuamente, lo que es visible en lo tocante a la adaptación del material histórico concreto, tanto en el caso de obras literarias, o las técnicas de la representación ficcional de hechos derivados del mundo real pasado (Braudy; Henderson), como en el caso de testimonios históricos,<sup>5</sup> debe tener presente que la historia y la ficción no forman parte del mismo orden discursivo (Lindenberger 18). En efecto, constituyen géneros parecidos pero separados. Las novelas abarcan, en cierta medida, los elementos de la historia sociopolítica —si bien, el grado de inclusión variará— (Hough 113). La historiografía, a su vez —que, de manera similar a la ficción narrativa, manifiesta características estructurales, coherentes y teleológicas— cumple, por principio, otros objetivos, especialmente informativos y explicativos. La conciencia acerca de estas diferencias la tienen no sólo los investigadores, sino también los lectores poco expertos que de cierto modo, intuitivamente, pueden percibir tanto la ficcionalidad de contenidos encontrados como las referencias a la realidad.

---

5 A modo de ejemplo, en numerosas monografías históricas se puede encontrar sin problema los elementos del relato de viaje típicos de la novela. Véase Veyne 30.

Tanto el novelista como el historiador plantean sus temas como posibles objetos de la representación narrativa y lo hacen mediante el lenguaje, es decir, usando las mismas construcciones gramaticales, léxicas y mentales. La historia y la ficción son sistemas de signos y símbolos culturales, construcciones ideológicas, que nos parecen ser autónomas. Edgar L. Doctorow describe esta afinidad de la siguiente manera:

La historia es una especie de la ficción en la que vivimos y esperamos sobrevivir, mientras que la ficción es una especie de historia especulativa [...] mediante la cual los datos disponibles se consideran mayores y más variados en sus fuentes de lo que supone el historiador. (citado en Trenner 25)

El problema de la interacción entre la historia (la historiografía) y la ficción, que ha sido resaltado por la teoría posmodernista, también exige referirse a las siguientes cuestiones: la naturaleza de la subjetividad, la referencia y la representación, la naturaleza intertextual del pasado y las implicaciones ideológicas de escribir sobre la historia (Hutcheon 841).

Lo que es una cuestión fundamental, así como el *leitmotiv* en la perspectiva posmodernista, es su creencia en la relatividad y el construccionismo social de todas las ideas. Esto significa que en la realidad sociocultural no hay verdades absolutas o universales. Cada “verdad”, “opinión” o “constatación” viene determinada por la especificidad del lugar, del tiempo y de las reglas culturales vinculantes que reflejan la ideología dominante de la élite gobernante. Así pues, ninguna persona puede estar plenamente segura de su capacidad para conocer la realidad tal y como realmente es. Lo único posible es conocer el fragmento que ellos han seleccionado, el cual, de todas formas, está sujeto a constantes modificaciones en el curso de las interacciones dinámicas con los demás componentes coexistentes del mundo. Esta pluralidad de los puntos de vista y de las perspectivas de investigación implícita deja una impresión de cierta inestabilidad. Por otra parte, sin embargo, la situación nos abre nuevas posibilidades, especialmente en términos de verificación de las suposiciones hechas *a priori* que conciernen a los eventos pasados.

Por lo tanto, la historia —entendida como un relato narrativo—<sup>6</sup> que da forma a nuestro conocimiento del pasado, no sólo podría ser cuestionada,

---

6 La cuestión de la narrativa histórica es uno de los problemas de la metodología apragmática de la historia. Como observa uno de los creadores de la metodología de la

sino sobre todo reescrita y presentada de nuevo. Puesto que la historia ha perdido su naturaleza conclusiva, el mismo pasado puede ser redescubierto otra vez. Reiteradamente, se usa la literatura con este fin, ya que permite empoderar a quienes no han tenido ninguna oportunidad de dar testimonio de su propia experiencia de manera independiente o presentar su opinión sobre la situación actual, incluyendo la condición de migrantes, subalternos y representantes de otras minorías.

Al respecto habría que destacar que las medidas dirigidas a revisar el estado existente de los conocimientos no sirven para evitar la historia, como probablemente podrían afirmar algunos escépticos. En realidad, se trata de algo totalmente contrario, es decir, de reestablecer en la conciencia de la población estos aspectos del pasado histórico que se han olvidado o que han sido deliberadamente negados y reemplazados en la memoria social. En esta acción se manifiestan dos tipos de deseos, como ha señalado Linda Hutcheon: el deseo de unir el pasado con el presente y el deseo de escribir la historia en un contexto nuevo (842) que permite cierta pluralidad. Pero, un intento de tender un puente entre lo que fue y lo que es requiere del uso de otros textos y documentos que ofrecen una referencia a los acontecimientos, lugares, personas particulares, entre otros. Ellos facilitan crear un contexto concreto en el que se inscriben nuevos contenidos. Esta intertextualidad caracteriza los dos géneros bajo análisis, a saber: la novela histórica y la historia narrativa.

## **Conclusión**

Tal enfoque orientado hacia el problema de la historia tiene que ver con otra cuestión: las consecuencias que estas nuevas historias “alternativas” conllevan. Cada representación del pasado, que potencialmente pueda diferirse a “hechos” comúnmente reconocidos o modificar nuestro conocimiento de ellos, nos enfrenta a dos preguntas clave: la epistemológica —de qué manera llegamos a conocer el pasado— y la ontológica —qué estado tiene el pasado en la conciencia social—. Estas preguntas pueden fomentar las investigaciones en el campo literario. Nos

---

historia mundial, Jerzy Topolski (499-545), en su monumental trabajo, cada respuesta formulada por un historiador a su pregunta clave de la investigación adopta la forma de un relato, pues es una narrativa basada en una serie de oraciones sobre el fragmento de la realidad que están interiormente relacionadas entre sí.

permitirían, entre otras cosas, determinar de qué manera los personajes históricos y (cuasi)ficticios creaban/crean su historia en textos culturales analizados; qué convenciones son adoptadas por los autores; así como la presentación de la selección de las materias. Asimismo, ayudarían a determinar si los textos bajo análisis se basan en cualquier prejuicio cultural y si el mensaje contemporáneo de la novela histórica con respecto a los eventos de los tiempos pasados perpetúa los anteriores dictámenes y logros de la ciencia o los revoca.

## Obras citadas

- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Editado por Michael Holquist. Austin, University of Texas Press, 1981.
- Balcerzan, Edward. “Granice literatury, granice historii, granice granic”. *Teksty Drugie*, vol. 6, 2004, págs. 11-20.
- Barry, Peter. *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*. New York, Manchester University Press, 2002.
- Barthes, Roland. *Writing Degree Zero*. London, Jonathan Cape, 1967.
- Biały, Kamila. “Możliwości i ograniczenia przekraczania granic między dyscyplinami naukowymi—na przykładzie psychoterapii humanistyczno-egzystencjalnej i interpretatywnie zorientowanej socjologii”. *Przegląd Socjologii Jakościowej*, vol. IX, núm. 4, 2013, págs. 50-61. DOI: <https://doi.org/10.18778/1733-8069.9.4.04>
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona, Anagrama, 2000.
- Bradbury, Malcolm. *Possibilities: Essays on the State of the Novel*. Oxford, Oxford University Press, 1973.
- Braudy, Leo. *Narrative Form in History and Fiction: Hume, Fielding, and Gibbon*. Princeton, Princeton University Press, 1970.
- D’Arcy, Julian Meldon. *Subversive Scott: The Waverley Novels and Scottish Nationalism*. Reykjavik, Haskolautgafan, 2005.
- Davis, Lennard J. *Resisting Novels: Ideology and Fiction*. New York/London, Methuen, 1987.
- . *Factual Fictions: The Origins of the English Novel*. Philadelphia, University of Pennsylvania, 1996.
- Eagleton, Robert. *Doing English: A Guide for Literature Students*. London/New York, Routledge, 2002.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Oxford, Blackwell, 1996.

- Fleishman, Avrom. *The English Historical Novel: Walter Scott to Virginia Woolf*. Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 1971.
- Foley, Barbara C. *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*. Ithaca/London, Cornell University Press, 1986.
- Hamilton, Paul. *Historicism*. London/New York, Routledge, 2003.
- Henderson, Harry B. *Versions of the Past: The Historical Imagination in American Fiction*. New York, Oxford University Press, 1974.
- Hough, Graham. *An Essay on Criticism*. New York, Norton, 1966.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic metafiction". *Theory of the Novel: A Historical Approach*. Editado por Michael McKeon. Baltimore/London, Johns Hopkins University Press, 2000, págs. 830-850.
- King, Neil y Sarah King. *Dictionary of Literature in English*. London/Chicago: Taylor & Francis, 2002.
- Kowalewski, Jacek, Wojciech Piasek y Marta Śliwa, eds. *Granice dyscyplin-arne w humanistyce*. Olsztyn, Colloquia Humaniorum, 2006.
- Levenson, Michael H. *A Genealogy of Modernism: A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*. Cambridge, Cambridge University Press, 1984.
- Lindenberger, Herbert. "Toward a New History in Literary Study". *Profession*, vol. 84, 1984, págs. 16-23.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. London, Merlin, 1962.
- . *The Theory of the Novel*. London, Merlin Press, 1971.
- Mata Induráin, Carlos. "Retrospectiva sobre la evolución de la novela histórica". *La novela histórica. Teoría y comentarios*. Editado por Kurt Spang et al. Pamplona, EUNSA, 1998, págs. 13-63.
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction*. London/New York, Routledge, 2003.
- Murthy, Nishevita J. *Historicizing Fiction/Fictionalizing History: Representation in Select Novels of Umberto Eco and Orhan Pamuk*. Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2014.
- Nye, Russel B. "History and Literature: Branches of the Same Tree". *Essays on History and Literature*. Editado por Robert H. Bremne. Columbus, Ohio State University Press, 1966, págs. 123-159.
- Phelps, Gilbert. *From Myth to Modernism: A Short Guide to the World Novel*. London, The Folio Society, 1987.
- Pugh, Tison y Margaret E. Johnson. *Literary Studies: A Practical Guide*. London/New York, Routledge, 2014.

- Richetti, John. *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Rigney, Ann. *Imperfect Histories: The Elusive Past and the Legacy of Romantic Historicism*. Ithaca/London, Cornell University Press, 2018.
- Robert, Marthe. *Origins of the Novel*. Sussex, The Harvester Press, 1980.
- Seamon, Richard G. "Narrative Practices and the Theoretical Distinction Between History and Fiction", *Genre*, vol. 16, núm. 3, 1983, págs. 197-218.
- Sheppard, Alfred Tressider. *The Art and Practice of Historical Fiction*. London: Humphrey Toulmin, 1939.
- Steinberg, Sigfrid Henry, ed. *Cassell's Encyclopaedia of World Literature, vol. 1 Histories and General Articles*. London, Cassell & Company, 1973.
- Topolski, Jerzy. *Metodologia historii*. Warszawa, PWN, 1984.
- Toynbee, Arnold J. *A Study of History*. London, Thames & Hudson, 1979.
- Trenner, Richard, ed. *E. L. Doctorow: Essays & Conversations*. Princeton/New Jersey, Ontario Review, 1983.
- Veyne, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Paris, Seuil, 1971.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. London, Penguin Books, 1968.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. New York, Oxford University Press, 1976.

### **Sobre el autor**

Tomasz Jerzy Brenet tiene un doctorado en Estudios Literarios. Actualmente, trabaja como profesor asistente en la Universidad de Bielsko-Biala en Polonia. Sus proyectos de investigación se concentran principalmente en las revisiones de las percepciones de las identidades latino/hispanoamericanas a la luz de enfoques metodológicos que intersectan los estudios literarios, los estudios culturales y las ciencias sociales. En su actividad profesional hasta el momento, ha escrito artículos y realizado otras contribuciones académicas sobre diversos temas en las áreas de teoría literaria, historia de la literatura, discursos nacionales y minoritarios, política cultural, activismo social y estudios de medios.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v25n1.101805>

# El antiespañolismo literario y artístico (1836-1900): del criollismo a la desespañolización

Gerardo Francisco Bobadilla Encinas  
Universidad de Sonora, Hermosillo, México  
gbobadil@capomo.uson.mx

Se busca explicar cómo la literatura, la historia y la plástica mexicanas del siglo XIX encontraron en el sentimiento antiespañolista uno de sus núcleos de significación ética y estética más importantes, que articuló específicas resoluciones históricas, novelescas, pictóricas y escultóricas, durante periodos particulares de la centuria. Por tal razón, desde una perspectiva cultural y literaria integral que parte del análisis de textos concretos representativos (históricos, novelescos, plásticos), se estudian las contigüidades, interdependencias y discontinuidades, incluyendo las series involucradas en los distintos momentos, con la intención de articular una imagen más completa y dinámica de la historia de la cultura mexicana.

*Palabras clave:* antiespañolismo y arte del siglo XIX; historia de la cultura mexicana; relaciones historia-artes en México.

Cómo citar este artículo (MLA): Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. “El antiespañolismo literario y artístico (1836-1900): del criollismo a la desespañolización”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 153-189

Artículo original. Recibido: 24/03/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **The Literary and Artistic Anti-Hispanicism (1836-1900): From *Criollismo* to De-Hispanization**

The present article seeks to explain how Mexican 19<sup>th</sup> century literature, history, and arts found in anti-Hispanic sentiment one of its most important nuclei of ethical and aesthetic significance that articulated specific historical, novelistic, pictorial, and sculptural resolutions during particular periods of the century. For this reason, from a cultural and literary integral perspective, beginning with the analysis of specific representative texts (historical, novelistic, artistic), the article seeks to capture the contiguities, interdependencies, and discontinuities, including the series involved in different moments, with the intention of articulating a more complete and dynamic image of Mexican culture's history.

*Keywords:* Anti-Hispaniscism and art of the 19<sup>th</sup> century; history of Mexican culture; history-art relations in Mexico

### **O anti-hispanismo literário e artístico (1836-1900): do crioulismo à deshispanização**

O objetivo do artigo é explicar como a literatura, a história e as artes plásticas mexicanas do século XIX acharam um de seus mais importantes núcleos de significação ética e estética no sentimento anti-hispanista, que articulava resoluções históricas, ficcionais, pictóricas e escultóricas específicas, durante períodos particulares do século. Por isso, a partir de uma perspectiva cultural e literária integral que parte da análise de textos representativos específicos (históricos, romanescos, plásticos), estudam-se as contiguidades, interdependências e descontinuidades, incluindo as séries envolvidas nos diferentes momentos, com a intenção de articular uma imagem mais completa e dinâmica da história da cultura mexicana.

*Palavras-chave:* anti-hispanismo e arte do século XIX; história da cultura mexicana; relações história-arte no México.

## Antiespañolismo, novela y mexicanización (1836-1867): la exaltación del criollo

COMO HE TENIDO OPORTUNIDAD DE plantear en otros espacios (Bobadilla Encinas “Antiespañolismo”; “La novela”), una de las consideraciones críticas que más ha calado en la historia de la cultura literaria y de la historia de la literatura nacional es la referida al hecho de que la Academia de Letrán dio inicio a la literatura mexicana al articular un proyecto artístico, consciente y sistematizado. El proyecto se basó en el desarrollo de temas históricos, costumbristas y paisajísticos, debido a que había entre los miembros de la asociación una “tendencia decidida a mexicanizar la cultura, emancipándola de toda otra [de la española, se entiende] y dándole carácter peculiar” (Prieto 178). Esta afirmación realizada por Guillermo Prieto en su obra póstuma, *Memorias de mis tiempos* (1906), había sido presentada años antes por José María Lafragua en “Carácter y objeto de la literatura” (1844), por Luis de la Rosa en “Objeto de la literatura en México” (1844) y por José Zorrilla en *México y los mexicanos* (1855), coincidiendo todos en afirmar que la Academia “es el verdadero punto de partida de lo que hoy puede llamarse literatura original mexicana, porque comenzó a volar por sí misma”, aunque, decía el vallisoletano, “sin poder emanciparse de las influencias de la nuestra” (Zorrilla 419).

José Luis Martínez retoma, contextualiza y problematiza esas ideas en *La emancipación literaria de México* (1955), uno de los textos de la historia de la cultura literaria mexicana más reveladores acerca de las dinámicas y dialécticas de significación del periodo fundacional de la cultura y la literatura nacional. Dicha obra plantea el proceso de articulación de una expresión cultural y literaria propia en México e Hispanoamérica entre 1836 y 1870, para así darle representatividad y trascendencia a la independencia política alcanzada a comienzos de la década de 1820. Lo particularmente interesante de la propuesta radica en que reconoce y establece el sentimiento antiespañolista del criollo que rechazaba y se sentía incómodo con la herencia cultural hispánica —sentimiento que la historia ha documentado y problematizado (Brading, *Orbe*; *Los orígenes*; Rubial; Pérez Vejo, “La conspiración gachupina”; “La difícil herencia”)— como el detonante ético e histórico que, a nivel continental, impulsó a las asociaciones literarias —la

mexicana Academia de Letrán, la argentina Asociación de Mayo, la chilena Sociedad literaria— a articular una expresión propia, nacional, a partir del reconocimiento y caracterización de un perfil histórico, cultural y físico. Todos los asertos realizados, Martínez los comprueba con la referencia y análisis de artículos que fueron expresión de sonadas polémicas literarias y culturales, refiriendo sólo de manera nominal y desde un punto de vista temático a unas cuantas obras literarias concretas.

Este contexto sugerente debe ser abonado y problematizado, dados los vacíos o indeterminaciones que las dominantes formales y las jerarquías comprensivas de cada época han impuesto. La documentación del desarrollo de la novela en México ofrece datos concretos para completar el panorama y problematizar incluso el proceso de emancipación cultural y literaria descrito por el historiador y crítico literario jalisciense. Luego del ciclo lizardiano<sup>1</sup> —y de los casos de excepción que fueron la publicación de novelas de largo aliento como *Xicoténcatl* (Filadelfia, 1827), de autor anónimo, y de *El misterioso* (Guadalajara, 1836), de Mariano Meléndez y Muñoz—, el género novelesco comenzó a ser practicado y difundido, de manera constante y sistemática, por los escritores mexicanos asociados a la Academia de Letrán o sus émulas entre 1836 y 1855. A través de las revistas literarias cuyo cultivo estableció e impulsó el fenómeno de la agrupación en México, se configuró a la postre un corpus de unos cincuenta textos poco más o menos. Eran textos cortos —“novelitas”, como las llamaban los propios escritores atendiendo solamente a su extensión en aquella época en la cual ni se vislumbraba en el horizonte letrado la noción de “cuento”—, los cuales, por lo demás, le permitieron a los narradores mexicanos e hispanoamericanos conocer y dominar la técnica novelesca. Así lo muestra el corpus que han rescatado y dado a conocer diversas compilaciones y estudios como *Novelas cortas de varios autores* (1901), de Victoriano Agüeros; *La novela corta del primer romanticismo mexicano* (1985), de Celia Miranda Cárabes; *La novela corta mexicana. De la Independencia a la Revolución* (2014), que reúne textos de Manuel Payno, Ignacio Rodríguez Galván, Hilarión Frías y Soto, entre otros; o *La novela corta en México en el siglo XIX* (1999), de Óscar Mata.

De esa cuarentena de textos, me consta que al menos unas quince novelitas —sobre todo las escritas y publicadas en los primeros seis o siete

1 *El periquillo sarniento* (1816), *La Quijotita y su prima* (1818), *Noches tristes y día alegre* (1818), *Don Catrín de la Fachenda* (1832).

años del periodo delimitado— estaban ubicadas en la época de la Colonia, salvo los casos de excepción que representaron unos cuantos textos narrativos y poéticos de temática indígena.<sup>2</sup> Sus protagonistas eran jovencísimos e idealizados criollos, que antagonizaban con españoles caracterizados como seres individualistas, mezquinos o lascivos, en un espacio-tiempo novohispano configurado artísticamente con fuertes tintes y claroscuros góticos (Bobadilla Encinas, *Historia*) que inhibían la realización plena del hombre. Tomando en cuenta tales características, Marco Antonio Campos ha señalado que el antiespañolismo planteado literariamente por la Academia de Letrán

comprendía sincrónicamente una afirmación y una negación. La primera consistía en la vindicación del pasado prehispánico (al cual identificaban con el azteca), de la gesta insurgente y de la necesidad absoluta de un país soberano y libre; la negación consistía en ver los siglos de la colonia [sic] y todo lo español (instituciones, civilización, cultura, costumbres) como una abominación autoritaria. (571-572)

Pese a lo sugerente del planteamiento, matizaría mucho la primera parte de la definición del maestro Campos, pues sólo por excepción en la literatura mexicana entre 1836 y 1867 aparece como sujeto de la representación artística el hombre y el pasado prehispánico y, cuando eso llega a suceder, casi siempre se configura en un personaje colectivo, amorfo y sin voz, poco más que como componente de un escenario pintoresco en el que surge y se proyecta protagónicamente el criollo: así lo revela el comienzo de *El inquisidor de México* (1838), de José Joaquín Pesado, tanto como la casi total ausencia de personajes principales o secundarios de ascendencia indígena en la narrativa de esa época.<sup>3</sup> En cambio, la segunda parte del razonamiento da cuenta cabal

- 
- 2 Me refiero a *La batalla de Otumba*, de Eulalio Ortega, y *Netzula*, de José María Lacunza, publicados en 1837 en el primer volumen de *El Año Nuevo*: ambos son textos de temática indianista que no polemizan mayormente con la coyuntura histórica de la conquista y colonización, explicando, incluso, la caída del mundo prehispánico como resultado de la traición tlaxcalteca. Matizando, a nivel temático, otro tanto podría decir sobre poemas como “A un sabino de Chapultepec” (1837), de Guillermo Prieto, y “Moctezuma” (1837), de Wenceslao Alpuche, o “Profecía de Guatimoc” (1839), de Ignacio Rodríguez Galván.
  - 3 Salvo los casos de excepción ya mencionados, la presencia protagónica del indígena puede documentarse sólo hasta 1861, con *El monedero*, de Nicolás Pizarro, en el que el héroe, Fernando, es orgullosamente consciente de su ascendencia y herencia indígena, instaurándose definitivamente como nuevo arquetipo y protagonista literario ocho años después, en 1869, con *Clemencia*, de Altamirano.

de las características y función del antiespañolismo durante el periodo que estudio en este apartado, pues permite comprender el sentido y función referencial eminentemente criollista de los personajes y sus acciones.<sup>4</sup>

Según el narrador jalisciense Mariano Meléndez Muñoz en su prólogo de autor a *El misterioso* (1836), los principales referentes que daban inspiración a los planteamientos antiespañolistas de los noveles escritores mexicanos se encontraban en la autoridad moral y científica de la historia o de historiadores reconocidos como Alejandro de Humboldt, quien llegó a preguntarse cuál era el

aliciente [que] pueden tener aquellos tiempos en que bajo el reinado de Carlos V, los españoles desplegaban más valor que virtudes, y en que el honor caballeresco y la gloria de las armas fueron manchadas con el fanatismo y la sed de las riquezas. (Citado en Meléndez y Muñoz VIII-IX)

Otro tanto plantearía Ignacio Rodríguez Galván en *El visitador* (1838), al sustentar la veracidad de las acciones narradas y de su interpretación en contra del papel histórico de España en México con la casi sacra fórmula de “refiere la historia...” (83, 92): como puede advertirse, en ambos casos hay una apropiación o referencia subrepticia de la leyenda negra española articulada por la Europa nórdica que se quedó a la zaga en la apropiación-repartición del Nuevo Mundo (Gerbi; Brading, *Orbe*). Aparte de las mencionadas, ejemplo claro de lo dicho son obras como *La hija del oidor* (1836), *La procesión* (1838), de Ignacio Rodríguez Galván, *El inquisidor de México* (1838), *La tía Mariana* (1842) y *Don Juan de Escobar* (1842), de Justo Sierra O’Reilly, entre otros. Mención aparte merece *El criollo*, de José Ramón Pacheco (1805-1865), obra particularmente interesante y reveladora, que fue publicada en 1838 en el segundo tomo de la revista cultural y literaria *El Año Nuevo*, uno de los célebres magazines portavoz de la asociación lateranense.

*El criollo*, uno de los primeros ejercicios novelescos dentro de la tradición literaria mexicana, narra la frustración de los amores de Eugenio y Rosa debido al origen americano del héroe. A partir de este motivo, se desvelan

---

4 Según David Brading (*Orbe, Los orígenes*), la configuración del México independiente fue producto del criollo, que se apropió y dio sentido histórico a las contradicciones sociales del régimen colonial, encauzándolas y dándoles sentido y trascendencia no por la vía social sino por la vía política.

y formalizan literariamente los rígidos y estrechos cartabones que daban sentido a la existencia a finales del periodo colonial, representados en la obra mediante la configuración, los valores y la actuación de la ultramontana doña Brígida, la española madre de la doncella. La buena señora no sólo no acepta, sino que obstaculiza la relación de Rosa con Eugenio, motivada por sus prejuicios de casta, su ignorancia y su cerrazón ideológica y vital, pues “*no había recibido la más ligera tintura de educación: jamás un libro había sido abierto entre sus manos, si no eran los de sus rezos y en los que mal aprendió a leer. Su vida era monótona y mecánica*” (J. R. Pacheco 344).<sup>5</sup>

En contraste con dicho personaje, resulta particularmente interesante la configuración del héroe, el joven enamorado de Rosa. A partir de un dualismo maniqueísta propio del romanticismo que se introducía en la naciente tradición cultural y literaria, a la caracterización y función de la castiza Brígida, el narrador opone conscientemente a Eugenio, el criollo, que

aunque hijo de español, [... tenía] *un alma ardiente* y [estaba] deseoso de gloria, con principios firmes de *una buena moral, un buen talento y conocimientos superiores a su siglo*, adquiridos unos en el seminario o en el bufete de su padre, y otros en el secreto estudio de obras anatémizadas por el Santo Oficio, *porque trataban de los derechos y de la historia de los pueblos*. (J. R. Pacheco 341)

“Buena moral”, “buen talento”, sobre todo apertura intelectual que lo llevan a conocer incluso las “obras anatémizadas por el Santo Oficio”, es lo que caracteriza y distingue a Eugenio, joven americano quien con dichos talentos busca su realización humana y natural plena mediante su unión con Rosa. Estos son, precisamente, los valores y las actitudes que se reconocen e identifican en el criollo como cabeza de la sociedad mexicana independiente y como depositario de la sensibilidad del mexicano, con los cuales se sanciona tanto la Independencia que inspiraron y consumaron como el sentido y función que tenía esa autonomía. Quiero destacar en este contexto el señalamiento del narrador de que los conocimientos superiores a su siglo que tenía el héroe aludían a “los derechos y la historia de los pueblos” (J. R. Pacheco 341), porque, si bien es un aspecto no problematizado en la novela,

---

5 Las cursivas en esta y las dos citas siguientes son mías. Llama la atención el nominalismo implícito del antihéroe novelesco, Brígida: por homofonía, puede entenderse como “rígida”, aludiendo así a su cerrazón intelectual y vital.

revela la concepción dialéctica del desarrollo y la evolución de las naciones a partir de la cual los letrados mexicanos, desde su campo de acción, trataban de contribuir en la trascendencia de la Independencia de México.

La importancia de la caracterización y las relaciones entre los personajes está determinada por el espacio-tiempo histórico del enunciado, la Colonia, el cual se configura de la siguiente manera:

*Todavía a principios de este siglo [XIX], y antes de que una revolución de ideas hiciese una revolución social, [...] así entonces era una positiva desgracia para los mexicanos ser hijos de su hermoso suelo. Anatema político y excomunión social era la suerte de la más sólida virtud y del saber más profundo, si tenían la fatalidad de recaer en un hijo de español. En todas las capitales del país y hasta en sus últimos cortijos, bastaba haber venido del otro lado de los mares para ser mejor que el criollo más distinguido.*

[...] El hecho es que, aunque hijo de español, Eugenio [...] pasaba tristemente los años de su juventud como si se hallase ya en aquel último término en que el hombre fatigado de las pasiones, desencantado de la ilusión, escarmentado del mundo y sin perspectiva seductora delante de sí, mira la vida como una carga. Había abrazado la carrera del foro, porque no tenía otros extremos que escoger éste o consagrarse a las órdenes [religiosas], porvenir el más brillante a que podía aspirar un hijo del país; *pero no tenía un teatro digno de él, ni podía hablar libremente, ni aun entre los togados había quien le comprendiera. No existiendo entonces ni una sola reunión que se pudiera llamar una sociedad culta; mirado con desdén por los señores principales, porque estos señores, tenderos o dueños de haciendas, eran incapaces de apreciarle en lo que valía, muerto su padre, no le quedaba más que su valor personal.* (J. R. Pacheco 339-340, 341)

Esta extensa cita es necesaria para emplazar y destacar lo que se considera la condicionante contextual a partir de la cual, desde el texto literario mismo, adquiere forma y cobra sentido ético y estético el antiespañolismo novelesco en México a partir de 1837. Y es que el sentimiento antiespañolista, impulsado por José Ramón Pacheco y un número considerable de miembros de la Academia de Letrán, configura a la Colonia como un teatro indigno, como un espacio-tiempo mediocre y sin perspectiva, debido a los valores y

representaciones de un imaginario humano y cultural cerrado, a los estrechos códigos y esquemas de relación que ceñían la experiencia vital y su realización a cartabones rígidos y deshumanizantes. A la vez, este antiespañolismo permitió mostrar y destacar la capacidad y sensibilidad del criollo, quien supuestamente podía realizar la síntesis dialéctica de las contradicciones de su entorno, que, en el caso de *El criollo*, conduce a Eugenio, el héroe, a buscar la superación y trascendencia mediante el sacrificio congruente de su vida en pro de la Independencia de México. Este sacrificio, según el texto, alcanza su resolución última once años después, “con la aurora que brilló en Iguala el 24 de febrero de 1821” (J. R. Pacheco 382).<sup>6</sup> En otros casos como *El visitador*, la crítica antiespañolista se enfoca en el verticalismo del esquema de relaciones colonial, en cuyo marco, por oposición, se destaca el sentido humanitario y paternal de la naturaleza del criollo, mediador consciente entre las relaciones tensas y conflictivas del español y el indio.<sup>7</sup>

Debido al sentido de los alcances y la profundidad histórica, considero que el punto culminante de los planteamientos novelescos del antiespañolismo tuvo su resolución ética y estética más plena en *La hija del judío*, de Justo Sierra O’Reilly, novela de largo aliento publicada por entregas en el periódico *El Fénix* de Yucatán, entre 1847 y 1849. Asumiendo el evolucionismo natural como principio (influencia, seguramente, del ahora soslayado lamarckismo de la época), la obra plantea la Independencia mexicana —que es vista como un organismo social o histórico vivo y en transformación constante— como parte del proceso evolutivo del país, en el cual los agravios y corruptelas hispanas sobre los criollos —en la obra pareciera que no existen las otras castas, ni los indígenas siquiera— se entienden como parte de un depredatorio imperio colonial: el español, que se desmembrará, pues “está en la naturaleza de las cosas. Todas las naciones de la tierra, sin exceptuar una sola, nacen,

---

6 Debido a la delimitación del trabajo no puedo extenderme en un análisis composicional y estilístico puntual. Sin embargo, debo mencionar dos aspectos: primero, la configuración del criollo como un ser romántico marginado socialmente, fatigado y desencantado, escarmentado y desilusionado del mundo; segundo, la concepción de la existencia humana, social e histórica como una especie de gran teatro de la vida, con claras reminiscencias barrocas que obligan a reconocerlas como un ascendiente idiosincrásico definitorio.

7 En *El visitador* se dice que Ana de Cervantes, la protagonista criolla, “*hacia todo el bien que podía a los infelices indios*: les aliviaba en sus necesidades, conseguía aplacar a su padre en los momentos en que estaba ya pronto a aplicarles un castigo, y era voz entre los naturales que el mayor beneficio que podía concederles la fortuna en su situación, era hacerles súbditos de Cervantes y de su hija Doña Ana” (Rodríguez 85-86).

crecen, se robustecen, llegan al pináculo del poder y del engrandecimiento, y después se debilitan, vacilan y al fin caen” (Sierra 185, 186).

Incluso en letrados tan conscientemente neutrales como Juan Díaz Covarrubias, el mundo colonial que aparece tangencialmente en sus obras —*El diablo en México* (1857) o *Gil Gómez el insurgente* (1858)— es representado como un espacio-tiempo sin perspectivas, vertical y corrupto, dando así expresión literaria a los resabios antiespañolistas que provocaron la Reforma y la Guerra de Tres Años (1855-1861), en cuanto respuesta a los discursos denigratorios que, de manera manipulada, enarbolaron los conservadores para socavar la congruencia ética y humana de las propuestas liberales.<sup>8</sup> Tomás Pérez Vejo (“La difícil herencia”) explica ese sentimiento antiespañolista, así como las ambiguas y un tanto oportunistas condiciones en las que ha emergido a lo largo de la historia de México, en el marco de un contradictorio proceso de construcción de la identidad nacional de los siglos XIX y XX —...y creo que aún en la actualidad—. Dicho proceso ha seguido un tortuoso y resbaladizo camino entre la hispanofobia y la hispanofilia, que oscila, por un lado, en la comprensión de la continuidad sociohistórica y cultural del modelo español que suele identificarse manidamente con los conservadores y, por el otro, en el supuesto liberal referido a “la permanencia de una etnia mítica, los aztecas, como sujeto de nacionalidad, y [en la subsecuente comprensión de] la independencia como venganza de la conquista [sic] y no como su continuidad” (Pérez Vejo, “La difícil herencia” 229). Resulta revelador el planteamiento del historiador, pues permite vislumbrar la actualización tensa —por ambigua o irresuelta— del pasado prehispánico y colonial dentro del presente nacional en devenir.

---

8 En el contexto de la Reforma y la Guerra de Tres Años (1855-1861), se desarrolló en México una agresiva campaña antiliberal por parte de letrados e ideólogos conservadores —muy poco documentada y estudiada hasta ahora—, ya mediante textos novelescos como *La Quinta Modelo* (1857), de José María Roa Bárcena, ya mediante la recuperación y socialización por parte de los conservadores de interpretaciones históricas como la de Lucas Alamán, formalizaciones discursivas con las que se buscaba deslegitimar las leyes reformistas y su legitimidad histórica asociada directamente a la Independencia de México. Esto también se planteó incluso en la plástica mexicana, como bien señala el historiador y crítico de arte Fausto Ramírez Rojas.

## **Antiespañolismo, artes y nacionalismo (1865-1890): idealización del indio, satanización de la Conquista**

Como ya se ha señalado en otros espacios (Bobadilla Encinas, “La novela”; “Una polémica”), junto con la restitución de la legalidad republicana, la importancia histórica de la República restaurada (1867-1876) radicó en que definió teóricamente y estableció en los hechos las bases del primer proyecto sistemático y consciente de nación moderna en México, el cual apropiaría y continuaría el porfiriato, al menos durante su primera etapa, comprendida aproximadamente entre 1876 y 1890. Esas bases tenían su sustento en el dogma positivista de que sólo a través de la educación obligatoria, gratuita y laica, México y el mexicano superarían sus diferencias e impulsarían un modelo de desarrollo material y cultural común al concitar un espíritu y un interés colectivo (Alvarado). Esta certeza fue compartida e impulsada por el grupo de letrados y artistas que encabezaba Ignacio Manuel Altamirano, ya fuese en tertulias como las Veladas literarias, el Liceo Hidalgo o la Sociedad Nezahualcóyotl; o a través de publicaciones como *El Monitor Republicano*, *El Correo de México*, *La Tribuna*, *El Artista*, *El Semanario Ilustrado*, entre otras que sería largo enumerar. Surgió entonces “una generación de intelectuales y artistas [que] colaboran íntimamente con el incipiente Estado para promover un vigoroso nacionalismo cultural estrechamente ligado al plan político nacional de desarrollo y la ideología principal del grupo dominante” (Maciel 96) a través de la pintura, la música, la arqueología y la historia nacional durante esos años. Sobre todo fue a través de la literatura, debido a las cualidades metasignificas de su medio de realización, la palabra escrita y su expresión oral,<sup>9</sup> que les permitió a los intelectuales y artistas no sólo plantear resoluciones artísticas concretas a específicas imágenes y problemáticas humanas y sociohistóricas del mundo, sino encauzar o incidir incluso en el desarrollo y significación de otras expresiones artísticas

---

9 Durante la época, la lectura literaria no era sólo un ejercicio individual, sino colectivo gracias a la lectura en voz alta, tanto en las tertulias de las élites como en los corrillos populares que se formaban en mesones, abarrotos y esquinas donde se leían las principales obras literarias de la cultura occidental, como *El Quijote*, de Cervantes; *Los tres mosqueteros*, de Alejandro Dumas; *El judío errante*, de Eugenio Sué; así lo testimonian las escenas de costumbres planteadas en *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela; *Desbandada* (1934), de José Rubén Romero y *Al filo del agua* (1947), de Agustín Yáñez.

y sociales, mediante la institucionalización de tertulias, de exposiciones y de la crítica de arte.

En este marco, en mayo de 1865, Ignacio Ramírez ‘el Nigromante’ publicó el artículo “La desespañolización” en las páginas de la *Estrella de Occidente*, periódico editado en Ures, Sonora, el cual fue escrito en algún momento de su hégira antimaximilianista luego de su ruptura con el republicanismo juarista:<sup>10</sup> llama la atención el tópico antiespañolista del planteamiento y el tono exaltado del texto, pues antes que un posicionamiento antigalicista indignado dada la coyuntura histórica de la Segunda Intervención francesa (1862-1867) y el Segundo Imperio mexicano (1864-1867),<sup>11</sup> realmente el escritor guanajuatense dirige su crítica a una dominación extranjera concluida hacía casi cuarenta y cuatro años antes. El texto fue respuesta al discurso dirigido por Emilio Castelar a los americanos en pro de la hispanidad, al parecer en el marco de la Independencia definitiva de la República Dominicana en 1865:<sup>12</sup>

¡Renegáis, americanos, de esta nación generosa que tantos timbres tiene en su historia, tantas prendas en su carácter, tantos fulgores en su civilización. Renegáis de este país, el único que supo leer en la frente de Colón el enigma de vuestra existencia. Renegáis de este país que ha fundado vuestros puertos, que ha erigido vuestros templos, que os ha dado su sangre, que ha difundido su alma en vuestra alma, que os ha enseñado á hablar la más hermosa, la más sonora de las lenguas, y que por civilizar al Nuevo Mundo se desangró, se enflaqueció como Roma para civilizar el Antiguo! (Ramírez 318)

Esta arenga hispanista de Castelar provocó, pues, la respuesta apasionada de Ramírez, en la que refrenda y argumenta la necesidad de la independencia

---

10 Ignacio Ramírez cuestionó la reelección automática de Benito Juárez en 1864 al considerar que el estado de guerra contra el invasor francoaustriaco no era un motivo suficiente para no organizar elecciones democráticas que refrendaran la legitimidad republicana del oaxaqueño.

11 Sólo hasta 1868, ya concluidos el Segundo Imperio y la Intervención francesa, Ignacio Ramírez escribirá “Antigalicismo”, una crítica mucho más mesurada a la intervención y la influencia francesa.

12 Afirma Christopher Ray Alexander que “almost all of that polemic has been lost, —save the piece that records Ramírez’s victory—” (296), esto es precisamente “la desespañolización”. Con todo, el texto de Ramírez ofrece indicios mínimos para columbrar que la polémica inició con alguna arenga de Emilio Castelar a los americanos para que asumieran su herencia hispánica en el marco de la separación definitiva de la República Dominicana del Imperio español en 1865.

política y, sobre todo, moral de México con España, a partir de establecer los que, con base en la ideología liberal, considera saldos negativos de la conquista y colonización que él presenta como derivados del oscurantismo y ostracismo mental, religioso y, por tanto, intelectual, de la otrora metrópoli:

[No] nos designará vd. como modelo, la España de los Reyes Católicos, de Carlos V y de Felipe II, *cuando Dios, en su indignación, entregó al pueblo ibérico toda la tierra, para probarle solemnemente que era indigno de regirla. ¿Qué monumento pusieron esas gentes sobre el mundo cuando lo tuvieron en sus manos? La hoguera de la Inquisición; y lo dejaron caer, fatigados de su peso.* (Ramírez 318)<sup>13</sup>

Y en un acto de conciencia e interpretación histórica genial que iguala los contextos y las posturas históricas de los oponentes en la polémica, el escritor guanajuatense estableció y argumentó homologías concomitantes entre el sentimiento antiespañolista mexicano y los señalamientos críticos de orientación democrática que el político y orador gaditano realizaba acerbamente a la monarquía isabelina española, postura que en 1865 había provocado que se le condenara a la pena de muerte por su militancia antimonárquica, motivo por el cual se exilió en Francia durante los siguientes tres años:

Renegamos los mexicanos de la patria de vd., Sr. Castelar, del mismo modo y por las mismas razones que vd. reniega de ella. ¡Hémos aquí fieles á sus inspiraciones! [...] ¿Imitarémos á la España actual, donde vd., admirable escritor, es visto como un pária? No, vd. no canoniza el robo del guano ni los asesinatos de Santo Domingo, ni la esclavitud de Cuba; *llamándose vd. demócrata, ha dicho sobre la España de hoy: ¡anatema!* (Ramírez 318)

Un aspecto acerca de “La desespañolización” al que la historia de la cultura literaria ha dado pocas mientes es el fundamento o esencia universalista que le permite a Ramírez asumir que “la protesta que hacemos contra la España, *comprende á todas las naciones que se llaman civilizadoras, y que para bien de los pueblos los entregan á las calamidades de la guerra*” (320).

---

13 Las cursivas en esta y las dos citas siguientes son mías.

A partir de estas consideraciones, ‘el Nigromante’ concluye que no son los afanes civilizatorios europeos, esto es, ni

el orgullo español ni la ambición francesa quienes hacen desaparecer los Pirineos y precipitan al mar las columnas de Hércules [extendiendo la civilización]; es la fraternidad universal: lo que hay de más puro, de más noble, de más sublime, [y que] pertenece á todos los pueblos, [a] todas las glorias [que] se confunden en una. (321)

Si bien con este planteamiento resume los alcances humanistas de su pensamiento, al mismo tiempo Ignacio Ramírez realiza la síntesis dialéctica que le permite explicar (y criticar) como analogías históricas —¿concepción circular de la historia acaso?— la Conquista y Colonia española (1521-1821) y la Intervención francesa y el Segundo Imperio mexicano, comparaciones que ayudan a comprender la lógica de su hispanofobia.

Sin embargo, lo más interesante es que “La desespañolización” se erige, literaria e históricamente hablando, como el culmen y, a la vez, como el punto de partida consciente y sistemático de la segunda etapa del antiespañolismo. Es decir, de aquella formulación patriótica más que ideológica que había dado sentido a la vida en México durante el periodo de entreindependencias (1821-1867) y a la que los letrados de la Academia de Letrán y émulas habían dado resolución ética y estética como una manera para refrendar la legitimidad histórica de la Independencia. Afirmo esto puesto que el artículo, por un lado, dio primeras formas, expresión intelectual y ensayística explícita a aquel sentimiento hispanóphobo mediante el cual el criollo expresaba su frustración y complejo de inferioridad ante el Otro español que los trescientos años de colonaje habían dejado como impronta en el temperamento y la idiosincrasia de México y el mexicano (Ramos 1934). Luego de las representaciones novelescas estudiadas y la oratoria política del periodo de entreindependencias (1821-1867), considero que “La desespañolización” es el texto que da expresión discursiva acabada al sentimiento antiespañolista.

Por otro lado, también marcó un parteaguas al implicar el inicio de una comprensión distinta del proceso de la historia y la cultura nacional conduciendo a su reescritura. Esta reinterpretación ya no se fincaba en la idealización del criollo, como había sucedido en el periodo anterior

—imagen del mexicano que el liberalismo restauracionista identificaba con el conservador afrancesado y vendepatrias (Altamirano, *Revistas literarias*; Pérez Vejo, “La difícil herencia”)—, sino en la exaltación del indio y la cultura prehispánica y en la subsecuente satanización y defenestración de los hechos de la Conquista y la Colonia como punto de inflexión de México, sentimiento complejo que ni la gallardía y congruencia ética e histórica de Juan Prim en 1862 hicieron superar al vate y sus connacionales.<sup>14</sup>

Basándome<sup>15</sup> en las tres o cuatro ediciones mexicanas que tuvo en el lapso de cuatro años —en la *Estrella de Occidente* en 1865, en Ures, Sonora;<sup>16</sup> en *El Semanario Ilustrado* en 1868, en la Ciudad de México; en *El Espíritu Público* en 1869, en Campeche— y en las subsecuentes reproducciones y referencias directas —como en las obras selectas del autor editadas en 1889 por el Ministerio de Fomento y en *El Hijo del Ahuizote* en 1899—, considero que “La desespañolización” asentó las bases para la configuración de un nuevo imaginario y paradigma histórico, cultural, artístico y literario —esto es, de un nuevo conjunto de imágenes, códigos, valores y esquemas de relación— entre 1867 y 1890 aproximadamente. Dicho paradigma condujo a la reinterpretación y reescritura de la historia desde la perspectiva liberal, que, si bien continuó anatemizando la Colonia como había sucedido en la etapa anterior, adquirió originalidad y trascendencia ética y estética —tensa y dialéctica también—. Primero, porque desdibujó el protagonismo cultural y artístico del criollo y, segundo, porque incorporó y otorgó esa prominencia al hombre y al pasado prehispánico, a la caída de Tenochtitlán y a la Conquista española (1519-1521). Estos periodos se plantearon como el origen y fundamento del México independiente y liberal, en una interpretación ontológica e histórica que convenientemente descalificó y marginó —saltó u obvió, de

---

14 Ante la moratoria en el pago de la deuda externa de México luego de la bancarrota pública creada por las Guerras de Reforma, tres de los países acreedores, Francia, Inglaterra y España, se unieron para exigir el pago de la deuda. La actitud comprensiva de John Russell, el representante de Inglaterra, a la que se sumó la disposición conciliatoria de Juan Prim, el delegado español, posibilitaron la firma de los Tratados de La Soledad y de un plan de pagos justo en 1862, concluyendo así los trabajos de la Alianza Tripartita. Francia no aceptó los acuerdos, lo que desembocó en la Intervención francesa y el Segundo Imperio (1862-1867).

15 No entro aquí en los detalles de los resultados arrojados por la investigación hemerográfica en proceso acerca de la recepción de Ignacio Ramírez por el gran público lector.

16 Algunos críticos e historiadores afirman que “La desespañolización” apareció publicada en el periódico *La Insurrección*, del cual, hasta ahora, no he podido rastrear mayor información en los acervos hemerográficos.

hecho— la herencia hispánica, no sólo racial, sino cultural y lingüística. Al menos eso es lo que revelan novelas como *Monja y casada, virgen y mártir* y *Martín Garatuza* (ambas de 1868), de Vicente Riva Palacio, y *Un hereje y un musulmán* (1870), de Pascual Almazán; panorámicas históricas como *El libro rojo* (1870) y *México a través de los siglos* (1881-1884), ambos coordinados por Vicente Riva Palacio; la pintura histórica de Félix Parra, Pablo Valdés, Leandro Izaguirre, Primitivo Miranda, José María Velasco, Joaquín Ramírez, Daniel del Valle, Adrián de Unzueta, Petronilo Monroy; o la escultura indigenista de Miguel Noreña, Gabriel Guerra, Alejandro Casarín Salinas.

### **El caso de la novela (1867-1900): desespañolización y reescritura de la historia**

Si bien Ignacio Manuel Altamirano afirmaba en 1868 y en 1871 que la novela histórica había sido el género dominante durante del periodo fundacional de la literatura mexicana (1836-1867), realmente en los años previos a la Reforma esta tradición había evolucionado y presentaba una diversificación temática y genérica importante que perfilaba el desarrollo de una nueva perspectiva y resolución ética y estética de ascendencia realista, más crítica e incisiva. Así lo muestran obras como *El fistol del diablo* (1845), de Manuel Payno, *Ironías de la vida* (1851), de Pantaleón Tovar, *El diablo en México* (1858), de Juan Díaz Covarrubias y *El monedero* (1861), de Nicolás Pizarro.

Por eso resulta llamativo el hecho de que, en medio del renacimiento cultural y literario que buscaba dar resolución artística a las certezas formativas de la República restaurada mediante la entronización de la novela,<sup>17</sup> cobrara de nuevo particular auge la novela de tema antiespañolista con obras como *Monja y casada, virgen y mártir* y su continuación *Martín Garatuza*, así como el ciclo novelesco colonial que articuló el guerrerense con *Las dos emparedadas*, *Los piratas del golfo* (ambas de 1869) y *Memorias de un impostor. Don Guillén de Lampart, rey de México* (1872) —a lo que posteriormente se sumarán muchos de sus cuentos—. Copartícipes en este

---

17 Según Ignacio Manuel Altamirano en “Revistas literarias de México” (1868) y “La novela en México en 1870” (1871), la novela, quizás por su expresión prosística, era el medio idóneo para educar a las masas en torno a los valores y la sensibilidad nacionales, que, supuestamente, había desvelado la guerra contra el invasor francoaustríaco.

nuevo impulso a la novela de tema antiespañolista fueron José Tomás de Cuéllar con *El pecado del siglo* (1869), Pascual Almazán con *Un hereje y un musulmán* (1870), Eligio Ancona con *Los mártires del Anáhuac* (1870) y *El conde de Peñalva* (1879), entre otros autores que sería largo enumerar. El mérito de estas novelas radica en que

están construidas para deleitar [a través de la forma de la novela de aventuras] y convencer de las posibilidades liberales mediante el señalamiento de lo negativo de la propuesta conservadora, que asumía como ideal el sistema semifeudal de la Colonia. Las distintas novelas liberales de este periodo, por tanto, basarán su argumento en la descalificación de tal tiempo-espacio. (Chavarín 17)

En el contexto reconstructor y renovador de la República restaurada (1867-1876) —contexto de novelas como *Clemencia* (1869) o *Navidad en las montañas* (1871), de Altamirano, de *Ensalada de pollos*, *Historia de Chucho el niffo* o *Las jamonas* (todas de 1871), de José Tomás de Cuéllar; de *El cerro de las campanas* y *El sol de mayo* (ambas de 1868), de Juan Antonio Mateos—, no puedo dejar de asociar e interpretar el renacimiento de la novela de tema antiespañolista con el imaginario y el sentimiento hispanóphobo que contribuyeron a poner y actualizar en la palestra restauracionista el texto de Ignacio Ramírez, más aún cuando, por esos años, las diversas coyunturas históricas a las que el partido conservador había sometido al país en defensa de su propuesta —la Guerra de Tres Años, el apoyo a la Intervención francesa y al Segundo Imperio— amenazaban con mantener la misma estructura social, exenciones y fueros vigentes durante la época colonial. Por tal motivo, considero que la reflexión desespañolizadora fue asumida como una necesidad histórica y cultural para mover a las conciencias nacionales a aceptar la propuesta de organización liberal del mundo, la cual, mediante las Leyes de Reforma, buscaba romper y superar, de manera efectiva y real, con la inercia estructural colonial.<sup>18</sup>

---

18 Sustento esta interpretación en el hecho de que, en realidad, en ese momento, como ahora, España no representaba ninguna tensión ni peligro político, económico, histórico o cultural para México, salvo en las actividades del comercio al menudeo que, al parecer, estaba en manos españolas —configurando, de hecho, el arquetipo del abarrotero español o comerciante a pequeña escala (Pérez Vejo, “La conspiración gachupina”)—.

Considero que lo más importante del renacimiento y replanteamiento antiespañolista reside en la recuperación y reinserción de dinámicas del pasado, la cultura y el hombre prehispánicos dentro del proceso histórico de México. Luego de las referencias idealizadas y por tanto estáticas —que, al ser excepcionales, eran, por tanto, asistemáticas— a los héroes o a la cultura y pasado prehispánicos durante el periodo artístico y literario previo,<sup>19</sup> <sup>20</sup> en 1870, se publicó el que es considerado el primer texto que pone en perspectiva el desarrollo de México, al concebirlo como un *continuum* histórico: me refiero a *El libro rojo*, coordinado y escrito por Vicente Riva Palacio con la participación de Manuel Payno, Juan Antonio Mateos y Rafael Martínez de la Torre. Es una historia novelada<sup>21</sup> que rastrea, en diversos momentos del desarrollo de México, el calvario y muerte sufrido por los mexicanos (no indios, no criollos, no mestizos: mexicanos los llamaban los autores) en su defensa de la libertad histórica y cultural. El texto consideraba mexicanos tanto a los nacidos en el mundo prehispánico, como en el mundo colonial o durante la época independiente, a los que se visualizaba y definía como un ser colectivo nacional a partir del compartir una misma sensibilidad y valores nacionales soberanos: hay mucha artificiosidad, sin duda, en esta representación, sin embargo resultaba (y continúa resultando) funcional, histórica e ideológicamente hablando. Se considera que estuvo influido por *Le livre rouge, Histoire de l'échafaud en France* (1863), escrito por letrados como Amédée de Bast (1795-1892), Arnold Boscowitz (1818-?), Éduard Fournier (1819-1880) y Mario Proth (1832-1891), quienes hablaron sobre “la historia de todos aquellos hombres —o mujeres, aunque en menor medida— que habían muerto en el patíbulo o cadalso” (Quintero 16). A diferencia del modelo francés que asumía el tópico mortuorio desde un punto de vista sensacionalista, casi morboso, *El libro rojo* escrito por los mexicanos, en cambio, fue una resolución ética y estética necrológica, sí, pero que estaba profundamente ideologizada al abordar la muerte sólo de aquellos mexicanos

19 Véase la nota 2.

20 En la historia y la cultura hispánica e hispanoamericana, algunos de esos personajes habían alcanzado ese rango heroico años antes con textos como el drama *Guatimozín* (1827), del colombiano José Fernández Madrid, y *Guatimoczn, último emperador de México* (1846), de la cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda.

21 A diferencia de la novela histórica, que como género literario plantea interpretaciones posibles de la historia llenando las lagunas de indeterminación mediante acciones de personajes ficticios o héroes medios (Lukács), la historia novelada es la representación narrativa de hechos históricos documentados.

que perdieron la vida en su lucha por la libertad e independencia política y cultural en alguno de los distintos tiempos o épocas históricas de México. En este sentido, se dice que “el énfasis narrativo fue resituado, ya no en lo siniestro y criminal, sino en lo heroico y martiroológico, con lo que sus biografías pasaron a ser hagiografías” (Quintero 18).

En este marco, *El libro rojo* comienza a rastrear la historia de México con la vida y muerte de Moctezuma, Xicoténcatl y Cuauhtémoc, continuando luego con la de una docena de personajes del periodo colonial (Rodrigo de Paz, Martín Cortés, los Carabajal), a quienes define y asume como “mexicanos de espíritu”, y concluyendo con la de dieciséis héroes insurgentes de la Primera y la Segunda Independencia mexicana, como el licenciado Verdad y el cura Hidalgo y, paradójicamente, cerrando con Maximiliano como mártir de la Independencia. De esta manera, la concepción y realización de *El libro rojo* como la primera obra de la historia de México escrita desde la perspectiva liberal, traza no sólo una línea temática temporal, sino, más importante, logra establecer una concatenación espiritual e ideológica, entre las acciones de los personajes históricos pertenecientes a distintas épocas o modelos del mundo en México: con ello logra “salvar” las diferencias raciales, culturales e históricas que cada época impone a los héroes, de modo que resulta lógica su comprensión como parte de un mismo espíritu nacional: el mexicano.

La publicación de *El libro rojo* comenzó a configurar, sistemáticamente, un imaginario histórico y cultural nacionalista, un conjunto de valores e imágenes escriturarias y figurativas a partir de las cuales se recuperó y se trazaron redes de significación entre el mundo prehispánico, la Colonia y el México independiente, que posibilitaron la comprensión de la historia de México no necesariamente como un proceso dialéctico colectivo movido por la oposición de contrarios, sino, en todo caso, como un proceso espiritual en torno a la pervivencia de valores colectivos específicos como la libertad, la independencia y el amor al suelo nativo, el cual tenía su origen en el pasado prehispánico y se continuaba en el temperamento y la idiosincrasia que el entorno físico y cultural le definía a los individuos que allí nacían. Si bien catorce años después, en 1884, se publicó *México a través de los siglos* (coordinada por Riva Palacio, con la colaboración de Alfredo Chavero, Juan José Arias, Enrique de Olavarría y Ferrari, José María Vigil y Julio Zárate), considerada la primera historia liberal con una perspectiva

evolutiva, creo que *El libro rojo*, con (y a pesar de) su hibridación genérica,<sup>22</sup> había inaugurado y cumplido precisamente esa función, pues fue capaz de visualizar y trazar un continuum histórico-explicativo —más interesante, quizás, para la formación histórica del mexicano actual— entre las tres etapas del México de entonces: época prehispánica, época colonial, época independentista. *El libro rojo* es la matriz que articula aquellas imágenes e interpretaciones de la historia, de las tensas y conflictivas relaciones entre el mexicano y el español, que se mantienen plenamente vigentes mediante su reproducción acrítica al menos en los libros de historia de la educación primaria y secundaria, sin que haya un proceso de referenciación que revele las fuentes del enunciado y los condicionantes de la enunciación.

Así, primero tímidamente como sucede en *Un hereje y un musulmán*, posteriormente asumiendo un carácter protagónico en *Los mártires del Anáhuac*, comienza a darse un cambio temático y de perspectiva que hizo surgir nuevos protagonistas literarios, el héroe indígena y la cultura prehispánica precisamente, que se incorporan y engrosan el imaginario nacionalista. De esta manera, sobre todo con la novela de Ancona, personajes como Cuauhtémoc y Tetlepanquetzal adquieren carácter ético y estético dentro de la tradición narrativa mexicana, dimensión que ya tenían a nivel histórico gracias a los cronistas de la Conquista (Bernal Díaz del Castillo, Fr. Bernardino de Sahagún), a historiadores románticos (William Prescott) y, también, a nivel de la cultura popular, gracias a los afanes liberales por articular un imaginario, un panteón que unificara a los mexicanos mediante su identificación con las figuras de los héroes mártires de la época de la Conquista y del periodo insurgente.

*Los mártires del Anáhuac* configura desde la forma y los recursos textuales —ritmos del discurso, perspectivas y actitudes— dos imágenes del hombre antagónicas. Por un lado, la de los héroes indígenas como figuras dignas y contenidas, con un carácter reflexivo y siempre capaz de realizar la síntesis dialéctica del futuro —parecieran demiurgos, iluminados que avizoran el porvenir—, lo que le otorga un tono profético a su palabra y punto de vista; y, por el otro lado, se encuentra la figura del español encarnada por Hernán Cortés o Pedro de Alvarado, como expresión del individualismo y materialismo, de la avaricia y crueldad, cuya visión del mundo está supeditada a la inmediatez material de

---

22 Véase la nota 2.

los hechos. Si bien la obra tiene un final trágico para los héroes, marcado por la historia —el tormento primero y luego el ahorcamiento de Cuauhtémoc—, lo importante es que desde la literatura misma se comienza a replantear y reinterpretar la historia nacional con una perspectiva dramática que centra su atención y empatía en los hechos de la Conquista de México, en el heroísmo de mexicas como Cuauhtémoc, Tetzlepanquetzal o Coanácoch, que ofrendan su vida en pro de la independencia de su sociedad y cultura, con la intención de desmarcarse de la herencia histórica y cultural española de la Colonia, pero, también, tomando distancia del protagonismo del criollo como mediador paternal entre la cultura original y la española. Resulta más interesante (y más manipulado también) que esta recuperación del hombre y la cultura prehispánicos, de su lucha denodada y patética por trascender su destino que plantean textos como *Los mártires del Anáhuac*, adquiere trascendencia y sentido histórico a partir del establecimiento explícito ya sugerido de homologías, continuidades históricas y espirituales (más que ideológicas) entre los personajes prehispánicos y el ánimo y la intención que impulsaron a los insurgentes mexicanos a la gesta independentista, sólo que visualizando y representando a estos últimos (manidamente otra vez) como conciencias mexicanas, no como conciencias criollas, que es, a final de cuentas, lo que eran a causa de su época, formación y planteamientos. En este contexto, considero que el imaginario y la conciencia antiespañolista actualizados por Ignacio Ramírez en “La desespañolización”, comienza a resolverse ética y estéticamente en los textos concretos no sólo mediante el orgullo y la exaltación del criollo como síntesis y expresión de un espíritu mexicano, como había sido la propuesta antiespañolista lateranense, sino, realmente, como el establecimiento de un nuevo paradigma y protagonista históricos que rearticulan y reescriben —desde el pasado prehispánico, desde los hechos fundacionales dramáticos de la caída de Tenochtitlán y la Conquista—, la historia del México independiente.

### **El caso de la pintura histórica mexicana (1870-1900): el indigenismo**

Particular importancia debieron revestir los replanteamientos antiespañolistas para las artes plásticas entre 1867 y 1890 aproximadamente, pues fue una de las etapas más productivas y participativas en la definición de una identidad nacional para la pintura y la escultura, tanto así que sólo encuentra parangón en el periodo del Nacionalismo cultural de inspiración vasconcelista

(1921-1940).<sup>23</sup> Luego de la restauración de la legalidad republicana a mediados de 1867 y del reconocimiento de Ignacio Manuel Altamirano en 1874 acerca de la necesidad de “crear una escuela pictórica y escultórica esencialmente nacional, moderna y en armonía con los progresos incontrastables del siglo XIX” (“La pintura histórica” 109) —idea recurrente en el tixtlense (1880, 1882)—, comenzó a cobrar particular relieve el cultivo de un arte histórico que centró su atención en los hechos dramáticos de la Conquista (1519-1521). Como señala Guillermo Brenes-Tencio,

durante el siglo XIX mexicano, tanto en la República Restaurada como en el Porfiriato, la figura del indígena prehispánico fue elevada a ilustre categoría de escultura o pintura histórica. [...] Así, hacia la segunda mitad de la centuria decimonónica, los creadores plásticos habían comprendido el poder de la representación del indígena para despertar nociones de nacionalismo e identidad en el público. (99)

Los líderes y los órganos ideológicos y culturales del juarismo primero y del porfiriato después (como Ignacio Ramírez,<sup>24</sup> Ignacio Manuel Altamirano<sup>25</sup> o posteriormente departamentos de Estado como el Ministerio de Fomento que encabezó Vicente Riva Palacio<sup>26</sup> entre 1876 y 1886), se dieron a la tarea de impulsar en la pintura y la escultura sendas tradiciones de corte historicista,

---

23 Aunque, eso sí, considero que hace falta una comprensión realmente integradora que dé cuenta de la función ética y estética de los distintos textos (literarios, históricos, pictóricos, escultóricos, musicales) desde una perspectiva semiótica. Fausto Ramírez Rojas y Tomás Pérez Vejo son de los pocos estudiosos que han asumido y desarrollado tales planteamientos, aunque se advierte la “costura” histórica de sus consideraciones.

24 Se dice que, en 1869, Ignacio Ramírez propuso “dotar a la capital de la República de un establecimiento exclusivamente encargado de recopilar, explicar y publicar todos los vestigios anteriores a la conquista de la América; la sabiduría nacional debe levantarse sobre una base indígena” (Pérez, “La conspiración gachupina” 1119).

25 En 1874, luego de señalar certeramente esa “estéril y tediosa consagración [de los artistas plásticos mexicanos] a imitar servilmente los modelos de una escuela determinada”, Ignacio Manuel Altamirano se preguntaba “¿por qué tanto jóvenes, poseyendo un verdadero conjunto de cualidades artísticas, no han acometido la empresa de crear una escuela pictórica y escultórica esencialmente nacional, moderna y en armonía con los progresos incontrastables del siglo XIX?” (“La pintura histórica” 109).

26 Desde su ministerio, Riva Palacio se dio a la tarea de rescatar y restaurar las ruinas de Palenque, fundó el Observatorio Nacional y concluyó el Paseo de la Reforma, concebido no sólo como una vía de unión entre la capital y su suburbio Chapultepec, sino como una exposición o lección de historia al aire libre y permanente.

con las cuales incentivar la reinterpretación de la historia de México como un continuum entre el pasado prehispánico y la gesta independentista y liberal, desligándose histórica, cultural e, incluso, emocionalmente del periodo colonial. De esta manera,

[la exhibición de obras en] las Exposiciones Nacionales celebradas en [las últimas décadas d]el siglo XIX mostraron rotundamente el interés de los artistas académicos hacia la época prehispánica como fundamento y arranque de la nación mexicana. La época colonial era un tema difícil de tratar, por razones evidentemente políticas, por lo que se recurrió a temas de la historia prehispánica (Brenes-Tencio 101).

Esto llevó a Ignacio Manuel Altamirano a considerar en 1883-1884, que

el género [de las artes plásticas] independiente y nacional no ha apuntado [o destacado] sino en los años que siguieron a 1867, en las obras de cuatro jóvenes de talento que han tenido bastante osadía y fuerza de carácter para iniciarlo, recibiendo en recompensa el aplauso público.

Esos jóvenes han sido [Félix] Parra, [José] Obregón, [Manuel] Ocaranza y [Alejandro] Casarín [Salinas].

Los dos primeros se han consagrado a la pintura histórica y los dos últimos a la de un género [costumbrista] que era desconocido y tal vez desdeñado en la antigua Academia. (“Revista artística” 188)

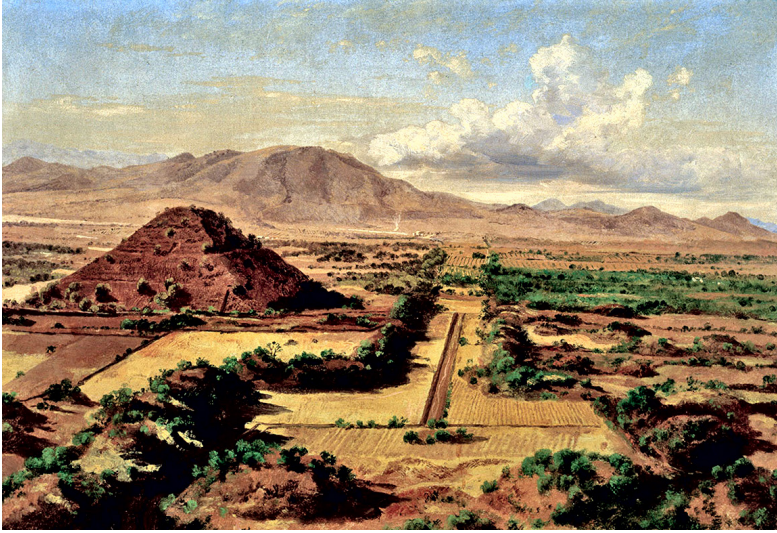
Quizás atendiendo el llamado de 1874 del maestro Altamirano, o compartiendo sólo el imaginario antiespañolista desespañolizador a partir del cual se reescribía la historia liberal, Rodrigo Gutiérrez (1848-1903), Félix Parra (1845-1919) y José María Velasco (1840-1912) pintaron, respectivamente, *El senado de Tlaxcala* (1875; imagen 1), *La matanza de Cholula* (1877; imagen 2) y *La pirámide del sol* (1878; imagen 3), precedidos sólo unos años antes por Pablo Valdés (1839-?) con *Dos soldados aztecas presentan la cabeza de un español al cacique Matlazinca* (1872; imagen 4). La mayoría de estas obras fueron adquiridas por el gobierno porfirista y dadas a conocer en museos y exposiciones nacionales e internacionales.



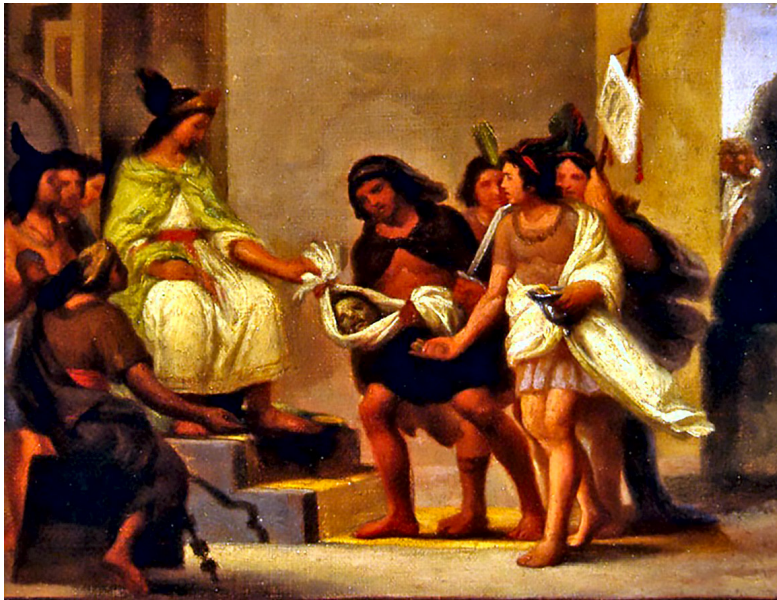
*Imagen 1. El senado de Tlaxcala. Por Rodrigo Gutiérrez. 1875.  
Museo Nacional de Arte, México.*



*Imagen 2. Episodios de la Conquista: La matanza de Cholula. Por  
Félix Parra. 1877. Wikimedia Commons. Web. 10 de octubre de 2022.*



*Imagen 3. Pirámide del Sol. Por José María Velasco. 1878. Museo Nacional de Arte, México.*



*Imagen 4. Dos soldados aztecas presentan la cabeza un español al cacique Matlanzica. Por Pablo Valdés. 1872. Pinacoteca del Ateneo Fuente, Saltillo.*

En estos textos, apoyándose en una perspectiva costumbrista con la cual buscaban recuperar exóticamente los usos del mundo prehispánico (vestimentas, diseño de interiores), y que se hibridaba con un punto de vista clásico y académico que tendía a representar idealizadamente la perfección de las formas humanas, situacionales y contextuales de esa época, los pintores dieron forma artística plástica a hechos y situaciones desarrolladas por figuras a las que la historia liberal identificó y estableció como los fundadores de un espíritu, de un temperamento, de una moral nacional mexicana. Como bien señala Tomás Pérez Vejo,

la pintura de historia decimonónica permitió a los nuevos Estados-nación articular un relato en imágenes capaz de mostrar la existencia intemporal de las naciones y, como consecuencia, de legitimar el poder político como representación de ellas. Se construyó así un imaginario sobre el pasado en el que las imágenes fueron utilizadas tanto para recordar como para olvidar, para mentir como para seducir. El objetivo fue lograr la coherencia discursiva necesaria para que la nación apareciera como una realidad histórica “natural”, al margen incluso de la voluntad de los propios individuos que formaban parte de ella. (“La manipulación” 219)



*Imagen 5. El suplicio de Cuauhtémoc. Por Leandro Izaguirre. 1892.  
Museo Nacional de Arte, México.*

Tanto a nivel técnico e interpretativo como en lo relativo a la recepción inmediata y posterior que tuvo la pintura histórica mexicana del siglo XIX, hay muchos aspectos a estudiar: por ejemplo, el denso misticismo de las atmósferas; la perfección clásica amanerada, rebuscada, de los cuerpos representados; la expresión hierática (por eso mayestática, por eso profética) de las figuras prehispánicas que evidencian ya el egipcismo que señaló Samuel Ramos en 1934, por mencionar sólo unos cuantos. Con todo, dado que la intención de este estudio no es agotar el tema sino visualizarlo en sus correlaciones con algunas de las otras expresiones de la serie cultural (la literatura, la historia, la escultura), concluyo este acercamiento reproduciendo la imagen de *El suplicio de Cuauhtémoc* (1892; imagen 5), de Leandro Izaguirre.

Ante el patetismo humano e histórico del texto pictórico, ante la voluntad y la decisión tensa e inquebrantable de Cuauhtémoc que revela su expresión, ante la actitud y el perfil de ave de rapiña que el artista le adjudicó a Hernán Cortés, sólo puedo compartir la afirmación de que *El suplicio de Cuauhtémoc* consiguió aquello a lo que toda pintura de historia aspiraba: convertirse en la imagen arquetípica en la que una comunidad se reconoce y se identifica, en la imagen del hecho histórico mismo. A partir del cuadro de Izaguirre todo mexicano, socializado por el Estado para ser mexicano [por la educación, por la cultura popular], verá ya la conquista de la misma forma: la crueldad de unos conquistadores llegados de fuera enfrentada a la nobleza de un príncipe azteca, cruelmente torturado, pero que será vengado trescientos años más tarde con el grito de Dolores. [*El suplicio de Cuauhtémoc*] es el triunfo definitivo del indigenismo en los últimos años del siglo XIX como corriente ideológica en la construcción nacional mexicana. Como ocurre con la mayoría, si no todos, los cuadros de historia que llegaron a convertirse en emblemáticos, el acierto de Izaguirre fue conseguir una perfecta equivalencia simbólica entre el hecho histórico concreto representado y la historia de la nación, entre la escena que aparece en el cuadro y la nación como personaje histórico: no es Cuauhtémoc quien está siendo torturado por Cortés y sus compañeros, es la nación mexicana la que sufre estoicamente la crueldad de unos conquistadores que han podido vencerla pero no someterla; no es un hecho histórico aislado el que se representa, es un capítulo más del drama moral de la nación mexicana personalizada en Cuauhtémoc el que el espectador tiene ante sus ojos. (Pérez Vejo, “La manipulación” 229)

## **El caso de la estatuaria mexicana (1870-1900): las contradicciones del antiespañolismo desespañolizador**

Como he tratado de exponer hasta aquí, la pintura histórica mexicana del último tercio del siglo XIX y prácticas letradas como la literatura y la historia compartieron el mismo contexto y comprensión de que el antiespañolismo, la desespañolización histórica y cultural, eran imperantes para que México y el mexicano fluyeran y se proyectaran progresivamente dentro del contexto de las naciones modernas, tal y como lo había sugerido Ignacio Ramírez en su texto de 1865. La desespañolización consistía en el rechazo a la influencia cultural española a partir de significar e interpretar dantescamente los hechos de la Conquista, exaltando los valores y la cultura del mundo prehispánico vencido que se planteaba artificiosamente. Estos valores tenían su continuidad en el proyecto independentista decimonono, cuya bandera enarbó el liberalismo reformista. El desarrollo de las distintas prácticas culturales y artísticas (literatura, historia, pintura) fue más o menos concomitante durante el periodo, salvo el caso especial y excepcional de la estatuaria mexicana.

A diferencia de la literatura, la historia y la pintura, que asumieron palpablemente el desarrollo de temáticas prehispánicas enlazándolas con el presente liberal de la enunciación o realización artística, la estatuaria mexicana de las últimas décadas del siglo XIX fue una práctica artística y cultural dedicada sobre todo a exaltar los valores y figuras de insurgentes y reformistas. La estatuaria ayudó a articular un panteón casi exclusivamente decimonono, que, cuando abordó los tópicos indigenistas prehispánicos e intentó concatenarlos con las certezas y planteamientos históricos e ideológicos del liberalismo, tuvo una recepción que reveló las aristas y contradicciones de los planteamientos antiespañolistas y quizás de las teorías del mestizaje que estaban emergiendo entonces (Basave Benítez). Ello pudo deberse a que, a diferencia de las pinturas y los textos literarios e históricos, que están destinados a ser percibidos de manera más individual o en espacios más institucionalizados como museos, escuelas u oficinas gubernamentales, la escultura tiene una exposición/recepción más colectiva y pública, pues, en el caso mexicano, fue creada para exponerse en espacios abiertos como plazas, monumentos y anfiteatros. Esas aristas y contradicciones de la praxis escultórica en el México decimonono me parece que son ejemplificadas, a cabalidad, por el carácter itinerante que han tenido algunas de las esculturas

de personajes indígenas en el Paseo de la Reforma de la Ciudad de México, el cual no sólo es eje vial de la Ciudad de México, sino, sobre todo, eje urbano del ritmo histórico y cultural de la capital del país.

En 1877, el empresario Antonio Escandón financió y ofrendó al pueblo de México el monumento a Cristóbal Colón en la segunda glorieta del recién nombrado Paseo de la Reforma —Sebastián Lerdo de Tejada cambió por tal el nombre original de la vía, Paseo de la Emperatriz, en 1872—, concluyendo un proyecto monumental ideado durante el Segundo Imperio mexicano. Coincidentemente —¿casualmente?—, ese mismo año Vicente Riva Palacio, Ministro de Fomento durante el primer cuatrienio porfirista (1876-1880), decretó la erección de un monumento a Cuauhtémoc en la que fue la tercera glorieta de la calzada, que fue concebido por Francisco Jiménez, realizado por Miguel Noreña e inaugurado diez años después, en 1887. El objetivo de la obra era reconocer la valentía del último emperador azteca y sus adalides Tetzpanquetzal, Cacama, Cuitláhuac y Coanacoch durante la gesta de la defensa de Tenochtitlán. Fue forjada con base en un estilo académico de clara ascendencia clásica que, al plasmar valores estéticos a los que estaba habituado el público, le permitió la comprensión e identificación con el personaje y los valores que representaba.

El mismo año en que se inauguró la glorieta de Cuauhtémoc, México recibió la invitación para participar en la “Exposición Universal de 1889. La Exposición del Centenario de la Revolución”, que se celebró en París. Con el apoyo económico del gobierno porfirista, en la capital francesa se construyó el pabellón, de inspiración azteca y maya, diseñado por Antonio M. Anza, mientras que, en la Ciudad de México, Alejandro Casarín Salinas realizó en bronce las esculturas monumentales de los emperadores aztecas Izcóatl y Ahuízotl —los popularmente llamados “Indios Verdes”—,<sup>27</sup> que, a manera de guardianes, supuestamente franquearían el acceso a la sala de exposiciones. Al parecer, por sus dimensiones —alrededor de cuatro metros de altura— y su peso —casi tres toneladas—, las estatuas no se enviaron a París y se instalaron al inicio del Paseo de la Reforma en 1889 (imágenes 6 y 7). Es importante señalar que, a diferencia del modelo clásico y académico de la estatua de Cuauhtémoc de Miguel Noreña,<sup>28</sup> las figuras de Ahuízotl e Izcóatl atendían a los cánones

---

27 Por efectos de la corrosión ambiental del bronce, las estatuas de Izcóatl y Ahuízotl adquirieron una pátina verdosa que les dio el nombre popular de “Indios Verdes”.

28 El Cuauhtémoc de Miguel Noreña representa la perfección física de un héroe de la Antigüedad, vistiendo túnica y casco a la usanza de los guerreros romanos. En cambio,

de una estética popular mexicana, que décadas después será llamada “naif”, y que sin duda rompía con los valores afrancesados de la época.



*Imagen 6.* “Entrada al Paseo de la Reforma”. Por Winfield Scott. ca.1895.  
*México Máfico.* Web. 10 de octubre de 2022



*Imagen 7.* “Entrada al Paseo de la Reforma”. *El Mundo. Semanario Ilustrado.* Por Alfred Biquet. Domingo 19 de septiembre de 1897, pág. 215.

---

Ahuíztotl e Itzcóatl están modelados a partir de una estética expresionista, que orienta el trabajo y efecto artísticos hacia la contundencia del conjunto.



Imagen 8. “Entrada al Paseo de la Reforma”. s. f. *México Májico*. Web. 10 de octubre de 2022

Se da entonces una situación o recepción chocante y contradictoria. El monumento a Cuauhtémoc había sido asumido por los receptores oficiales y por el público en general como una expresión de orgullo nacionalista (más aún debido a su ubicación frente al monumento a Colón), mediante el cual se asumía orgullosamente la herencia y el carácter mestizo de México y el mexicano: así se colocó al mismo nivel de héroe nacional junto con los otros protagonistas de la Independencia que comenzarían a ser inmortalizados pocos años después en la misma calzada. En cambio, las estatuas de Izcóatl y Ahuízotl, que se ubicaron al comienzo del Paseo de la Reforma —contrapuestas, además, a la estatua de Carlos IV, de Manuel Tolsá, en un aparente enfrentamiento simbólico entre dos formas de ver el mundo (imagen 8)—, causaron escozor e incomodidad entre la élite porfiriana con ínfulas afrancesadas y aristocratizantes:

Los tlatoanis no fueron del gusto de la sociedad porfiriana, que buscaba hacer de México un país con cánones estéticos afrancesados. Las esculturas de los tlatoanis parecían romper con el equilibrio simbólico que se había logrado con las estatuas de Cristóbal Colón y Cuauhtémoc. Es decir, estéticamente no apelaban a lo europeo y simbólicamente rompían con el ideal mestizo que trataba de unificar a los distintos sectores sociales. (“Los Indios Verdes” s. p.)



Imagen 9. “Los indios verdes en Paseo de la Reforma”. s. f. *México Desconocido*.

Web. 10 de octubre de 2022

Incluso *El Monitor Republicano*, periódico baluarte del liberalismo desde 1844 y hasta 1896, llega a solicitar al Ayuntamiento de la Ciudad de México en 1891 que

suprima los ridículos y antiestéticos muñecotes colocados a la entrada del Paseo de la Reforma. Los turistas que visitan esta capital creen que esos adefesios son obra de los primitivos pobladores del Anáhuac y que nuestro ayuntamiento los conserva allí como reliquias arqueológicas. Así opinan los que nos juzgan favorablemente. En cuanto a los que sepan que son obras contemporáneas nos calificarán seguros de salvajes. (Citado por Musacchio s. p.)

En 1901, las estatuas de Itzcóatl y Ahuízotl fueron retiradas del Paseo de la Reforma e iniciaron un largo peregrinar que las llevó, primero, al Paseo de la Viga entre 1901 y 1939, donde, se suponía, entraban en armonía con el carácter indígena y popular de esa rambla (Musacchio s. p.). Después, entre 1939 y 1979, fueron reubicadas en la entrada norte de la Ciudad de México. Entre 1979 y 2005, se removieron al paradero norte del Sistema de

Transporte Colectivo, donde dieron nombre a la terminal. Finalmente, en 2005, fueron emplazadas en el Jardín del Mestizaje.

Pese a lo anecdótico de la situación, considero que en este recorrido azaroso y un tanto errático de los emperadores aztecas que devinieron en ser reconocidos sólo como los Indios Verdes se encuentra el *quid*, las contradicciones de la estatuaría mexicana forjada por el nacionalismo liberal y que tuvo su origen en el sentimiento antiespañolista, desespañolizador, de finales del siglo XIX. Y es que en el momento en que esa praxis buscó una forma de expresión propia, que rompiera (tímidamente, a mi parecer) con el academicismo clásico y se atreviera a experimentar con las formas de una estética más cercana a las formas populares o tradicionales —o a lo que décadas más tarde se conceptualizaría como “naif”—, la representación escultórica del indígena dejó de tener significado y trascendencia en el México de finales del siglo XIX. Sólo hasta la década de 1940 fue retomada esa propuesta, durante los epígonos del nacionalismo cultural de inspiración vasconcelista, en la que tema y estilo emergieron con decisión, como lo muestran el Monumento a la Raza (1940) y el Monumento a la Madre (1949).

## **A manera de conclusión**

Hasta aquí he expuesto cómo el antiespañolismo novelesco y artístico fue una constante temática e imaginativa que trazó una serie de vasos comunicantes que recorren y unifican la cultura mexicana del siglo XIX, desde sus primeras formulaciones literarias en las novelitas de los miembros de la Academia de Letrán a mediados de la década de 1830, hasta el nuevo impulso y significado que tomó a partir de los planteamientos desespañolizadores de Ignacio Ramírez en 1865, los cuales incidieron en una reescritura de la historia y de la novela histórica. Estas últimas se reflejaron y dieron un impulso original a la pintura histórica y a la estatuaría mexicana.

Por el momento, poco puedo agregar a lo expuesto, pues lo dicho hasta aquí son los resultados preliminares de una investigación en curso que busca visualizar en conjunto las distintas realizaciones éticas y estéticas del antiespañolismo en México a lo largo del siglo XIX: el periodo fundante de la historia, la cultura y la literatura nacional. Y es que sólo así, pensando de manera integrada las características y contextos de las distintas expresiones letradas y artísticas, podrá tenerse cabal idea de los alcances y contradicciones

del proceso que, con todos sus límites, permitió la definición de una historia y una cultura mexicana.

## Obras citadas

- Alexander, Christopher Ray. *Blood, Sweet, and Tears: On the Literacy Creation of Nacional Sentiment in 19<sup>th</sup> Century México*. Baltimore, John Hopkins University, 2016.
- Altamirano, Ignacio Manuel. *Revistas literarias de México*. México, T. F., Neve Impresor, 1868.
- . *Clemencia*. México, Editorial Porrúa, 1982.
- . “La literatura en 1870. La novela mexicana”. *Obras completas XII. Escritos de literatura y arte*. Vol. 1. México, Conaculta, 1988, págs. 230-236.
- . “Prólogo a *El romancero nacional*, de Guillermo Prieto”. *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte*. Vol. 2. México, Conaculta, 1988, págs. 262-303.
- . “La pintura histórica en México”. *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte*. Vol. 3. México, Conaculta, 1989, págs. 109-112.
- . “Revista artística y monumental”. *Obras completas XIV. Escritos de literatura y arte*. Vol. 3, págs. 179-201.
- Alvarado, María de Lourdes. “Ley de Instrucción Pública de 1867. Antecedentes y características fundamentales”. *Los tiempos de Juárez*. México, UNAM, 2007, págs. 19-42.
- Ancona, Eligio. *Los mártires del Anáhuac. La novela del México colonial*. México, Aguilar, 1965, págs. 411-624.
- Basave Benítez, Agustín, *México mestizo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Bobadilla Encinas, Gerardo Francisco. *Historia y literatura en el siglo XIX. La novela histórica mexicana como un testimonio mítico*. México, Instituto Sonorense de Cultura, 2001.
- . “Antiespañolismo, Reforma y la mitificación de la independencia”. *América. Cahiers du CRICCAL*, núm. 42. vol. 2, 2012, págs. 61-73. DOI: <https://doi.org/10.4000/america.1072>
- . “La novela de la Intervención y el Segundo Imperio mexicano. Una polémica silenciada”. *La colmena*, núm. 3, 2019, págs. 43-58. DOI: <https://doi.org/10.36677/lacolmena.voi103.12282>

- . “Una polémica soterrada de la literatura mexicana entre 1870 y 1871. *La Quinta Modelo y La Navidad en las montañas*”. *Revista de El Colegio de San Luis*, núm. 22, 2021, págs. 1-29.
- Brading, David. *Los orígenes del nacionalismo mexicano*. México, Era, 1998.
- . *Orbe indiano*. México, Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Brenes-Tencio, Guillermo. “Imágenes para la construcción de la nación en México a mediados del siglo XIX y principios del siglo XX”. *Herencia*, vol. 23 núm. 1, 2010, págs. 83-112.
- Campos, Marco Antonio. “La Academia de Letrán”. *Literatura Mexicana*, vol. 8, núm. 2, 1997, págs. 569-596.
- Chavarín González, Marco Antonio. *La literatura como arma ideológica: dos novelas de Vicente Riva Palacio*. México, Tierra Adentro, 2007.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- “Los Indios Verdes, los otros monumentos que fueron retirados de Paseo de la Reforma”. *México desconocido*. 8 de septiembre de 2021. Web. 4 de febrero de 2022.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. México, Era, 1966 .
- Maciel, David. “Cultura, ideología y política en México, 1867-1876”. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 5, núm.19, 1984, págs. 95-121.
- Martínez, José Luis. *La emancipación literaria de México*. México, Antigua Librería Robredo, 1955.
- Meléndez y Muñoz, Mariano. *El misterioso*. Guadalajara, Imprenta de la Casa de la Misericordia, 1836.
- Musacchio, Humberto. “Tizoc y Ahuizotl, los discriminados Indios Verdes”. *Excelsior*. 30 de diciembre de 2020. Web. 6 de febrero de 2022.
- Pacheco, José Emilio, *A ciento cincuenta años de la Academia de Letrán. Discurso de ingreso (10 de julio de 1986)*. México, El Colegio Nacional, 2013.
- Pacheco, José Ramón. “El criollo”. *Novelas cortas de varios autores*. México, Imprenta de Victoriano Agüeros, 1901, págs. 339-383.
- Pérez Vejo, Tomás. “La conspiración gachupina en *El Hijo del Ahuizote*”. *Historia Mexicana*, vol. 54, núm. 4, 2005, págs. 1105-1153.
- . “La difícil herencia: hispanofobia e hispanofilia en el proceso de construcción nacional mexicano”. *Los caminos de la ciudadanía. México y España en perspectiva comparada*. Santander, Universidad de Cantabria, 2010, págs. 219-230.

- . “La manipulación de la historia: la imagen del pasado en la pintura de historia mexicana del siglo XIX”. *Image et manipulation*. Lyon, Presses Universitaires de Saint-Etienne, 2008, págs. 219-232.
- Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos*. México, Imprenta de la Viuda de Bouret, 1906.
- Quintero Mächler, Alejandro. “De *Le livre rouge* a *El libro rojo*: la mexicanización de un proyecto literario francés”. *Literatura Mexicana*, vol. 32 ,núm. 2, 2021, págs. 11-41. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.litmex.2021.32.2.29151>
- Ramírez, Ignacio. “La desespañolización”. *Obras de Ignacio Ramírez*. Vol. 1. México, Secretaría de Fomento, 1889, págs. 317-321.
- Ramírez Rojas, Fausto. “México hacia 1858: las artes visuales como el campo de una batalla simbólica”. *Caiana*, núm. 3, 2013, págs. 1-12.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, Planeta, 2001.
- Rodríguez Galván, Ignacio. “El visitador”. *Manolito el pisaverde y otros relatos*. Puebla, Premia, 1984, págs. 83-92.
- Rubial García, Antonio. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Sierra O’Reilly, Justo. *La hija del judío*. 2 vols. México, Porrúa, 1982.
- Zorrilla, José. *México y los mexicanos. La flor de los recuerdos*. Vol. 1. México, Imprenta del Correo de España, 1855, págs. 3.

### **Sobre el autor**

El doctor Gerardo Francisco Bobadilla Encinas es profesor investigador de la Licenciatura en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Sonora. Imparte cursos de literatura mexicana, teoría y análisis literario e historia de la cultura. Se ha enfocado en las líneas de investigación de relaciones entre historia y literatura en el siglo XIX, relaciones entre imagen y literatura en el siglo XIX, prensa y literatura en el siglo XIX e historia de la novela mexicana; líneas a las que asocia sus proyectos, publicaciones y ponencias.

Además de escribir artículos y capítulos de libros y de coordinar diversos volúmenes colectivos sobre imagen-literatura, Mariano Azuela, la Revolución, la Independencia y Carlos Fuentes, ha publicado *La tradición iconoverbal en la literatura mexicana* (2020, UNISON; en coautoría), *Literatura y cultura mexicana del siglo XIX* (2013, UNISON), *Emancipación y literatura en México durante el siglo XIX* (2012, Pliegos), *Estudios sobre el siglo XIX. Reflexiones teóricas y estudios de caso* (2009, Pliegos), *Apuntes sobre cultura, literatura y otras notas más* (2004, UNISON), *Historia y literatura en el siglo XIX. La novela histórica mexicana* (2001, ISC).



<http://doi.org/10.15446/lthc.v25n1.102092>

## El diario de Mohamed Chukri: *nocturbanidad y duelo*

Mehdi Mesmoudi

Universidad Autónoma de Baja California Sur, México

m.mesmoudi@uabcs.mx

Mohamed Chukri (1935-2003) es un escritor mediterráneo clave en cuanto al género autobiográfico se refiere. Su trilogía autobiográfica y otros escritos han sido traducidos al inglés, francés, y español, lo cual ha hecho posible una amplia recepción de su obra por parte de la crítica literaria internacional. En virtud de lo anterior, este trabajo explora el diario de Mohamed Chukri como una práctica escritural asociada a una doble dimensión decadente: por un lado la *nocturbanidad* orientada a la práctica de un *flâneur* a la deriva y, por otro, el duelo como una puesta en escena fallida. Esta odisea es imposible sin la dupla formada con el escritor estadounidense Tennessee Williams, con quien estableció un diálogo recíproco, sus retratos como de otras figuras presentes en este diario son un contexto histórico-político de Marruecos y Tánger de posguerra; es decir, la dimensión *beat* y contracultural del discurso chukriano.

*Palabras clave:* autobiografía; *nocturbanidad*; Mohamed Chukri; Tennessee Williams; Tánger.

Cómo citar este artículo (MLA): Mesmoudi, Mehdi. “El diario de Mohamed Chukri: *nocturbanidad y duelo*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 191-220

Artículo original. Recibido: 11/04/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **Mohamed Chukri's Journaling: *Nocturnality* and Grief**

Mohamed Chukri (1935-2003) is a prime mediterranean writer of the autobiographical genre. Chukri's autobiographical trilogy and other literary works have been translated to English, French, and Spanish. Thus, this has allowed a wide range of exposure to international literary criticism. This article scrutinizes Mohamed Chukri's journal (in the summer of 1973). This writing practice is analogous to a couple of parallel slants. On one side, there is this *nocturnality* linked to a drifting *flâneur* writing practice. On the other side, there is this notorious grieving aura preceded from a futile scene. Nonetheless, Chukri's odyssey wouldn't be feasible in the lack of the American writer Tennessee Williams' conveying of ideas. As other figures display in this text, their portraits are not oblivious of Morocco's historic-political setting; as well as the post-war period in Tangier. That is to say, the beat element and Chukri's countercultural discourse scrutiny.

*Keywords:* Autobiography; *nocturnality*; Mohamed Chukri; Tennessee Williams; Tangier.

### **O diário de Mohamed Chukri: *nocturbanidade* e duelo**

Mohamed Chukri (1935-2003) é um escritor mediterrâneo chave no gênero autobiográfico. Sua trilogia autobiográfica e outros escritos foram traduzidos para o inglês, o francês e o espanhol, o que levou a uma ampla recepção pela crítica literária internacional. Em virtude do acima exposto, este trabalho explora o diário de Chukri como uma prática de escrita associada a uma dupla dimensão decadente: por um lado, a *nocturbanidade* orientada para a prática de um *flâneur* à deriva e, por outro, o duelo como encenação falhada. Esta odisseia é impossível sem a dupla formada com o escritor americano Tennessee Williams através dos diálogos entre os dois, seus retratos, bem como outras figuras presentes neste diário, tendo em conta o contexto histórico-político de Marrocos e Tânger do pós-guerra; em outras palavras, à dimensão *beat* e contra-cultural do discurso de Chukri.

*Palavras-chave:* autobiografia; *nocturbanidade*; Mohamed Chukri; Tennessee Williams; Tânger.

## Avant la lettre

He aquí la  
universalidad del mundo interior  
expresado, que yo temía que fuese un  
puro juego literario.  
Pavese, *El oficio de vivir*

**P**OCOS AUTORES PUEDEN PRESUMIR DE una escritura entrañable<sup>1</sup> como Mohamed Chukri.<sup>2</sup> Su primer obra, *El pan a secas*, coronó a Chukri en una región fronteriza que atraviesa varias geopolíticas literarias.<sup>3</sup> Además, dicha obra representa una metáfora absoluta: por un lado, “el pan” como espacio vacío que alude a una época de hambruna y sequía y, por otro, “a secas” como el estilo en que el autor aborda la realidad, pues la transgrede y la transforma para alcanzar el mayor realismo posible. Ambos vocablos evocan una búsqueda. El primero en el ámbito de la existencia y de la condición humana y el segundo en el dominio literario que funciona como prótesis discursiva.

Es preciso señalar que Mohamed Chukri alcanza la fama internacional con *El pan a secas* (Mesmoudi 165), primera parte de su autobiografía que se publica en inglés<sup>4</sup> y, más tarde, en francés.<sup>5</sup> Además de los dos diarios

- 1 Mohamed Chukri llegó a reconocer que había escrito su primera parte de la trilogía autobiográfica con el hígado (Karima Hajjaj y Malika Embarek López en Chukri, *Tiempo* 21). Así, las entrañas son el lugar de enunciación de Chukri.
- 2 Probablemente, nos enfrentemos a un escritor cuya obra no se puede deslindar de la vida y sus circunstancias.
- 3 Cabe recordar que *El Pan a secas* involucra —inicialmente— a tres escritores de tres lenguas distintas, aunque intercomunicados: Mohamed Chukri, Paul Bowles y Tahar Ben Jelloun. Estos personajes son artífices en confeccionar el sentido de la obra, al menos la primera parte de su “autobiografía”. Un triángulo de la erótica escritural que nos lleva al concepto de “renga” en Octavio Paz, a través del ejercicio en el *cuadrilátero parisino* de la traducción con Charles Tomlinson, Jacques Roubaud y Edoardo Sanguinetti (Paz y Ríos 145).
- 4 Me refiero a la versión estadounidense de Paul Bowles, *For Bread Alone*, publicada en 1973, siete años antes de la traducción francesa y nueve años antes que la “original árabe” del propio Mohamed Chukri.
- 5 Me refiero a la versión francesa *Le pain un*, de 1980, traducida por Tahar Ben Jelloun, ganador del Premio Goncourt y uno de los máximos exponentes de la literatura de expresión francesa. También se puede mencionar *Le Temps des erreurs* de Mohamed El Ghoulabzouri (en la prestigiosa editorial du Seuil), traducción realizada de la lengua árabe; *Jean Genet et Tennessee Williams à Tanger* (París, Quai de Voltaire, 1992), *Le Fou*

que escribe alrededor de 1973 —*Jean Genet en Tánger* y *Tennessee Williams en Tánger*—, después de más de una década de silencio, Chukri aparece con la segunda parte de su autobiografía, *Tiempo de errores* y, tres años más tarde, con *Rostros, amores, maldiciones*, escrito con el cual cierra su trilogía autobiográfica.<sup>6</sup> También, cabe destacar un tercer diario: *Paul Bowles, el recluso de Tánger*, con el cual se completa el ciclo autobiográfico y, a su vez, emerge una literatura claramente intimista y volcada hacia la escritura del yo. Chukri es un autor de referencia no sólo en el género autobiográfico del último tercio del siglo pasado, sino también un novelista reconocido en la literatura mediterránea, debido a que su obra ha sido traducida a varias lenguas, lo cual lo ha situado en la crítica literaria internacional.

Mohamed Chukri procede a observar el fenómeno autobiográfico con el diario, pues en este el pasado cede su lugar al presente que está viviendo el autor, reflejando a la vez un testimonio de su tiempo y de una ciudad peculiar. En el mismo año en que aparece su primera novela autobiográfica en lengua inglesa (*For Bread Alone*), el autor inicia la escritura de *Jean Genet en Tánger* y, luego, continúa con *Tennessee Williams en Tánger*, una obra más breve, pero bastante minuciosa, la cual transcurre en el verano del 16 de julio al 9 de agosto de 1973. Este escrito recuerda al relato diarístico *Le Horla* de Guy de Maupassant, fechada del 8 de mayo al 10 de septiembre de 1887.

La obra de Chukri se puede abordar desde las regiones insólitas de los estudios histórico-literarios y culturales como la autobiografía, la historia de las representaciones, los estudios audiovisuales, la vida cotidiana, la historia cultural, las literaturas comparadas, las geografías invisibles, los estudios

---

*des roses* (París, La Découverte, 1992), *Paul Bowles. Le Reclus de Tanger* (París, Quai de Voltaire, 1997) y *Zoco Chico* (Bruselas, Didier Devillez, 1996).

6 La obra de Chukri fue traducida por primera vez al español a través de la editorial barcelonesa Montesinos con *El pan desnudo* de Abdellah Djbilou en 1989. Después, aparecieron la segunda parte *Tiempo de errores en 1995* y la tercera parte *Rostros, amores y maldiciones* en 2002 —obras que constituyen su trilogía autobiográfica—. Estas fueron traducidas por la editorial barcelonesa Debate con la intermediación de Juan Goytisolo. Toda la obra de Mohamed Chukri ha sido traducida y re-traducida por la editorial barcelonesa Cabaret Voltaire gracias a la labor de figuras clave como Karima Hajjaj (*Zoco Chico*, 2016 y *Tiempo de errores*, 2013), Malika Embarek (*Zoco Chico*, 2016; *Rostros, amores, maldiciones*, 2014 y *Tiempo de errores*, 2013), Rajae Boumediane El Metni (*La jaima*, 2018; *Tennessee Williams en Tánger*, 2017; *El loco de las rosas*, 2015; *Jean Genet en Tánger*, 2013 y *El pan a secas*, 2012) y Houssein Bouzalmate (*Rostros, amores, maldiciones*, 2014). Los títulos que se repiten no se refieren a otras traducciones, sino a una labor dual, de compañerismo en dicha labor re-escritural.

subalternos y de lo *queer*, entre otros saberes subversivos. Este trabajo se adentra en esos resquicios de luz alterada, estableciendo un diálogo entre dos autores con la participación repentina e inconsciente de ambos y uniendo dos literaturas cercadas por una inmensa “llanura líquida”,<sup>7</sup> para fundir en un abrazo discursivo a dos países. En este ejercicio, Mohamed Chukri y Tennessee Williams son los personajes de una trama que apenas inicia, dos compañeros de ruta (*On the Road*), lo cual evoca aquel pasaje borgiano: “Homero y yo nos separamos en las puertas de Tánger; creo que no nos dijimos adiós” (*Narraciones* 46), o aquel otro, más desgarrador, de Pierre Loti: “Sólo nos falta decirnos adiós” (139), porque “cada átomo le pertenece a ambos” (Whitman 11).

### Chukri, entre la *nocturbanidad* y lo decadente

Cuando uno va a Tánger dice “bajar” o “descender” a Tánger, como si se tratara de un inframundo al que uno desciende, donde se asientan los horrores del tiempo. A este movimiento de “descenso” a Tánger le llamamos “*flânerie* chukriana” o, más preciso, “barriada nocturna” (en árabe: *al-hawmiyât*), que alude a la resaca urbana, a la *nocturbanidad*. A diferencia del *flâneur*, que visitaba con la mirada ataráxica los lugares predilectos de París —nodos e hitos— (como narra, por ejemplo, Rubén Darío, en sus crónicas parisinas) a la luz del día, pleno de entusiasmo, ligero de equipajes y temores, el sujeto de la “barriada nocturna”, en cambio, lo realiza con toda su existencia, su desintegrada integridad es víctima del ocaso de la modernidad, signo de indigencia y vagabundeo. En plena noche se dirige alterado, en medio del agotamiento y el asco, hacia lugares que despiertan y rebozan vida cuando la ciudad duerme. La “barriada nocturna”, a diferencia de la *flânerie* moderna, es una operación *suburbial* que se despliega a distancia, como una búsqueda sin fin, “sin esperanza”, sin temor, “sin amor”, sin consuelo<sup>8</sup> (Borges, *Siete Noches* 158) en medio de esta metáfora indigesta, de este radical interrogante.

---

7 Recordemos a Alexander Von Humboldt, quien describía de esta manera el Atlántico. Sin embargo, concibo esta región atlántica de la forma en que Fernand Braudel veía el Mediterráneo, en que Pierre Chaunu contemplaba el Pacífico y en que, sobre todo, Lucien Febvre observaba el Rin; es decir, reivindicando en este el paso del tiempo (Schötter en Febvre 35), demostrando con ello que no es un “río eterno con características inmutables”, sino atravesado por una condición insólitamente histórica (52).

8 Este pasaje le pertenece a Fray Luis de León y a Borges de vez en cuando le gustaba recordarlo.

Entonces, entendamos “la barriada nocturna” como un callejeo peculiar desde la espesura discursiva, donde el relato turístico no alcanza a hallar hospitalidad. Chukri inventa una nueva dimensión de la *flânerie*, suburbial y callejera, una “mirada desde el asfalto” (Cuvardic García 28), a ras de suelo, “a nivel de la calle” (22), como si se tratara de un gusano o una cucaracha que se arrastra decadentemente, atraído por la obscuridad hacia el reino del alcantarillado. La “barriada nocturna” o *nocturbanidad* es una condición extrema donde somos testigos de un estoicismo lúgubre. Por esta razón, Chukri puede ser considerado la última voz de *la conciencia beat*, entre cuyos representantes están Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Truman Capote, Gore Vidal o el propio Tennessee Williams, sin olvidar a Juan Goytisolo.<sup>9</sup> Chukri es esta voz, no sólo por el hecho de que haya sido el más joven entre ellos, sino porque no cayó en el exotismo literario.

Desde esta manufactura discursiva de la “barriada nocturna”, Tánger se erige como metáfora de un aullido que resuena desde las membranas de una cueva, grito ensordecedor que un texto puede proyectar, grieta que lanza un proyectil simbólico hacia los lejanos confines de la recepción. De esta forma, Tánger se traza, se delinea y se curte, en el ámbito de la literatura, entre dos actores: el autor y el lector. Tánger, como ciudad literaria, se arma en esta labor doble, incesante e inconclusa. Dicha labor efectuada en el texto coincide con el deambular. La lectura es una reescritura en la medida en que el lector le toma la mano al autor y ambos *flanear* irreconociblemente en aras de conquistar una ciudad. Chukri está obsesionado con un Tánger que sabe que no existe y que, no obstante, siente desde la ausencia aunque sin nostalgia.

El sujeto *nocturbano* ocupa el lugar de aquel *flâneur* que, de acuerdo con Walter Benjamin, había desaparecido debido a “la crisis de la experiencia urbana” (Cairoli 133); es decir, “la decadencia del aura” (137), la ciudad como novedad y espacio de lo nuevo. Somos testigos de “la partida de los dioses”

9 Algunas de estas figuras han participado en la confección infinita de la obra de Chukri. Paul Bowles escribe la introducción de *For Bread Alone*; William Burroughs hace lo mismo con la introducción a la versión inglesa de Paul Bowles y a la versión francesa de *Jean Genet en Tánger* (la edición española de Cabaret Voltaire no contiene dicha introducción); Juan Goytisolo colabora con la introducción de *El Pan desnudo* en la segunda traducción de Círculo de Lectores al español en 1992 y con el prólogo en *Paul Bowles, el recluso de Tánger*. Tennessee Williams se incorpora a esta lista con su epílogo a *Tennessee Williams en Tánger*. Nos situamos ante un microcosmos literario en torno a la figura, el imaginario y la obra de Mohamed Chukri.

(Heidegger 147), en palabras de Hölderlin, que señala dos síntomas: por un lado, el auge del capitalismo debido al envilecimiento de la burguesía y, por otro, el oscurecimiento de la tecnología a raíz del predominio de la máquina. Ante este panorama, nos preguntamos: ¿dónde reposa el alma, el espíritu, la vida de una ciudad? Chukri nos indica que Tänger murió en el momento en que había ingresado a la industria cultural. En señal de rebeldía, el autor traza un curioso itinerario de esa peculiar topografía literaria atravesada por el cansancio y la podredumbre. Chukri participa en la reconfiguración literaria de un espacio secuestrado por las representaciones orientalistas, contraculturales y capitalistas. Desde la escritura de Chukri no se logra vislumbrar la ciudad que pretende describirnos, porque esta yace en el fondo espeso de su memoria —la cual es concebida como “pérdida de esta insoslayable ‘morada atávica’” (Cassigoli 22)— que pretende deconstruir desde los distintos mecanismos de una historia conjetural, pues replantea ciertos episodios de la historia oficial, hurga en los lugares herméticos de nuestra “morada domiciliaria” (80-84) e incorpora relatos inéditos que renuevan la gran trama.

Chukri no es el “*dandy* ocioso” de Domingo Sarmiento, el “peregrino urbano” de Rubén Darío, el “errante a bordo de un carruaje” de Manuel Gutiérrez Nájera y, tampoco, el “ciudadano colectivo” de Enrique Gómez Carrillo (Cuvardic García 24-30). El autor de *El pan a secas* se arrastra desde una embriaguez agotadora y repite *incansablemente* el acto de deambular todos los días. De noche, son los lugares de perdición de siempre los que terminan arrastrándole y deciden por él hasta que la hora de cierre de los locales lo expulsa como perro a la calle o la luz del alba le golpea, repentinamente, en la frente. Con justa razón, los *beat* guardan una cercanía sintomática con los decadentistas,<sup>10</sup> en la medida en que han asumido la derrota como condición vital. Aunque Chukri también frecuenta los cafés famosos, los salones de té, los bazares del Boulevard Pasteur y los mercados al aire libre, su presencia allí guarda cierta distancia, pues su lugar en dichos espacios no es similar al de Tennessee Williams o Keith Baxter. Se podría plantear que nos enfrentamos a una lógica de negación, en la cual el autor

10 Octavio Paz, en diálogo con Julián Ríos sobre el “carácter vanguardista y rupturista” de la literatura *beat*, negaba la novedad discursiva de Kerouac, Ginsberg y Burroughs y los ligaba a la literatura de Baudelaire, Rimbaud y Verlaine, y cuya “escritura espontánea no [es] más que una variante de la escritura automática de los surrealistas” (Paz y Ríos 55).

ni siquiera toma en consideración dichos lugares, sino que su presencia radica en la mirada que busca al escritor estadounidense, el espacio donde habita su imaginario, sus ideas, sus creencias, sus usos y sus costumbres. En estos momentos, Williams es el sello que tiene la ciudad de Tánger y sólo ahí radica la trama de Chukri.

La *nocturbanidad* es el síntoma de una despreocupación por la orientación en el espacio. Desde el punto de vista de Cairol, a diferencia de Benjamin, que estaba obsesionado por el espacio como signo del ascenso del capitalismo y la industrialización, Chukri no busca restablecer “el espacio perdido” (134), porque no está atraído por el aura de la salvación o de la redención. Chukri es personaje de su propia obra donde habita y se alimenta de su hambre y su ira. Nos enfrentamos a lo que Guillermo Fadanelli define como “elogio de la vagancia”, concebida como “un medio de conocimiento” que deja entrever “la angustia, la ebriedad y la ausencia de entendimiento entre los seres humanos” (Fadanelli s. p.) como contraluz de un mundo en descomposición. En ese lugar abandonado por el *flâneur* de la pequeña burguesía se levanta “un nuevo sujeto social, el desocupado, el ciudadano del olvido” (Contreras Soto s. p.), el vago, el desinteresado por los temas de actualidad. Es justo allí donde emerge la escritura de Chukri.

En tanto el *flâneur* ofrece el testimonio de su época, marcado por “el movimiento, el cambio, la vida pública, los espacios de sociabilidad, el lujo de los espacios comerciales, el progreso” (Cuvardic García 29), Chukri nos muestra el cansancio de la cultura, simbolizado por la repetición iterativa<sup>11</sup> de la rueda que gira fuera del circuito novedoso de la civilización. Chukri es la gran metáfora de un cuerpo y un estado de ánimo en plena decadencia. Mientras Tánger se abre camino hacia la modernización acelerada, su latido interior es una lenta y solitaria barriada hacia la muerte y la decrepitud. Consciente de ello, Chukri elige encapsular ciertos espacios tangerinos en un tiempo consagrado a la memoria. Esta contienda arqueo-espacial de nuestra modernidad nos lleva a la reflexión que realiza Randa Jebrouni, cuando se pregunta sobre la nostalgia y su vínculo con Tánger: “¿Seguirá incrustada en los imaginarios urbanos o dejará paso a una nueva forma de percepción relativa a la nueva morfología de la ciudad? ¿Actuará la topofilia literaria en correlación a la futura identidad espacial?” (Jebrouni s. p.). Chukri, inscrito

11 Con “iterativa” aludo al concepto derrideano de la “iteración”, el cual consiste en el valor de la *différance*; es decir, la repetición que deja entrever la diferencia en medio del bucle.

en una narrativa actual, parece resistirse al advenimiento de esta “nueva modalidad espacial” que pretende alejar el tiempo del espacio, extirparlo de su condición circular. A los ojos y los latidos de su autor, Tánger es una creación literaria que desafía su propio estatus cronotópico y asume la característica de un mito. Chukri lucha en varios frentes: por un lado, se niega a entregar la ciudad al discurso orientalista y neo-orientalista de los *beat* y el género policiaco *noir* y, por otro, le teme a la modernización. Por esta razón, Chukri es un romántico, a la manera de los primeros románticos como Hugo, Chateaubriand, Lamartine y, especialmente, Nerval.

Después de este recorrido reflexivo sobre la operación discursiva de la *nocturbanidad*, queda bastante claro que Tánger no es “un espectáculo” (Cuvardic García 31) como lo hubiera sido para los *flâneurs*, porque la *flânerie* es un acto que se realiza desde el exterior por un extranjero que pretende dejar patentes sus “impresiones peregrinas”, pues la modernidad —ya lo había advertido Baudelaire— se medía por la aguja del instante. A causa del consumo descarado de la literatura, concebida como un bien manufacturable ante el ascenso del capitalismo, juzga Benjamin, las mismas ciudades fueron perdiendo su aura, su poder de novedad, convirtiéndose en una mercancía más de la industria cultural. Debido a este contexto de “crisis de la experiencia urbana” y la obsolescencia de la propia *flânerie*,<sup>12</sup> llega la “barriada nocturna” o *nocturbanidad*, a partir de la cual la ciudad no sólo deja de ser un espectáculo, sino que se vuelve un argumento más en la trama literaria: la ciudad asume un papel más activo en la reconfiguración discursiva.

## La ciudad como espacio discursivo

Mientras los emperadores conquistan ciudades y se apoderan de ellas, los poetas las inventan, rebautizan y dan sentido. En la historia material de las civilizaciones, las ciudades se forjan por los testigos y los historiadores, emisarios de conquistadores, fieles plumas al servicio de la eternidad. Sin embargo, las ciudades nunca se mantienen intactas ante el torbellino del tiempo. Al respecto, cabe destacar el siguiente pasaje:

---

12 Recordemos las distintas andanzas del protagonista de Woody Allen en *Midnight in Paris* en compañía de otras figuras transepoales.

El Indostán atribuye sus grandes libros a la labor de comunidades, a personajes de los mismos libros, a dioses, a héroes o, simplemente al Tiempo [...]. Nadie puede compilar una antología que sea mucho más que un museo de sus “simpatías y diferencias”, pero el Tiempo acaba por editar antologías admirables. Lo que un hombre no puede hacer, las generaciones lo hacen. (Borges, *Nueva antología personal* 7)

Con “generaciones” y “tiempo”, Borges se refiere a ese espíritu colectivo de los poetas que han hecho perdurar el genio de los pueblos, esa obra colectiva a la que nos invitaba Lautréamont. A este ingenio poético le podemos llamar “literatura”, el “murmullo sin fin de la literatura” (Foucault, *La grande étrangere* 88).

Existen tres formas para explorar la ciudad como espacio. En primer lugar, como uno de los dos elementos del cronotopo bajtiniano. En segundo lugar, como lugar de inspiración literaria. Y, en tercer lugar, como creación literaria. Para analizar dicho espacio como creación literaria, es necesario recurrir a los presupuestos de Paul Ricoeur, quien segmenta lo discursivo en dos instancias. La primera tiene que ver con el mundo de los signos o la vida misma y la segunda da cuenta del mundo semántico y los significados de las palabras, las oraciones, los párrafos y los textos. Tomando en cuenta el espacio, el mundo sígnico se refiere al contenido pre-verbal y semiótico, es decir, al almacén donde se concentra la vivencia individual del espacio en cuestión. Por su parte, el mundo semántico alude al contenido expresado textualmente en su plenitud, es la experiencia vivida transferida en un contenido enunciativo. Ricoeur establece una dialéctica entre el mundo de los signos y la semántica. Por esta razón, la vivencia extra-textual y la experiencia poética de la ciudad no son indisolubles, sino que asumen un binomio irreductible, pues en ambas regiones yace una lógica de correspondencia que apunta al nivel estético de la experiencia, es decir, el reino de la metáfora. George Steiner sugiere que la metáfora traduce aquello que queda en la oscuridad del lenguaje. En ese sentido, si todo interlocutor que habla parte de un listado de referencias, la ciudad se une a estas referencias. Por lo tanto, no es la ciudad real, física, arquitectónica, sino parte del horizonte discursivo y psico-mental del interlocutor. Con justa razón, Italo Calvino asegurará en “Nota preliminar” de *Las ciudades invisibles* sobre la insistencia en la búsqueda de estas ciudades pese a la imposibilidad de su hallazgo (16).

Este trabajo sólo se centra en la ciudad como obra literaria, protagonista de una trama, co-relato que acompaña la narración, paisaje que se rebela ante el ruido exterior e irrumpe en el silencio interior del texto. Una ciudad hecha de palabras, figuras retóricas, expresiones locales, mutismos discursivos, aullidos de una literatura ancestral. Una ciudad que se desborda de la geometría tradicional de los usos y costumbres a la luz del día y se interna en las galerías nocturnas de lo tabú y lo prohibido. Una ciudad que todavía ensaya sus formas en medio del furor contemporáneo de lo contestatario, las rebeliones del '68, el hartazgo y el agotamiento de la cultura. ¿Qué ciudad emerge mientras otras están incendiándose? La literatura, como este crepitar colectivo y transepocal, avanza en la híbrida confección manufacturera de este ser indeleble, criatura tan reciente como la literatura misma.

Octavio Paz sostiene que “la ciudad es el teatro donde se despliega [...] el antiguo misterio de la libertad” (470). Con razón, el propio Paz admitía: “La literatura moderna nace con la ciudad moderna” (469). Existen ciudades que no han pasado desapercibidas en el discurso literario. París, Londres, Nueva York, Barcelona, Estambul, han perdurado en los últimos tiempos. Tánger pertenece a este conjunto de ciudades literarias sobre las cuales han escrito una infinidad de autores. Nadie ha quedado al margen del hechizo que produce una ciudad tan peculiar como lo es Tánger por haber sido objeto de búsquedas desesperadas, como es el caso de Henri Matisse que, tras largas jornadas de lluvia, pudo por fin disfrutar de la luz tangerina a través de su ventana en el Hotel de France. Es comprensible que, en medio de una condición decadente de finales del siglo XIX, los artistas franceses se lanzaran a la conquista de este “sol”<sup>13</sup> al que se refería Rimbaud; sin embargo, no es la claridad o la blancura lo que buscaban, sino lo liminar que permite distinguir lo claro de lo oscuro, lo ligero de lo espeso, lo áureo de lo decadente. Tánger es ejemplo de un “borde” que constituye la frontera

---

13 Nerval hablaba en repetidas ocasiones de *soleil noir*, por lo que Rubén Darío, en palabras de Xavier Villaurrutia, lo definía como “la luz negra”. El propio Villaurrutia afirma: “Acertó quien supo llamarle ‘hermano de Novalis’ para quien ‘la luz y la sombra al fundirse, forman una claridad nueva’” (citado en Nerval 22). Edmond Jabès recurre al “negro mate” como una obscuridad incrustada en la blancura (66).

entre dos lugares,<sup>14</sup> dos espacios anímicos, dos civilizaciones que dialogan<sup>15</sup> en ese momento.

En *Tennessee Williams en Tánger* aparecen varios espacios de la ciudad. A continuación, se presentan algunos de dichos espacios que son importantes a lo largo del relato. Así, el Café de París puede ser considerado el punto de partida de todas las conversaciones y los paseos por la ciudad. En contraste, el Zoco Chico, lugar donde Chukri vio por primera vez a Jean Genet, es un espacio ausente del cual poco se habla, pues, al ser frecuentado por bandoleros y ladrones es peligroso. La Avenida Mohamed V es un espacio de encuentros furtivos y no planeados. La Oficina de Correos es un lugar clave porque allí hubo un incidente con revistas de Playboy de Tennessee Williams, a quien además le confiscaron temporalmente los bienes que recibió de su amigo en el extranjero. El Hotel Minzah es el espacio donde terminan las “barriadas nocturnas” del escritor estadounidense y el sitio donde se despide de Chukri. El Bar Parade, si bien apenas se menciona en la obra, aparece en dos fotografías (Chukri, *Tennessee Williams* 82-83) que pertenecieron a Chukri, en las cuales este se encuentra junto a Tennessee y a dos turistas estadounidenses. El Salón de Té Madame Porte es uno de los lugares favoritos del escritor, pues le fascina a Jane Bowles, su adorada e inseparable amiga. El pintor Yacoubi lo consideraba “el mejor salón de té de Tánger” (44).

Ahora bien, el más relevante de los espacios mencionados es el Café de París. Este lugar, que aparece en varios apartados del diario, está ligado a toda la trama y a las conversaciones de los personajes. Además, está vinculado con el Consulado francés, puesto que al atardecer, el sol se oculta tras este edificio, y es cuando Yacoubi propone partir para iniciar con las *flâneries* suburbiales. El Café es un espacio protagónico, porque está conectado a otros lugares, por ejemplo, el Boulevard Pasteur, considerado por Tennessee la “principal arteria del barrio moderno de Tánger” (13), y, también, es el lugar al que siempre regresan los actores para tomarse un respiro, conversar y

14 Rocío Rojas-Marcos Albert define Tánger como “ciudad mediterránea que mira al Atlántico” (Rojas-Marcos 29) que goza de “una estructura política y social insólita” (51).

15 Con este diálogo me refiero al orientalismo francés tanto desde la pintura como desde los estudios literarios donde “el Oriente entra plenamente en la conciencia de Europa” (Borges, *Siete Noches* 61), es descrito y representado discursivamente y es objeto de consumo de la audiencia del momento. Se pueden citar a Eugène Delacroix, Henri Matisse, Mariano Fortuny, Mariano Bertuchi, Josep Tapiró, Antonio Fabrès, entre otros, quienes han inmortalizado a Tánger y al norte de Marruecos.

emprender de nuevo la travesía sin fin de la exploración *nocturbana*. Todos estos lugares son públicos, a diferencia del Salón de Té Madame Porte, el cual junto a la casa de los Bowles y la Casa de Madame Meuron construyen una atmósfera más íntima, desconocida y privilegiada de la ciudad.

Es preciso que comprendamos la *nocturbanidad* como una estación prolongada de la naturaleza citadina. Incluso, sería más prudente emplear “lo nocturbano” como estallido de la nocturbanidad, asociado este a una entidad paisajística que juega el papel de atracción sin inscripción histórica ni museográfica. Orhan Pamuk recuerda a John Ruskin cuando se refería a “la belleza pintoresca” (294-305), la cual consistía en el paisaje olvidado de la hiedra, la hierba y las plantas que surgen a pesar de la industrialización, del hedor de las paredes y de la podredumbre de un lugar. Para Chukri, son los lugares insólitos a los que se dirigía en compañía de los escritores de su tiempo o donde pasaba la noche, según nos cuenta el propio autor, como el cementerio. Preguntémosnos, ¿qué le sucede a la ciudad?, ¿qué nos sucede frente a la ciudad, a sus espaldas y en su ausencia? El espanto y la ironía son los dos signos de la proximidad y la distancia que la ciudad resguarda y que la trama nos augura. Somos nuestras metáforas, porque hemos caído en las redes de nuestra propia configuración simbólica de la ciudad.

En *Tennessee Williams en Tánger*, Mohamed Chukri recorre una ciudad que ya no es la suya, que no existe. Como un auténtico escritor, el autor concibe dicho artefacto desde una dimensión arqueo-literaria<sup>16</sup> que tiene lugar en el discurso. Tánger no sólo es una ciudad, sino todo aquello, “todo lo demás” (diría Verlaine), que se ha pensado, se ha dicho, se ha escrito y se ha producido en torno a ella.<sup>17</sup> Tánger existe en la medida en que se dispone de un material discursivo capaz de retratarla y perpetuarla. Esta abundancia enunciativa señala “la fecundidad metafórica” a la cual se refiere Paul Ricoeur, es decir, la metáfora ya no como una figura retórica, sino como un espacio de lubricación afectivo-estilístico<sup>18</sup> que provoca la aparición de contenidos

16 Parto de la dimensión de la arqueología de Foucault y no aquella “disciplina de los monumentos mudos, de los rastros inertes, de los objetos sin contexto y de las cosas dejadas por el pasado” (Foucault, *La arqueología del saber* 17).

17 En *La arqueología del saber*, Foucault alude a esta dimensión textual e intertextual con el concepto de “archivo”.

18 Recordemos que tanto el creacionismo, el ultraísmo y algunos integrantes de la mal llamada Generación del '27 (Lorca, Guillén, Jiménez y Cernuda) van a estar obsesionados con la metáfora. Esta postura estética ha sido abordada por Stéphane Mallarmé, Paul Valéry y Luis de Góngora a través de Rubén Darío y, después, la retoma Carlos Barral.

sobre un tópico de actualidad y, en torno al cual, convoca la hibridez de los campos de experiencia. De esta forma, Tánger es una gran metáfora que estimula la producción de una inmensa galería museo-discursiva.

Orhan Pamuk admitía que la visión de una ciudad se formaba mediante el testimonio de los diarios de la vida cotidiana y los cuadernos de recuerdos de viajeros (Pamuk 279), lo cual nos lleva a admitir la dimensión extranjera, exótica y orientalista en la estratigrafía espacial de la ciudad. En este punto, cabe recordar el epígrafe de Karl Marx que sentencia: “No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados” (Said 17). Es decir, es imposible que una nación, un pueblo o una ciudad dé cuenta de sí misma en la desnudez plena. Por lo tanto, nos enfrentamos a la recuperación de la voz del subalterno que todavía no era audible (Spivak s. p.) y nos sumergimos en una compleja reconfiguración del relato sobre una ciudad que ha sido representada hasta el cansancio. Contra este efluvio representativo se alza la voz de Chukri, su literatura reivindica una función *sui géneris*, enarbolando un compromiso social y político implícito, en el cual la identidad es un terreno colectivo pendiente por resolver.

A través de los diálogos con algunos personajes del *Diario*, Chukri redescubre una serie de lugares desconocidos de Tánger, como el Salón de Té y el Bazar cerca al Hotel Minzah. En la escritura de Chukri, *flaneamos* con él y con sus compañeros de barriada, nos asomamos a su ciudad y la hacemos nuestra, nos apropiamos de forma más específica de unos lugares más que otros, porque existe una dosis afectiva en ese proceso de interiorización espacial. De esta forma, la ciudad se vive y se percibe, en la medida en que se recorre y se lee como texto literario. Estas acciones suceden simultánea y repentinamente. La ciudad, como espacio, es una entidad constantemente abierta y en redefinición, pues está asediada por la doble operación de la escritura y la barriada nocturna. Ambas “salidas de campo” o recorridos *nocturbanos* asumen un estatus transgresor, renovador, *poiético*, a tal grado que la ciudad nunca es la misma.

## **Lo diarístico como escritura decadente**

Después de abordar lo decadente, en el primer apartado, como síntoma del ocaso de la utopía que se asocia a la operación *nocturbana*, conviene señalar que el decadentismo es un movimiento literario, artístico y espiritual

de naturaleza finisecular que tiene lugar en el tiempo histórico de Baudelaire, Rimbaud y Verlaine. Es decir, nos enfrentamos a un “romanticismo tardío”, producto de la desilusión del siglo revolucionario y de la orfandad ante la inexistencia de un cambio real y profundo. Recordemos aquel pasaje de Rubén Darío tras la muerte de su maestro Verlaine: “Y al fin vas a descansar; y al fin has dejado de arrastrar tu pierna lamentable y anquilótica, y tu existencia extraña llena de dolor y de ensueños [...] Ya no padeces el mal de la vida” (citado en Verlaine 9). Esta condición de fatiga, melancolía y derrota atraviesa la primera parte del siglo xx con la Generación de los Contemporáneos en México (Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza), luego, alcanza a los integrantes de la Escuela de Barcelona (Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Carlos Barral) y, por último, llega hasta la *Beat Generation* (Kerouac, Ginsberg y Burroughs). A partir de esta alacena psico-escritural, Mohamed Chukri se dispone a abordar la cuestión diarística de su tiempo.

Por su etimología, el diario<sup>19</sup> o *journal* es un documento que pretende informar cotidianamente lo sucedido. El uso de la palabra *quotidien*, proveniente de la lengua francesa, refiere a una práctica común, regular y de costumbre. En cambio, en la lengua española, el uso de la palabra “diario” señala una costumbre de todos los días, sin falta u omisión. Por su semántica, alude al periódico que sale todos los días, en donde se informa sobre los acontecimientos más recientes de la ciudad. En ese sentido, se entiende, por ejemplo, que Émile Zola confesara que leer todas las mañanas el periódico era estar al pendiente de las últimas novedades parisinas. Ahora, debido a esa doble ascendencia etimológica, el diario asume el estatus de un doble, un fantasma, un otro. Mientras el *journal de presse* es un *texto* público y colectivo, el *otro journal* es un *texto* privado y exclusivamente individual, íntimo, sagrado, prohibido, tocado con la fibra de la sensibilidad, la culpa y la vergüenza. Béatrice Didier afirma que se alude a ambos textos por el hecho de que “debe ser registrado enseguida, sin esa distancia que permite

---

19 Manuel Alberca, en *El pacto ambiguo* (2007), después de realizar una relectura de *El pacto autobiográfico* (1973) de Philippe Lejeune, divide la narración autobiográfica en: a) autoficción, b) autobiografía y c) novela autobiográfica. La modalidad de autoficción está dividida a su vez en: a) autoficción biográfica, b) autoficción fantástica y c) autobioficción. Vincent Colonna, discípulo de Gérard Genette, define esta misma “autobioficción” como “autoficción referencial o autobiográfica”. En cambio, Ángel Basanta, a través de su ensayo “Autoficción e impostura literaria” (2009), incluye el diario entre las novelas del yo.

la elaboración del recuerdo, la reconstrucción, el trabajo de síntesis, una excesiva sofisticación de estilo” (40). Por ello, el diario, como modalidad textual autobiográfica en este ánimo de singularización, ha sido expulsado del ágora periodística para internarse en los vericuetos de lo mental y lo sensible.

El diario es una modalidad autobiográfica más problemática, más huidiza e instantánea que la autobiografía<sup>20</sup> y las memorias. Su naturaleza apunta a una región íntima y hermética. El diarista escribe para sí mismo, no para alguien más. Sin embargo, es preciso distinguir, por un lado, el gesto autoral de escribir sin tener en mente a los lectores y, por otro, el hallazgo accidental del diario manuscrito que sale a la luz y da con *esos* lectores.<sup>21</sup> Así, deberíamos tener en cuenta lo que podemos llamar “el cuadrilátero del texto”, constituido por la escritura, la edición, la crítica y la traducción, donde cada estadio asume el lugar de un proceso interminable y complejo. En otras palabras, habría que migrar de la dialéctica hermenéutica<sup>22</sup> (Ricoeur 183-370) a la hora de comprender un texto y abrir la discusión en torno a la crítica y la traducción, concebidas como aquel *langage second* que pretende decir algo sobre la literatura originaria,<sup>23</sup> y, al mismo tiempo, reivindicar ese lugar primigenio (Foucault, *La grande étrangère* 109-110). En este trabajo, la

---

20 En el texto “Mohamed Chukri o la autobiografía antropofágica” se realiza una revisión teórico-conceptual de la autobiografía en relación con las memorias. Este artículo es la continuación de dicha revisión.

21 En este tenor cabría preguntarnos, ¿el diario es un texto íntimo condenado al anonimato? Si es así, ¿cómo sabemos de la existencia de estos diarios? ¿Cómo es posible la existencia de una zoología taxonómica en torno a esta producción diarística? Con ello, habría que preguntarnos también: ¿el diario es ese tipo de texto que en algún momento caerá en manos ajenas? ¿Qué sucede y qué elementos intervienen para que, “aquel texto no escrito para la imprenta” (Barral 73), cruce la espectrología de su crianza y asuma su nueva condición de bastardía en un estado de orfandad domiciliaria?

22 Me refiero con esta “dialéctica hermenéutica” a la fase documental (Ricoeur 183-236), al proceso de explicación/compreensión (237-305) y a la dimensión representadora (307-370), no sólo del discurso histórico, sino de cualquier texto o discurso.

23 Maurice Blanchot sostenía en 1949: “La literatura se conserva como el objeto de la crítica, pero la crítica no pone de manifiesto a la literatura” (7). En este ánimo problematizador, tanto Michel Foucault como Roland Barthes concebían la crítica como un segundo texto que se agregaba a la literatura como escritura límite, este *grado cero de la escritura*, esta *grande étrangère*, un elemento al que prestó atención Octavio Paz (71). La crítica, en su presunción de explicar científicamente el proceso literario, fracasó en su proyecto, se deslindó de su objeto que ni conoce —de acuerdo con la escuela posestructuralista que, incluso, pasa por Jean Paul Sartre en *Qu'est-ce que la littérature?* (1948)— y terminó hablando de otra cosa. Es decir, descubrió —plantea Foucault— que la escritura literaria “no se refiere más que a sí misma” (13), porque el objeto de la literatura es ella misma.

reflexión se centra nada más en la primera instancia (la escritura) asociada al propio género diarístico.

La *flânerie* señala la experiencia europea de la modernidad, en la cual sale a la luz el proyecto cifrado en el progreso continuo; en una perspectiva paralela, se antepone otro proyecto que surge del discurso *beat* y contracultural, en el que los textos autobiográficos como el diario van a ser consagrados. Mientras la crónica de los *flâneurs* es un híbrido que fluctúa entre la literatura y el periodismo, cuyo fin es informar de manera literaria sobre algo que ha sucedido en el pasado más inmediato, el diario es una modalidad textual más tensa, que pasa desapercibida, pues se escribe a solas, sin testigos y entre fantasmas. Carlos Barral llegó a definir el diario como “un texto no escrito para la imprenta” (73). Entonces, la *flânerie* es el testimonio de la burguesía sobre la experiencia urbana y la “barriada nocturna” es la rebelión de los sin título ni techo, de quienes vomitan sus leprosas narraciones al mundo. Esta escritura fragmentaria alude a “una retórica suburbial” de la *flânerie*. Si la crónica es el termómetro del acontecimiento urbano (Quirarte, *México* 14:52 mins), pues registra la vida pública de los demás, aunque “sentado[s] en una terraza de café” (Cuvardic García 30), el diario documenta desde su abismo las vicisitudes y las luchas internas de quien vive y padece la “barriada nocturna”, porque la *flânerie* se mueve del lado del placer y el ocio, mientras la *nocturbanidad* lo hace desde el duelo.

Antes de continuar, quisiera reflexionar en torno a dos diarios que nos pueden servir de *modelo diarístico* y evidenciar la problemática de su manufactura,<sup>24</sup> es decir, sobre la vida o la historia del mismo diario. No se trata de establecer un origen y, por tanto, una escatología fúnebre, sino de sacar a flote algunos aspectos que subrayen esta “extranjería escritural”. El primero es *Le Horla*<sup>25</sup> de Guy de Maupassant, escrito entre el 8 de mayo y el 10 de septiembre de 1887, y el segundo es *Il mestiere di vivere* de Cesare Pavese, fechado del 6 de octubre de 1935 al 18 de agosto de 1950. Ambos textos nos permiten pensar el diario como un género narrativo que sirve de puente para reincorporarnos al diario de Chukri. Estos diarios —el primero es menos extenso— aluden a “una escritura

24 Aquí me refiero a algo que va más allá de la simple escritura. La manufactura no sólo es el gesto de escribir, sino también de confeccionar, guardar, ornamentar, disponer de un lugar preciso donde se va a escribir, entre otros gestos *archi*-escriturales.

25 Me refiero a la segunda versión bajo modalidad diarista publicada en *Ollendorf* el 17 de mayo de 1887, siete meses después de la primera versión aparecida en *Gil Blas* el 26 de octubre de 1886.

destinada a extinguirse” (Marty 148), cuyo contenido señala “el principio de su ruina” (Blanchot, *El espacio literario* 204), además de profetizar su propia muerte.

Tanto Maupassant como Pavese se refirieron explícitamente al suicidio. El cuentista intentó suicidarse varias veces, hasta que la última vez (1892) fue internado en una clínica. Por su parte, Pavese sí logró su cometido. En su diario se observa que, desde un inicio, venía considerando el suicidio, tal como lo afirma el 10 de abril de 1936: “[...] sé que estoy condenado para siempre al suicidio ante todo obstáculo y dolor. Es esto lo que me aterra: mi principio es el suicidio, nunca consumado, que no consumiré nunca pero que me halaga la sensibilidad” (Pavese 42). Dos semanas después, vuelve a escribir: “gente como nosotros, enamorada de la vida, de lo imprevisto, del placer de ‘contarla’, no puede llegar al suicidio más que por imprudencia” (46). En la misma página, agrega: “Hay que observar bien esto: en nuestros tiempos, el suicidio es un modo de desaparecer, se comete tímidamente, silenciosamente, anonadadamente. No es un hacer, es un padecer” (46). Como se puede observar, el suicidio y el diario son dos operaciones que se ensayan, entrecruzada y lentamente, en una extraña y muda correspondencia, se alimentan entre ellas. Así, encontramos que para Pavese: “Todo esto da asco. No palabras. Un gesto. No escribiré más” (415). Finalmente, el fino y delgado hilo se rompe.

Alain Girard ubica el origen del diario íntimo entre algunos enciclopedistas como Rousseau y el nacimiento del romanticismo, cuya tentativa era “comprender las operaciones del espíritu, captar las relaciones de lo físico y lo moral, y conocer mejor al hombre” (33). Béatrice Didier agrega que dicho diario surge en el momento en que los géneros literarios pierden su jerarquía (45). En plena secularización del espacio político durante la Revolución de 1830, el diario íntimo aparece como síntoma de un cambio de época puesto que, en el caso de Maupassant y Pavese, “expresa la interrogación del individuo frente a su nueva posición en el mundo”: para el francés, el orden de lo mental y lo inconsciente y, para el italiano, el estatus del hombre liberado de la prisión. Tal como Maupassant —al igual que Girard— advertía sobre los límites de nuestros sentidos:

los hombres que llevan un diario [...] se dan cuenta poco a poco de que su lucidez no sirve sino para hacer retroceder los límites del conocimiento, y de que la razón, lejos de ser todopoderosa, está acechada por todos lados por fuerzas oscuras capaces de hacerlas vacilar en cualquier momento. (35)

Roland Barthes había planteado la división de los textos literarios bajo dos categorías normativo-estéticas de la recepción: aquellos cercanos al placer y que podrían ser abordados por la crítica y aquellos orientados al goce, los cuales serían inasimilables e inaprensibles (36). No obstante, emerge la pregunta ¿qué hacemos con los textos que mantienen un vínculo con lo autobiográfico? Me refiero a escritos como *Dits et écrits, Roland Barthes par Roland Barthes* (1975), *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980) y, finalmente, *Journal de deuil*, escrito del 26 de octubre de 1977 al otoño de 1979 y publicado en 2009 por Seuil. ¿Dónde situaríamos los diarios que no podrían ser leídos desde el placer ni desde el goce? Ante esta insuficiencia sintomática, se podría incorporar una tercera categoría: el duelo. En ella entrarían los textos asociados a dicha práctica, ya que la operación escritural guarda una cercanía absoluta con la pérdida, la orfandad, el estallido de la existencia o de la falta fundante, la diáspora y el asedio de la muerte. El duelo es la fractura del cordón umbilical de la patria o la tierra, alude a la ruptura con el cielo y se abre un subsuelo —que no es de la tierra ni del cielo—, el cual se resiste a ser visible, audible o legible. Me refiero a un subsuelo mítico que gobierna la geometría *transdiscursiva*<sup>26</sup> (33) de los textos. En esta odisea sin fin inicia el diario o, más bien, *lo diarístico*, como una condición decadente de la escritura siempre “desde abajo, a ras de suelo, al nivel de la calle” (Cuvardic García 28).

*Tennessee Williams en Tánger* es una combinación del diario-reportaje con el diario puramente introspectivo, pues no sólo es una crónica que informa sobre el regreso del escritor estadounidense a Tánger después de una década, sino que se incluye en esa serie de “encuentros fortuitos” (Lambert en Chukri, *Tennessee Williams* 11), *flaneos* y conversaciones en distintos espacios de la urbe internacional. A un mismo tiempo, este diario es un cuaderno de notas, un repertorio de citas y una compilación de textos leídos y traducidos mientras “observaba de cerca al célebre visitante” (11). En este diario, de manera obsesiva, Chukri “busca la discusión literaria” y “a lo que

26 Con *transdiscursividad*, Foucault, en *¿Qué es un autor?*, señala el tejido intertextual que liga los textos, las escrituras y las literaturas; es decir, Nietzsche no es un autor, ni tampoco una firma definida bajo el entendimiento de que define y enclaustra una serie de textos, sino una comunidad intertextual que alude al imaginario discursivo, desde *las reminiscencias* (por poner un ejemplo, Zaratustra, Dionisio, Schopenhauer), *los diálogos atmosféricos* (Rimbaud, Gibrán), las complicidades o *correspondencias mudas* (Sade, Breton, Bataille) hasta los *ecos epigónicos* (Foucault, Torres Rojo). El tejido que liga a toda esta *bibliothèque imaginaire* (Marx) es lo que podríamos llamar “la geometría *transdiscursiva*”.

Tennessee presta poca atención” (12), sin olvidar que es un retrato insólito del escritor. En este ánimo retratista, el autor describe la risa de Tennessee:

no dejaba de reírse. [...] Yacoubi y yo nos reímos también. En mi vida he conocido a un escritor tan divertido como él. Sin embargo, es el mismo hombre que escribió *Verano y humo* y *La gata sobre el tejado de zinc caliente*. (42-43)

En *¿Qué es un autor?*, a juicio de Foucault, esto demuestra la pertinencia de distinguir entre el hombre de carne y hueso que padece y el autor como firma tras la cual escribe. La vida y la obra son dos instancias comunicantes e intransferibles. El diario íntimo se asume como entidad limítrofe entre la vida y la obra, como una aguja que sostiene y permite que persista este vínculo entre ambas.

Con un desenfadado ánimo por tejer una constelación de afinidades inadvertidas o superfluas, Chukri confiesa que Williams había nacido un 26 de marzo y él un día antes. Ambos eran escritores y habían practicado —al igual que Jean Genet, retratado en el diario anterior— el robo como una forma de subsistencia en tiempos de precariedad (24-25). Nos enfrentamos a dos figuras, aunque inscritas en el imaginario *beat*, que se han mantenido al margen de esta poética contracultural, asumiendo un estilo distinto que refleja, a su vez, una visión singular de *su* grupo. Al final de este diario, leemos en el “Epílogo” que, también, Tennessee “observaba de cerca” (11) a Chukri. Esto demuestra, por un lado, que estamos frente a dos individuos marcados por la soledad (14) y, por otro, subraya la difusa imagen del *voyeur*<sup>27</sup> en las décadas de 1960 y 1970. Además de ser solitarios, Chukri y Tennessee estaban enclaustrados en el azar<sup>28</sup> y la incertidumbre,<sup>29</sup> dos principios que gobiernan la filosofía vital de la conciencia *beat*.

---

27 Asistimos a la emergencia del mirón y el figón que Juan Goytisolo rescata, homenajea y perpetúa en *Paisajes después de la batalla*, considerada la primera novela posmoderna en España. Habría que considerar el *voyeur* como un individuo sin vida propia que interfiere en la intimidad de la vida de los demás, su forma de observar tiene connotaciones eróticas o sexuales que parte desde el ojo oscuro de un sentimiento exacerbado de descontrol, manía y desenfreno.

28 Gavin Lambert sostiene que “[l]a mayor parte de sus encuentros los dispuso el azar” (citado en Chukri, *Tennessee Williams en Tánger* 15).

29 Además del azar, el otro principio que opera en este diario —en cuanto a documento o texto— y en el encuentro entre ambos escritores es propiamente la incertidumbre. Dicha vacilación se puede observar cuando Tennessee Williams, al despedirse de Chukri, exclama: “¿Quién sabe? Tal vez nos volvamos a ver un día de estos” (15).

En Chukri detectamos dos regiones del duelo: la una está asociada a la trifulca y la autodestrucción, la otra señala el gesto incesante de la renuncia. Dichas regiones dan cuenta de un auténtico decadentista. Rimbaud aparece en un diálogo entre Chukri y Williams en la *Librairie des Colonnes* (85), señalando un guiño intertextual a la filosofía *nocturbana* del joven de Charleville (115). Lo que vive y escribe Chukri no alude a la melancolía ni a la aflicción, sino que apunta al duelo. La segunda mitad del siglo xx apunta al tiempo en que el duelo se vuelve verbo y se hace carne. Existe una epistemología poética del duelo con una arquitectura semántica —una carnadura retórica—, que liga a Emmanuel Lévinas (1906-1995), Edmond Jabès (1912-1991), Paul Ricoeur (1913-2005), Roland Barthes (1915-1980), Paul de Man (1919-1983), Paul Celan (1920-1970), Michel de Certeau (1925-1986), Michel Foucault (1926-1984), José Agustín Goytisolo (1928-1999), Jacques Derrida (1930-2004), Mahmud Darwish (1941-2008), Orhan Pamuk (1952), Fabio Morábito (1955), entre otros, en una filosofía de la finitud,<sup>30</sup> en un mundo de crueldad y sin compasión que reivindica una sensibilidad escritural después de los exterminios<sup>31</sup> y los despojos.

Con este paisaje escritural sensible erigido desde las ruinas, Chukri nos devuelve la imagen de un lugar dividido, dislocado, devastado, en torno al cual la idea de retorno que se busca se vuelve utópica. Cada tentativa de regreso es una nueva separación (Cassigoli 52), explorando en esa herida originaria que enfatiza la condición de viudez y orfandad. En su comentario del *Journal de Deuil*, Éric Marty<sup>32</sup> afirma que “el duelo desplaza y desfigura la aflicción de Proust” (162) y se adentra en la melancolía y el tedio de Rimbaud y Verlaine. En Chukri, un duelo inconmensurable, insondable e indescifrable emerge, persiste y se proyecta. Emerge en la medida en que el “aliento de la agonía” se deja y se abandona a su destino. Esta derrota o renuncia resuena escrituralmente como trama discursiva de la vida y como

---

30 Aludo a la conferencia de Joan-Carles Mèlich Sàngra (de la Universidad Autónoma de Barcelona), titulada “Finitud, compasión, crueldad” en el marco del Seminario Permanente en Teoría de la Historia e Historiografía de la Universidad Iberoamericana el miércoles 3 de marzo de 2021.

31 Va mucho más allá de la sentencia de Theodor Adorno acerca de la imposibilidad de escribir algo digno de ser recordado después de lo ocurrido en los campos de exterminio y de concentración nazi, aunque tal escritura está atravesada por dicho signo sintomático.

32 Se trata de la conferencia del 9 de febrero de 2010 en el Collège de France por invitación de Antoine Compagnon en su Seminario *Écrire la Vie*, en el marco del homenaje por el trigésimo aniversario luctuoso de Roland Barthes.

protesta. Con justa razón, Chukri advierte que *El pan a secas* lo escribió con las entrañas (21). Persiste, pues el duelo es un gesto —un gueto— que se multiplica, se auto-lubrica<sup>33</sup> y se afianza hasta convertirse en una gran metáfora que acaba absorbiendo las otras metáforas. Y se proyecta en el momento en que el lector se vuelve partícipe, confidente y cómplice de este duelo, de este homicidio involuntario, *graficidio* colectivo que hunde al autor y *enaltece*<sup>34</sup> a la obra. Así, uno está condenado a las alturas y el otro al abismo, a pesar de que uno de estos nació de la ceniza y de las letras ilegibles de un analfabetismo<sup>35</sup> atroz que se resiste a escribir la vida.

A diferencia de la novela, el cuento y los textos del yo, como la autobiografía, la biografía y las memorias, el diario apunta a una práctica escritural menos constante y más interrumpida. Su condición fragmentaria e intermitente nos hace dudar de su existencia, su continuidad y su mantenimiento en el tiempo narrado. Entre el escribir a solas y sin testigos y la intervención del diarista, el diario asume un estatus “apologético restringido a la clandestinidad” (151), el cual está alimentado por un “deseo diarista [que] desencadena la escritura” (Genette 3). Al respecto, Jaime Sabines afirma:

*¡Si uno pudiera encontrar lo que hay que decir, cuando todas las palabras se han levantado del campo como palomas asustadas! ¡Si uno pudiera decir algo, con solo lo que encuentra, una piedra, un cigarro, una varita seca, un zapato! ¡Y si este decir algo fuera una confirmación de lo que sucede; por ejemplo: agarro una silla: estoy dando un durazno! ¡Si con solo decir “madera”, entendieras tú que florezco; si con decir calle, o con tocar la pata de la cama, supieras que me muero! (21)*<sup>36</sup>

33 Nos recuerda el gesto escritural del Marqués de Sade bajo el entendimiento de que la escritura es una región erógena que se lubrica a sí misma (Foucault 165), se multiplica y alcanza así el principio del “murmure continu de la littérature” (Foucault 88). No obstante, este ánimo con que escribe Chukri no es de *jouissance répétée* y *re-jouissance* a la que se refiere Foucault, sino a la condición que tiene la herida de lamerse a sí misma, en este duelo infinito, que no cesa y que, por lo mismo, y al mismo tiempo, se vuelve fallido. Transitamos de *l'hédonisme de l'écriture* a “una escritura de duelo”.

34 No habría que entender este “enaltecimiento” como una altura o una musculatura que apunta al cielo, sino una disposición peculiar, un *performance acrobático* que aletea sin cesar, se tambalea como la figura decadente que es el propio Chukri.

35 Recordemos que Chukri fue analfabeta casi hasta los 20 años (Lambert en Chukri, *Tennessee Williams* 11-12). Aprende a leer durante su estancia en la cárcel.

36 Énfasis mío.

Este “texto casi imposible” devela su carácter de espejo, lo especular, el diario que se especula a sí mismo, divaga entre los pasajes escriturales, hasta apropiarse de otra característica ajena que le es propia: el simulacro; es decir, el diario como puesta en escena, como escenario de un diario gobernado por *la photologie*<sup>37</sup> (Derrida 45). Béatrice Didier asocia el diario íntimo a la correspondencia,<sup>38</sup> debido a su vínculo con la ausencia de límites, la fragmentación y el día-a-día. Además, ambos escritos no están pensados para ser publicados. En este sentido, el diario íntimo se vuelve “un depósito de escritura” (Didier 44), una alacena a la cual siempre recurre el autor como una forma de confeccionar, editar y mejorar su obra. Este diario como almacén, a juicio de Didier, sirve de mantenimiento, equilibrio y estímulo en los procesos de escritura y de sequedad creativa, pues se erige como “matriz de una obra en gestación”. Se comprende, entonces, la conclusión de Didier: “el diario es un texto que genera otros textos, una génesis permanente” (46). Por lo tanto, sería preferible emplear el concepto de “lo diarístico” en lugar del concepto genérico “diario”, ya que “lo diarístico” no es el diario en sí mismo, sino su desembocadura, su desbordamiento, su erupción y “su estallido”.<sup>39</sup> Por tanto, asistimos a una arquitectura disruptiva y desconcertante.

---

37 Alude al concepto de Derrida que se refiere explícitamente al proceso metafórico en que la propia metáfora va mudando de ser, en una suerte de metamorfosis fenoménica constante o *licantropía* metafórico-conceptual. Debido a este “avistamiento” o “erupción” hablamos de la forma en que un fenómeno se debate entre la aparición y el ocultamiento. En este sentido, hay que entender, en este texto, esta *photologie* como condición de aparición del diario que se debate entre el erotismo y la antropofagia, oscila entre la vida y la muerte, se columpia entre la luz y la sombra. Por ello, cabe hablar de una *mis-en-scène photologique* que deja entrever el dilema de este simulacro, sus distintos e infinitos *performances*, su evolución constante que desafía la unidad y estimula el dominio de la singularidad en su faceta de lo peculiar.

38 Recordemos la *Carta al padre* de Kafka a la que recurre para vencer el miedo por el sólo hecho de pensar en su padre. Gracias a Max Brod, amigo de Kafka, por no haber quemado la carta (tal como era el deseo de Kafka), podemos leer y explorar el abismo en que vivía el escritor bajo el techo llamado “Padre”. Hay otros textos que bien podrían figurar en esta etiqueta de “correspondencia” y son los discursos inaugurales de El Colegio Nacional. Por mencionar algunos, destaco *El laurel invisible* de Vicente Quirarte (leído el 3 de marzo de 2016), *Yo soy un hombre de letras* de Fernando Del Paso (leído el 12 de febrero de 1996) y *Los sueños compartidos* de Vicente Rojo (leído el 16 de noviembre de 1994), entre otros. El tono confidencial, íntimo, cercano, cálido, lleno de diálogos, confesiones y recuerdos, acapara la superficie y la carnadura estilísticas de este tipo de texto aparente e inicialmente académico y de rigor.

39 Hago una analogía con Roland Barthes cuando admite que lo novelesco no es la novela, sino su imposibilidad, su estallido (Gerardo Fernández s. p.).

Ahora bien, siguiendo con la idea de Didier según la cual el diario es “un texto que teje otros textos”, *Tennessee Williams en Tánger* es un halo que nos permite observar el proceso de gestación de la primera parte de su autobiografía, *El pan a secas*,<sup>40</sup> en el séptimo número de la revista neoyorquina *Antaeus*<sup>41</sup> (Chukri, *Tennessee Williams* 27, 60) —cuyo cofundador y editor eran Paul Bowles y Daniel Halpern, respectivamente—, y la traducción árabe de *La gata sobre el tejado de zinc caliente*, versión de Mohamed Samir Abdelhamid (57) que desconocía el propio Williams. Más adelante, Chukri confiesa que no ha recibido regalías por esta y otras publicaciones; además, alude a la publicación de *Jean Genet en Tánger* por la cual recibió tan sólo 300 dólares (51). El diario se asume también como un espacio íntimo para una conversación sobre otros escritores de los cuales no se sabe nada,<sup>42</sup> como Mohamed Mrabet, y Jean Genet quien, según el propio Chukri, basándose en su diario, dejó de escribir porque “considera [...] que literariamente ya no tiene nada que decir. [...] Ya no tiene ilusión por la literatura” (28). Este síntoma refleja el cansancio del poeta (Pavese 54).

Por otra parte, el diario se acerca a un cuaderno de anotaciones e impresiones sobre ciertos aspectos, lo cual implica hacer crítica; no obstante, este no tiene cabida en los ensayos o tratados:

Debe de gustarle todo lo caliente y dulce —pensé. Quizá por eso se inclina por poner a sus libros esos títulos tan calientes, dulces y transparentes: Verano y humo, Dulce pájaro de juventud, De repente el último verano, El zoo de cristal, etc. (Chukri, *Tennessee Williams* 43-44)

---

40 Chukri también reconoce que está a punto de iniciar la segunda parte de su autobiografía —que titularía más tarde *Tiempo de errores*— en cuanto terminara con la colección de cuentos *La jaima*. Ambos textos, como toda su obra, han sido traducidos por la editorial barcelonesa Cabaret Voltaire.

41 Además del número 7 de esta revista, Chukri le obsequió a Tennessee el número donde “está publicada la primera parte de mi diario sobre Jean Genet” (Chukri, *Tennessee Williams* 90). Hasta la página 106, podemos saber que se trata del número 10.

42 Con el pintor Ahmed Yacoubi conversa sobre Timothy Leary en torno a dos cartas que escribió desde la cárcel debido a su labor como ferviente activista a favor del uso terapéutico de las drogas psicodélicas. Es uno de los miembros más desconocidos de la *Beat Generation* de Jack Kerouac, Allen Ginsberg y William Burroughs. En ambas “[d]escribía su vida en la cárcel y su deseo de recobrar la libertad” (Chukri, *Tennessee Williams* 39).

En este diario podemos conocer el valioso homenaje que Tennessee dedicó a Jane Bowles en el *New York Times* cuando ella falleció en el hospital psiquiátrico de Málaga.<sup>43</sup> Allí declara: “No soy el único que cree que Jane Bowles es la mejor escritora en prosa de este siglo” (Chukri, *Tennessee Williams* 69). Siguiendo a Didier, el diario no sólo es “gestación de otros textos”, sino germinación del diario mismo que ensaya su forma y busca salir a la luz: “Por la tarde, me encontré con Édouard Roditi en el Café de Paris. Yo estaba inmerso en la escritura de este diario sobre Tennessee. Le dije que tenía pensado convertirlo en un libro” (81). Después, presenta a Bowles en su casa “el comentario” de Tennessee que aparece en el “Epílogo” de dicho diario.

La imposibilidad del diario como género textual, como una unidad genérica delimitable y en perfecta y aislada autonomía, desemboca en una reflexión mayor. Por un lado, une a Chukri con Barthes en un abrazo —como dos románticos tardíos— y, por otro, alude a la emergencia de la hibridación genérica que gobierna las textualidades literarias de nuestro tiempo. Nos enfrentamos, por tanto, al diario como una nueva cárcel, en la medida en que el autor cava su propia tumba y renuncia a su elegía. El diario se vuelve el oscuro pasadizo autoral donde transcurre la otra trama de la literatura, una literatura más volcánica, disruptiva y sísmica que recuerda los ecos de aquel “carácter inagotable del murmullo” (Blanchot, *El espacio literario* 163-165).

## Conclusiones preliminares

Al principio de este artículo, afirmaba que la obra de Chukri se podía abordar desde distintas regiones de estudio. Es un enorme desafío continuar con el mismo guión teórico-analítico-práxico cuando se trata de Mohamed Chukri, su mundo, su obra y su legado. En medio de este contrasentido, cada escrito que pretende abordar la escritura de Chukri es un texto más que se incorpora, una escritura-apéndice que se instala en esta concavidad sin rastro, “este ruido sin forma” (Kent Gutiérrez 120) ni rostro.

La literatura de Chukri es un testimonio de su tiempo. Lo es también de un Tánger que ha transitado de un estatus internacional hacia una condición más modernizadora. Al mismo tiempo, cada testimonio literario es un testamento de sus contemporáneos. Toda literatura pretende ser una efigie

---

43 Falleció el 4 de mayo de 1973, exactamente dos meses y doce días antes de que regresara Tennessee Williams a Tánger.

de su espacio. Chukri ha logrado con su intuición poética entregarnos una ciudad que, en su intimidad, ha estado curtiendo, cobijando y pervirtiendo. Ojalá su valentía nos incite a incurrir en más homicidios y, por fin, podamos irrumpir en las arterias de Tánger y sus fantasmas.

Una ciudad es madre guardiana de otras ciudades, porque habla de ellas, se liga a ellas y se comunica con ellas. La literatura, como mundo autónomo, crea una red de intertextualidad e intradiscursividad, pues las ciudades “se ubican” en los textos y entre ellos. Las ciudades existen en la medida en que un texto prevalece. Esta circularidad inter-urbana alude a un mágico concierto de autores, personajes, lugares, escenas, decorados, pasajes y lectores. La escritura mantiene su poder de evocar, invocar y convocar la trama de una literatura mundial en la cual nadie sea expulsado de su *polis*, porque, desde que nacimos, hemos entendido que tenemos derecho a una. Con su literatura, Chukri nos ha entregado “una geografía literaria de las ciudades” que amó, aborreció, soñó y asedió.

Este diario ha sido el puente a través del cual hemos transitado para arribar al puerto de Tánger, a la orilla de esta literatura que se llama Mohamed Chukri. Sin embargo, también, hemos encontrado otra orilla del Atlántico, poco avistada por la crítica mediterránea de lengua española, pero no por ello menos provocadora. En esta escritura, familiar y extranjera, Chukri considera que la escritura está asediada constantemente por principios de familiaridad y extranjería. Entonces, ¿es posible dar con algo o con alguien en este u otro diario o, más bien, debemos resignarnos a ese adiós impronunciable, a ese retorno siempre tan prometido? Espero que este ensayo desemboque en una oleada de interesados en su búsqueda, su intervención, su invención y su perdición.

## Obras citadas

- Barral, Carlos. *Diario de “Metropolitano”*. Editado por Luis García Montero. Madrid, Cátedra/Letras Hispánicas, 1997.
- Basanta, Ángel. “Autoficción e impostura literaria”. *Revista de Libros*, núm. 147, marzo de 2009, s. p. Web. 7 de marzo de 2021.
- Benítez Ariza, José Manuel. “Los diarios se escriben solos”. *Letras Libres*, 12 de agosto de 2019, s. p. Web. 3 de marzo de 2021.
- Blanchot, Maurice. *Lautréamont y Sade*. México, FCE, 2014.

- . *El espacio literario*. Madrid, Editora Nacional, 2002.
- Borges, Jorge Luis. *Siete noches*. México, FCE, 2009.
- . *Nueva antología personal*. Barcelona, Bruguera, 1980.
- . *Narraciones*. Pamplona, Salvat, 1970.
- Cairol, Eduard. “Aprender a perderse: desorientación, flânerie, azar objetivo. Benjamin, el surrealismo y el espacio urbano”. *Treballs de la Societat Catalana de Geografia*, núm. 84, 2017, págs. 133-144. Web. 20 de abril de 2021.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Barcelona, Siruela, 2018.
- Cassigoli, Rossana. *El exilio como síntoma. Literatura y Fuentes*. México/Santiago de Chile, UNAM/Metales pesados, 2016.
- Chukri, Mohamed. *Tennessee Williams en Tánger*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2017.
- . *El pan a secas*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2014.
- . *Rostros, amores, maldiciones*, Barcelona, Cabaret Voltaire, 2014.
- . *Tiempo de errores*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2013.
- . *Jean Genet en Tánger Años 1968-1969/1974 y Epílogo*. Barcelona, Cabaret Voltaire, 2013.
- . *Al-Jobz al-hâfi*. Casablanca, Al-Fanak, 2007.
- . *For Bread Alone*. New York, Telegram Books, 2006.
- . *Le pain nu*. Paris, Librairie François Maspero (La Découverte), 1980.
- Contreras Soto, Ricardo. “Elogio de la vagancia de Roberto Arlt”, 27 de mayo de 2015. Web. 6 de abril de 2021.
- Cuvardic García, Dorde. “La reflexión sobre el flâneur y la flânerie en los escritores modernistas latinoamericanos”. *Kañina. Revista de Artes y Letras*, vol. 1, núm. xxxiii, 2009, págs. 21-35. Web. 8 de abril de 2021.
- Darío, Rubén. *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*. México, FCE, 2015.
- Del Paso, Fernando. *Yo soy un hombre de letras*, Discurso de ingreso, 12 de febrero de 1996. México, El Colegio Nacional, 2016.
- Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967.
- Didier, Beatrice. “El diario ¿forma abierta?”. *Revista de Occidente*, núm. 182, 1996, págs. 39-46.
- Fadanelli, Guillermo. *Elogio de la vagancia. Extractos*. México, Penguin Random House, 2009, s. p. Web. 8 de marzo de 2021.
- Febvre, Lucien. (2004), *El Rin. Historia, mitos y realidades*. México, FCE, 2004.
- Fernández, Gerardo. (2020). “Roland Barthes, cuarenta años después”, *Letras Libres*, 26 de marzo de 2020, s. p. Web. 8 de abril de 2021.
- Foucault, Michael. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 2010.

- . *La grande étrangère. À propos de la littérature*. Paris, École Haute des Études de Sciences Sociales, 2013.
- . ¿Qué es un autor? Apostillas a ¿Qué es un autor? México, El cuenco de Plata, 2015.
- Genette, Gérard. “Le journal, l’antijournal”. *Poétique*, núm. 47, págs. 315-322. Paris, Seuil, 1981.
- Girard, Alain. “El diario como género literario”. *Revista de Occidente*, núm. 182, 1996, págs. 31-38.
- Goytisolo, Juan. *Paisajes después de la batalla*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1982.
- Gusdorf, Georges. “Condiciones y límites de la autobiografía”. *Anthropos. Boletín de información y documentación*, vol. 9, núm. 125, 1991, págs. 9-18. Web. 8 de abril de 2021.
- Heidegger, Martin. *Arte y poesía* (traducción y prólogo de Samuel Ramos, 10ª reimp.), México: FCE, 2001.
- Jabès, Edmond. *Un regard*. Paris, Fata Morgana, 2003.
- Jebrouni, Randa. “La letra y la ciudad: Tánger en las literaturas española y marroquí actuales”. Entrevista. *Boletín primavera 2020*, 2 de mayo de 2020, s. p. Web. 22 de febrero de 2021.
- Kafka, Franz. *Carta al padre*. México, Colofón, 2014.
- Kent Gutiérrez, Dánivir. “Badía: La huella del desierto como ‘fuerza de vida’ en el pensamiento poético de Edmond Jabès”. *Palabras nómadas en camino a una justicia del otro*. Editado por Silvana Rabinovich. México, UNAM, 2020.
- Lejeune, Philippe. “Le pacte autobiographique”. *Poétique. Seuil*, núm. 14, 1993, págs. 137-162.
- Loti, Pierre. *Fantasmas de Oriente*. México, Novaro-México, 1958.
- Marty, Éric. “Roland Barthes, la literatura y el derecho a la muerte” *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, núm. 20, 2020, págs. 141-165. Universidad Nacional de Rosario. Web. 13 de abril de 2021.
- Marx, Willams. “Vivre dans la bibliothèque du monde”. *YouTube*, publicado por Collège de France, 27 de enero de 2020. Web. 30 de noviembre de 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=K13oU31p1Oc>
- Maupassant, Guy. *Le Horla*. Paris, Le Livre de Poche, 1994.
- Mesmoudi, Mehdi. “Mohamed Chukri o la autobiografía antropofágica”. *Temario sobre la representación histórica y literaria de lo inmaterial. Nueve aproximaciones a la diversidad cultural*. Editado por Edith González Cruz y Francisco Altable. México, UABCS, págs. 157-170.

- Nerval, Gérard. *Aurelia*. México, Fontamara, 2022.
- Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*. Barcelona, Planeta, 1998.
- Paz, Octavio. *Obras completas, vol. II. Excursiones e incursiones. Dominio Extranjero. Fundación y disidencia. Dominio Hispánico*. México, FCE, 2014.
- Paz, Octavio y Julián Ríos. *Solo a dos voces*. México, FCE, 2000.
- Quirarte, Vicente. *México, ciudad que es un país. Capítulo 1*. El Colegio Nacional, 18 de octubre de 2017, 27:27 min. <https://www.youtube.com/watch?v=uSsRd6nll2g>
- . *Amor de ciudad grande*. México, FCE, 2016.
- . *El laurel invisible*. Discurso de ingreso, 3 de marzo de 2016. México, El Colegio Nacional, 2016.
- Ricci, Cristián H. *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*. Madrid, Orto y Universidad de Minnesota, 2010.
- Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. México, FCE, 2010.
- Rodríguez, Francisco. “El género autobiográfico y la construcción del sujeto autorreferencial”. *Filología y Lingüística*, vol. 2, núm. XXVI, págs. 9-24. Web. 22 de mayo de 2021.
- Rojas-Marcos, Rocío. *Tánger, segunda patria. Una ciudad imprescindible en la historia y la literatura española*. Madrid, Almuzara, 2018.
- Sabines, Jaime. *Diario semanario y poemas en prosa*. Veracruz, Universidad Veracruzana, 2017.
- Said, Edward. *Orientalismo*. México, Random House Mondadori, 2009.
- Sartre, Jean. Paul. *Qu'est ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.
- Silva Carreras, Alejandra. (2016), “Literatura del yo: reflexiones teóricas perspectivas de autor en el género autobiográfico”. *Káñina. Revista de Artes y Letras*, vol. 2, núm. XL, 2016, págs. 149-158. Web. 2 de febrero de 2021.
- Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”. *Orbis Tertius*, vol. 6, núm. III, 1998, s. p. Web. 26 de enero de 2022.
- Verlaine, Paul. *Poemas*. México, Letras Vivas, 2000.
- Whitman, Walt. *Canto a mí mismo*. México, Tomo, 2002.

## **Sobre el autor**

Mehdi Mesmoudi (Tánger-Marruecos, 1987) es licenciado en Estudios Hispánicos (2009) por la Universidad Abdelmalek Essaadi de Tetuán, Marruecos. Licenciado en Lengua y Literatura (2012) por la Universidad Autónoma de Baja California Sur (UABCS). Maestro en Ciencias Sociales, con orientación en Globalización (2015) por la UABCS. Doctor en Ciencias Sociales, con orientación en Globalización e Interculturalidad (2019) por la UABCS. En 2018 realizó una estancia doctoral en el Centro de Estudios Latinoamericanos (CELA) de la facultad de Ciencias Políticas y Sociales (FCPYS) de la UNAM en el marco del Proyecto “Praxis cotidiana y emancipación en la lengua” (PAPIIT-UNAM) a cargo de la Dra. Rossana Cassigoli Salamon.

# Um *poetry slam* indígena: a poesia falada no Slam Coalkan

Fabiana Oliveira de Souza

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

fabiana.oliveira.de.souza@letras.ufrj.br

Este artigo está inserido no campo dos estudos da poesia falada, mais especificamente das competições do *poetry slam*, tomando como caso o Slam Coalkan, primeiro evento indígena mundial nesse formato, realizado em 2021 através de uma parceria entre festivais do Brasil e do Canadá, que reuniu poetas dos hemisférios sul e norte de Abya Yala. A partir de uma observação crítica, este estudo descreve e analisa o referido campeonato, enfatizando a importância da oralidade para as culturas dos povos originários, sendo a protagonista em um contexto como o dos *poetry slams*. Ancorado em referenciais teóricos sobre literatura indígena, o trabalho pretende ressaltar a necessidade de uma escuta atenta às vozes desses sujeitos historicamente silenciados e marginalizados, que deixam em destaque saberes ancestrais em suas narrativas de luta, emancipação e resistência. Ademais, ao divulgar esse acontecimento inédito, objetiva valorizar e defender a legitimidade da poesia que se produz e circula nos *slams*.

*Palavras-chave:* Slam Coalkan; literatura indígena; *poetry slam*; poesia falada; oralidade.

Cómo citar este artículo (MLA): Souza, Fabiana Oliveira de. “Um *poetry slam* indígena: a poesia falada no Slam Coalkan”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 221-243

Artículo original. Recibido: 31/05/22; aceptado: 16/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **Un *poetry slam* indígena: la poesía hablada en Slam Coalkan**

Este artículo se inserta en el campo de los estudios de la poesía oral, más específicamente el de las competencias de *poetry slam*, tomando como caso el Slam Coalkan, primer evento indígena a nivel mundial en ese formato, realizado en 2021 a través de una colaboración entre festivales de Brasil y Canadá, que reunió poetas de los hemisferios sur y norte de Abya Yala. A partir de una observación crítica, este estudio describe y analiza dicho campeonato, enfatizando la importancia de la oralidad para las culturas de los pueblos originarios, la cual es la protagonista en un contexto como el de los *poetry slams*. Anclado en referencias teóricas sobre literatura indígena, el estudio pretende resaltar la necesidad de una atenta escucha a las voces de esos sujetos históricamente silenciados y marginados que ponen de relieve saberes ancestrales en sus narrativas de lucha, emancipación y resistencia. Además, al divulgar este acontecimiento inédito, el artículo hace de su objetivo valorar y defender la legitimidad de la poesía que se produce y circula en los *slams*.

*Palabras clave:* Slam Coalkan; literatura indígena; *poetry slam*; poesía hablada; oralidad.

### **An Indigenous Poetry Slam: The Spoken Poetry in Slam Coalkan**

This article inserts itself in the field of spoken poetry studies, more specifically focusing on poetry slam competitions, by studying the case of Slam Coalkan, the first indigenous event of its kind in the world that was held in 2021 through a partnership between Brazilian and Canadian festivals, that brought together poets both from the Southern and Northern hemispheres of Abya Yala. From a critical perspective, this paper describes and analyzes this championship, emphasizing the importance of orality for native cultures, being orality the protagonist in a context as poetry slams. Anchored to a theoretical framework that revolves around indigenous literatures, the work seeks to emphasize the need to listen carefully to the voices of these historically silenced and marginalized subjects who, through their narratives of struggle, emancipation, and resistance, showcase their ancestral knowledge. Furthermore, by publicizing this unprecedented event, the article aims to value and defend the legitimacy of the poetry that is produced and circulated in the slams.

*Keywords:* Slam Coalkan; indigenous literature; poetry slam; spoken poetry; orality.

## Introdução

Atualizar nossos saberes ancestrais usando os equipamentos que a sociedade, dita civilizada, criou é a nossa maneira de mostrar que não somos seres do passado, muito menos do futuro. Essa atualização mostra que estamos na Terra para ficar e queremos ensinar nossa maneira de manter o planeta vivo, queremos gritar para o mundo todo que somos parte e que ainda dá tempo de reverter o quadro vermelho de sangue que foi pintado ao longo de nossa história. Ainda dá tempo.

Daniel Munduruku, *Memórias de índio: uma quase autobiografia*

A PROFECIA COALKAN, DE POVOS originários de Abya Yala, prevê que haverá o despertar da terra, de um novo mundo e de uma nova consciência quando duas aves se encontrarem: o condor, símbolo do hemisfério Sul, e a águia, do hemisfério Norte. Inspirando-se nessa profecia, a Festa Literária das Periferias (FLUP), que homenageou a palavra falada e completou dez anos em 2021, realizou o Slam Coalkan, competição que reuniu oito poetas indígenas da América do Sul e oito da América do Norte, sendo o primeiro *slam* indígena do mundo a unir esses povos nesse tipo de campeonato. O evento foi uma parceria entre dois grandes festivais: a FLUP 10 anos (Rio de Janeiro, Brasil) e o 42º Toronto International Festival of Authors (TIFA) (Toronto, Canadá), e aconteceu nos dias 30 e 31 de outubro de 2021. A competição contou com poetas, *slammers* (poetas de *slam*), escritores e *rappers* indígenas de diferentes países do continente que, segundo a curadora do Slam Coalkan, Renata Tupinambá, tomaram “a palavra como encantaria para fazer denúncias, expressar sentimentos, contar histórias, falar da luta, resistência, traumas coloniais, trazer cura e defender a vida na terra” (Tupinambá 17). A partir da observação do inédito Slam Coalkan, este artigo se propõe a apresentá-lo e analisá-lo a fim de refletir sobre os discursos de autorrepresentação produzidos pelos *slammers* participantes por meio da oralidade nessa disputa de poesia performática em que pudemos ouvir a palavra recriando o mundo e adiando o seu fim (Krenak).

O texto se organiza de modo a oferecer, na primeira parte, alguns dados sobre a FLUP e características gerais do *poetry slam*. Na seção seguinte, apresenta considerações sobre a oralidade e sua importância e forte presença na cultura e na literatura indígenas, além de sua relação com a escrita. No

segmento final, expõe informações mais detalhadas e uma análise do Slam Coalkan, com transcrição do poema “Koya”, do poeta e *rapper* brasileiro Kandu Puri.

### **O *poetry slam* e a palavra falada na FLUP**

A Festa Literária das Periferias é celebrada uma vez por ano desde 2012 e realizada em diferentes favelas e regiões da periferia do Rio de Janeiro, capital do estado brasileiro homônimo. A cada edição, vemos o protagonismo de escritoras e escritores de origem periférica, muitos tendo publicado suas obras a partir do incentivo e apoio financeiro desse festival. A FLUP é, portanto, um espaço de visibilidade para esses autores, que não costumam encontrá-lo em eventos mais tradicionais voltados para a literatura brasileira. O festival transcende as páginas de um livro, pois, além de promover variadas mesas de diálogos com escritores, brasileiros e estrangeiros, sempre conta com a presença de convidados que se destacam em sua expressão artística e literária, bem como estudiosos de distintas áreas do conhecimento, nacional e internacionalmente reconhecidos. A programação costuma incluir manifestações culturais que colaboram ainda mais com o enriquecimento da experiência de quem acompanha a festa na íntegra.

A palavra falada e as competições do *poetry slam* são presença garantida na FLUP, que foi pioneira em formatos diversos. Aliás, há uma característica marcante e comum entre esse evento e os *slams* brasileiros: a atuação predominante de sujeitos oriundos de periferias, e principalmente dos jovens, criando-se um lugar para valorização de suas potências. Com diferentes enfoques, há alguns anos três campeonatos ajudam a compor esse grande encontro: um voltado para estudantes da educação básica (Ensino Médio) do Rio de Janeiro, chamado Slam Colegial; outro, o FLUP Slam Nacional (que antes era o FLUP Slam BNDES), do qual participam poetas de todo o país; e um último, o Rio Poetry Slam, primeira disputa internacional de poesia falada da América Latina que contou com inúmeros *slammers* da África, Europa e as Américas.

Outros exemplos de seu pioneirismo com relação aos *slams* foram vistos em 2020 e 2021. No primeiro ano, ocorreu o Slam Cuír, um aportuguesamento do termo “queer”, do inglês, exclusivo para pessoas da comunidade LGBTQIA+, sejam os competidores, ou os jurados e os *slammasters* (apresentadores).

No ano seguinte, houve uma inovação em três campeonatos de *poetry slam*. Um deles foi a edição em escala nacional do colegial, o Slam Esperança, abrangendo adolescentes de sete estados do Brasil. O segundo foi o Slam Coalkan, foco deste artigo, primeiro do mundo a reunir poetas indígenas da América do Sul e América do Norte. Por fim, realizou-se o Slam Abya Yala, ou a Copa “América” de Poetry Slam, que contou com treze poetas de países diversos do continente e que será retomado brevemente na última seção deste artigo.

Até chegar à FLUP, os *poetry slams* percorreram um longo caminho. Como se pode ler em um artigo da atriz e poeta Roberta Estrela D’Alva, o *slam* de poesia (ou simplesmente *slam*), como é chamado no Brasil, surgiu em Chicago, nos Estados Unidos, na década de 1980, como uma competição de poesia oral, chegando ao solo brasileiro somente em 2008 através de Estrela D’Alva, junto ao Núcleo Bartolomeu de Depoimentos. Cabe destacar que ela também está à frente dos mencionados Rio Poetry Slam e Slam Abya Yala, além do SLAM BR —Campeonato Brasileiro de Poesia Falada.<sup>1</sup>

Como em todo campeonato, o *slam* tem suas regras. Em suas apresentações, os poetas dispõem de até três minutos para performarem poemas que devem ser de autoria própria, sem o auxílio de acompanhamento musical, figurino ou objetos que o ajudem a compor qualquer cenário. Ao final da *performance*, os participantes recebem uma nota de zero a dez, atribuída por um júri formado por pessoas escolhidas, dentre os próprios espectadores, no dia da disputa. Uma vez que a pontuação deve ser informada imediatamente após cada execução, os jurados não têm muito tempo para refletir sobre o que viram e ouviram, então tomam sua decisão de acordo com o quanto se sentiram impactados com as efêmeras *performances* no *aqui e agora* do instante único em que aconteceram (Phelan 93). Aliás, a constante interação entre os poetas e seus interlocutores é o que ajuda a construir os significados de tais *performances*. Isso significa que um dos elementos centrais dessa poesia oral e performática é a recepção, a “resposta do público” (Zumthor 34).

Como se afirmou anteriormente, o que se pode perceber nessa corrente artístico-literária é um protagonismo de grupos sociais que, em outros espaços de produção das letras e artes, foram (e continuam sendo) silenciados e subalternizados. No contexto dos *slams*, eles deixam em evidência esses

---

1 Para mais informações sobre os *slams* de poesia no Brasil, ver os trabalhos de Ferreira, Neves, Salom e Pires e Souza.

corpos alterizados e postos à margem, compartilhando poesias de resistência por meio das quais buscam reescrever suas histórias e ocupar espaços dos quais foram alijados.

Outro aspecto estrutural do *slam* é a distribuição das *performances* em rodadas, que costumam ser a eliminatória, a semifinal e a final. Se as etapas acontecerem em dias diferentes, outros jurados são selecionados preferencialmente minutos antes do início da competição. Cabe ressaltar que eles, bem como os poetas competidores, não precisam ter experiência, publicações ou formação na área para serem considerados aptos à participação. Este é um dado que ajuda a conferir coerência ao que um *poetry slam* se propõe a ser (e tem sido): uma forma de popularização da poesia. Essa característica é o que faz com que esse esporte da poesia falada, como é considerado, seja tão popular e democrático, aproximando pessoas de todas as idades ao gênero poético, outrora visto como algo inalcançável por muitos daqueles que hoje o produzem.

Por não se exigir dos *slammers* um tema ou formato específico para seu poema, desde que explorem apenas seu corpo e sua voz, a cada *slam* podemos observar múltiplos modos de se construir uma *performance*, com cantos, gritos, sussurros, danças, gestos, entre outros movimentos, que nos permitem enxergar poesia para além das linhas escritas em livros impressos ou eletrônicos. Os *slams* nos fazem compreender que há várias possibilidades para o fazer poético, e não somente aquelas impostas por uma visão de mundo eurocentrada e colonial. A este respeito, Ailton Krenak, em *Ideias para adiar o fim do mundo*, argumenta:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viver em sociedade, do próprio sentido da experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar, de cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo de humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim. (26)

Contrariando o projeto de criação dessa humanidade zumbi de que trata Krenak, os *slammers*, nos três minutos que lhe cabem, se reinventam a partir das próprias experiências e contam mais uma história —suas histórias— tomando a si mesmos e a seus pares como ponto de partida e de chegada, valorizando a oralidade, embora sem menosprezar a escrita.

## Literatura indígena e oralidade

Quando se fala em literatura, é comum que se pense automaticamente em texto escrito, associado a algo que se considera erudito e distante da oralidade, que, por sua vez, costuma ser vinculada ao popular e vulgar. Entretanto, há obras que, pelo diálogo que estabelecem entre ambos os registros, podem ser classificadas como literatura oral, como no caso da poesia dos *poetry slams*.

A oralidade é igualmente resgatada e valorizada na literatura indígena, mantendo sua relação com a história e a cultura de quem a produz e de seu respectivo povo, a fim de que esses traços se façam presentes na letra impressa. Héloïse Behr divide a literatura indígena no Brasil em três momentos, que não necessariamente correspondem a uma ordem cronológica, podendo ser produzidas concomitantemente. Ditos momentos correspondem a: 1) os mitos transcritos, um trabalho de transposição de mitos indígenas, mas realizado por autores não indígenas; 2) as literaturas didáticas que, como a expressão adianta, estão voltadas para o ensino e são fruto de projetos pedagógicos de Organizações Não Governamentais (ONGs) e instituições de ensino: “uma literatura pedagógica produzida por e para os próprios índios em áreas indígenas, as mais das vezes em cursos de formação para professores indígenas” (267); e 3) a literatura feita por autores indígenas quando estes passam a publicar livros e serem reconhecidos como autores, usando a escrita também como forma de resistência e defesa de sua história e identidade, reconfigurando o imaginário em torno do indígena e fazendo da “*história pessoal* e [d]o *destino coletivo* [sua] matéria para a *voz-práxis* indígena via literatura” (Dorrigo 226).

Para Olívio Jekupé, a manutenção dos valores e culturas dos povos indígenas, que vivem em estado de emergência há séculos e resistem ao genocídio desde a chegada do homem branco às suas terras, já significa uma vitória. Nas palavras do escritor,

nossos parentes guaranis, até os dias de hoje, com 500 anos de resistência, ainda falam a língua e vivem ainda as histórias que sempre foram faladas de geração em geração. Isso é uma grande vitória, porque não foi fácil viver 500 anos de massacre e violência e ainda manter a própria cultura. (17)

Nessa argumentação de Jekupé, pode-se notar o valor da oralidade, visto que é por meio dela que as histórias foram persistindo no tempo, atravessando gerações e chegando aos dias correntes. Portanto, a escrita de autores indígenas como Daniel Munduruku, Davi Kopenawa, Eliane Potiguara, Cristino Wapichana, Jaider Esbell, Márcia Kambeba, para mencionar alguns, não desvaloriza a dimensão oral de suas narrativas.

De acordo com Behr, “a adoção da escrita não distancia das raízes o indígena que escreve: pelo contrário, permite-lhe reafirmar seu legado e tradições” (277). Segundo Jekupé, é através da escrita que eles podem fazer chegar a diferentes partes do mundo os problemas vividos no Brasil diariamente, tais como “terras sendo roubadas, rios sendo destruídos, índios assassinados, índias estupradas” (13), o que é pouco difundido. Por isso, a escrita feita pelos próprios indígenas pode ser vista como uma arma para a defesa desses povos. E isto é o que se fez predominantemente no Slam Coalkan. Ao menos no Brasil,<sup>2</sup> que contou com a participação de poetas da América do Sul, todos enfatizaram esse tema da violência histórica, tanto física, pelo genocídio dos povos originários, quanto simbólica, pelo apagamento de seus valores e conhecimentos. Com bases nesses dados, os poetas indígenas utilizaram a poesia como aliada para a denúncia do massacre que seguem enfrentando desde o período colonial, e que não cessou após os processos de descolonização dos países que compõem a Abya Yala.

Julie Dorrico ressalta que tanto a ancestralidade quanto a violência histórica são utilizadas como instrumentos para autoafirmação, autovalorização e (re) existência dos indígenas por si mesmos, buscando na primeira (ancestralidade) a matéria para sua expressão estética e, na segunda, a matéria para resistência (217, 226). Com isso, sua literatura se torna uma forma de ativismo, de pôr em prática aquilo que defendem, por meio da palavra escrita, porém inspirada na tradição oral, o que não reduz sua qualidade estética, nem a

---

2 Não se pode afirmar o mesmo a respeito dos poetas representantes da América do Norte porque não foi possível assistir a todos os vídeos dos participantes, talvez por problemas na transmissão ou por alguma razão, sobre a qual não houve informação para o público.

torna menos literatura que as outras. A respeito do tema, Ruth Finnegan chama atenção para o fato de que a presença ou ausência de letramento é um critério bastante usado com o intuito de negar a existência ou a qualidade de uma expressão estético-literária em sociedades predominantemente orais, além de ser útil para substituir expressões pejorativas para tratar de certos grupos sociais. A autora afirma:

Quando se quer fazer uma distinção entre sociedades ou períodos históricos diferentes, um dos critérios comumente usados é o do letramento. Em particular, quando se quer evitar conotações de “primitivo”, “não-civilizado”, “aborígene”, tende-se a elaborar descrições em termos de “não-letrado” ou “pré-letrado”. (“O significado” 61)

Uma vez que estamos submersos em um pensamento colonial e grafocêntrico, uma das consequências dessa crença de que não há literatura nessas sociedades, por não atenderem a um padrão do que se espera de “uma obra literária”, é a subvalorização do que é produzido por sujeitos de culturas não-letradas, de tradição oral, além da inferiorização dessa população. Sua forma de literatura exige um modo de fruição diferente do convencional, com uma intensa troca entre autor e audiência, seu ativo interlocutor. Por isso, “pensar a literatura apenas nos suportes do livro, de modo impresso, desqualifica outros tipos de expressões”. Ademais,

se atribui ao indígena a imagem do “primitivo”, como sendo essencialmente um ser emocional, próximo da natureza, incapaz de distanciar-se e de ver as coisas de forma intelectual. [...] Ao atribuir estas noções herdadas da colonização, reforça-se uma estereotipia discriminadora que não reconhece as diferentes formas de literatura dos diferentes povos na contemporaneidade, literatura esta que inclui suas religiões, mitos, rituais sagrados, cânticos, pensamentos e mesmo a escrita alfabética sob a forma impressa e publicada. (Dorrico 218)

Enquanto não se reconhecer que as obras produzidas no âmbito da tradição oral também são dotadas de qualidade estética, com objetivos que muitas vezes não atendem às preocupações de uma literatura que pretende apartar-se de todo e qualquer traço de oralidade, todo o valor ancestral

dessas criações e sua importância para a representação e resistência dos povos originários continuarão sendo menosprezados.

As lideranças e os intelectuais indígenas estão conscientes de que o processo de desconstrução desse modo de pensar e atuar com relação à sua cultura —sendo a literatura um de seus componentes— depende deles, em suas práticas diárias e nos textos produzidos por eles mesmos. Fazendo eco ao que escreveu Sérgio Vaz, “a arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (50), logo serão os próprios escritores indígenas (e não aqueles que sempre os desprezaram) os indivíduos capazes de reverter o quadro de marginalização, minorização, silenciamento e invisibilização no qual se encontram, como fruto do processo de invasão, colonização e exploração da Abya Yala, que deixou como rastro —entre tantos outros— a permanência de um olhar reducionista sobre os verdadeiros donos desse território.

Refletindo sobre esse assunto, Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses ressaltam a importância de nos pautarmos em epistemologias do Sul, que diz respeito à representação de grupos subalternizados, não hegemônicos, e suas histórias a partir da perspectiva daqueles que, por culpa do capitalismo e do colonialismo, foram excluídos do Sul global (geográfico e ideológico). Como definem Restrepo e Rojas,

a colonialidade é um fenômeno histórico muito mais complexo [que o colonialismo] que se estende até nosso presente e se refere a um padrão de poder que opera através da naturalização de hierarquias territoriais, raciais, culturais e epistêmicas, possibilitando a re-produção de relações de dominação; este padrão de poder não só garante a exploração pelo capital de uns seres humanos por outros a escala mundial, como também a subalternização e obliteração dos conhecimentos, experiências e formas de vida daqueles que são assim dominados e explorados. (15)<sup>3</sup>

---

3 No original: “la colonialidad es un fenómeno histórico mucho más complejo [que el colonialismo] que se extiende hasta nuestro presente y se refiere a un patrón de poder que opera a través de la naturalización de jerarquías territoriales, raciales, culturales y epistémicas, possibilitando la re-producción de relaciones de dominación; este patrón de poder no sólo garantiza la explotación por el capital de unos seres humanos por otros a escala mundial, sino también la subalternización y obliteración de los conocimientos, experiencias y formas de vida de quienes son así dominados y explotados”. Tradução própria.

A literatura indígena, pelas razões já apontadas, é um desses conhecimentos rejeitados e considerados inválidos ou ilegítimos por certos grupos que representam as instâncias de poder de nossa sociedade.

A respeito da presença da oralidade nessa literatura, não há um consenso entre os estudiosos sobre como se deve classificá-la. Encontram-se expressões como *literatura oral* e *oralitura* —próximos, mas não exatamente sinônimos— ou *oratura*. Para outros, o ideal seria tratá-la como *poética oral* ou, ainda, como *tradição oral*. Tratando-se de uma poesia apresentada oralmente em uma competição, como no Slam Coalkan, pode-se chamar também de “literatura oral performada” (Finnegan, “The How” 167), mas a discussão será retomada posteriormente.

Em primeiro lugar, é válido mencionar a divisão proposta por Walter Ong para o conceito de oralidade em dois tipos: a “primária”, característica de uma cultura sem “conhecimento da escrita ou da impressão”; e a “secundária”, vinculada à “atual cultura de alta tecnologia, na qual uma nova oralidade é alimentada pelo telefone, pelo rádio, pela televisão ou por outros dispositivos eletrônicos” (19). E é o desenvolvimento desta última, com as transformações na comunicação oral e na maneira de produzir literatura, que propicia o surgimento de novos gêneros poéticos orais. De acordo com Ong, “essa nova oralidade tem semelhanças notáveis com a antiga em sua mística participatória, em seu favorecimento de um sentido comunal, em sua concentração no momento presente” (155), que são elementos fundamentais para um torneio de *poetry slam*.

Para Lourenço Rosário, essa produção literária focada na oralidade pode ser designada como literatura oral pois, “apesar do aparente paradoxo semântico”, nesta expressão “está contido o essencial, a característica literária de um acto criativo verbal e sua transmissão na oralidade” (52). Enquanto Leda Martins define que “a oralitura é do âmbito da *performance*, sua âncora”, por meio da qual podemos notar “a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significativo e constitutivo” (84). A este respeito, a poeta e *slammer* brasileira Luz Ribeiro, em participação na mesa redonda “Oralidades Insurgentes — a cena poética no Slam Brasil-Angola”, do Festival de Poesia de Lisboa de 2021, afirmou que já escrevia bem antes de chegar aos saraus e aos *slams*, mas que foi nestes espaços que sua escrita se tornou voz (“Mesa”). Com isso, tornou-se algo bem maior, chegando a muitos mais lugares e ainda mais distantes, cruzando países e continentes

e atravessando oceanos. Além disso, é quando ganha voz que ela consegue colocar corpo na escrita, inserindo questões de raça, território, gênero e sexualidade. Luz Ribeiro também defende que a poesia falada do *slam* é um ato político porque, por meio dela, ouvimos a fala de pessoas que sempre foram silenciadas (e ainda são assim desejadas).

Por sua vez, as poéticas orais, em substituição ao conceito de literatura oral, dão conta de um campo de estudos mais amplo e contemplam “lendas, contos, cantos, histórias de vida contadas e cantadas por indígenas, ribeirinhos, sujeitos situados em quilombos, integrantes de religiões de matriz africana e indígenas” (Przybylski 53). Ainda tratando de nomear o fenômeno, Laura Padilha opta por *tradição oral* porque o termo “tradição” carrega em si a ideia de que os valores se perpetuam através das gerações (21).

O que se pode perceber em cada uma das expressões mencionadas é que, resguardadas suas particularidades, todas conferem um protagonismo à oralidade e, conseqüentemente, à *performance* dos sujeitos que produzem esses textos orais, já que se inserem em um contexto de interlocução com outros indivíduos. Tal interação é a base dos *poetry slams*, uma vez que os poemas selecionados por seus autores para esses campeonatos são apresentados com o objetivo de interpelar e dialogar com o público presente. A seguir, analisaremos uma dessas competições, com foco em um dos poetas participantes, e destacaremos como os *slams* revelam oralidades e dicções de autores de uma poesia de autorrepresentação, e oferecem perspectivas decoloniais sobre suas histórias.

## **Slam Coalkan: a poesia oral e performática de povos originários de Abya Yala**

A ideia de resgatar o nome Abya Yala para fazer alusão ao território que conhecemos hoje como América esteve evidente na FLUP 2021, aparecendo de modo explícito em sua programação por meio do Slam Abya Yala. Fruto do Abya Yala Poetry Slam, um projeto independente, a competição contou com treze *slammers* que representaram países do norte, centro e sul do continente: Argentina, Brasil (com uma poeta de Angola),<sup>4</sup> Canadá, Chile,

---

4 Uma vez que as competições de *poetry slam* no Brasil foram realizadas remotamente durante 2020 e 2021, devido à pandemia de Covid-19, não houve a necessidade de deslocamento por parte dos *slammers* para que pudessem participar das disputas. Com

Colômbia, Costa Rica, Cuba, Guatemala, Haiti, México, Peru, República Dominicana e Uruguai. A campeã da disputa, que durou três dias, foi Yaïssa Jiménez, da República Dominicana. Alguns dias antes do campeonato, ocorreu outra importante ação para o movimento em prol da desobediência ao pensamento colonial: o Slam Coalkan, o primeiro *slam* do mundo a reunir indígenas procedentes de diferentes partes de Abya Yala. Como ressaltou Renata Tupinambá,

os povos originários do mundo possuem saberes antigos e um pacto eterno em defesa da Mãe Terra. No continente invadido e batizado pelo colonizador como América, mas conhecido no Sul como Abya Yala na língua Kuna, que significa “terra madura”, “terra viva”, existem culturas e tradições antigas que carregam profecias sobre a união das diferentes nações indígenas. (17)

Portanto, a ideia de organizar a disputa nesse formato e intitulá-la Slam Coalkan surge a partir de uma dessas profecias, como descrito ao início deste artigo.

A primeira rodada foi promovida pela FLUP e aconteceu na Babilônia, Rio de Janeiro, no dia 30 de outubro de 2021. Essa fase reuniu os poetas Kandu Puri, Wescritor, Oxóssi Karajá, Auritha Tabajara, Ian Wapichana, Edivan Fulni-ô, Brisa Flow e Abigail Llanque; sendo seis do Brasil, um do Chile e uma da Bolívia.<sup>5</sup> Segundo informações da página oficial do TIFA, que promoveu a segunda rodada no dia seguinte, esta etapa contou com seis poetas do Canadá, um do México e um dos Estados Unidos, a saber, Jennifer Alicia Murrin, Juan Santiago Téllez (Juan Sant), Kahsenniyo, Zoey Roy, Sarah Lewis, Bobby Sanchez, K’alii e Ecoaborijanelle (“Slam Coalkan”).

Os poemas performados durante o evento foram reunidos em uma antologia publicada em 31 de maio de 2022. O livro, intitulado *Slam Coalkan Performance Poetry: The Condor and the Eagle Meet*, foi organizado por Jennifer Murrin e Renata Tupinambá e editado pela Kegeдонce Press, uma editora canadense voltada para literatura indígena.

---

isso, a poeta angolana Joice Zau competiu em *slams* brasileiros, coroando-se vencedora do SLAM BR, o Campeonato Brasileiro de Poesia Falada, sendo, portanto, sua representante na Copa “América” de Slam.

5 Para o *round* 1, veja-se Puri. Para o *round* 2, veja-se “FLUP 2021”.

De acordo com as regras da competição, como se tratou de um *slam* de poesia oral de povos originários, os poetas poderiam se apresentar em sua língua indígena ou em português, inglês ou espanhol. A transcrição dos poemas foi projetada na tela do vídeo —transmitido via *YouTube* e *Facebook*— no idioma original em que foram produzidos e foram traduzidos para português e inglês, quando se aplicava.<sup>6</sup> Nem sempre conseguimos ler os textos na íntegra, pois houve alguns atrasos e falhas técnicas, mas funcionou bem na maior parte da exibição.

Além disso, devido ao contexto da pandemia de Covid-19, o *slam* foi realizado de modo híbrido: quase todos os poetas representando a América do Sul se apresentaram ao vivo em um estúdio, mas o evento foi transmitido remotamente para o público em geral. Estiveram presentes os poetas, cinco jurados, a *slammaster*, a curadora, o DJ e uma plateia relativamente pequena. Por sua vez, os poetas da América do Norte se apresentaram virtualmente, com gravações prévias que foram projetadas na tela para a *slammaster*, a DJ e os três jurados que estavam distribuídos em um palco (de teatro ou similar).

Para além de seu formato, o que nos interessa neste artigo é observar que o Slam Coalkan nos oferece mais subsídios para definirmos a poesia que circula nos *slams* como uma literatura de (re)existência. Isso porque é possível vê-la como “uma prática artística de linguagem que permite aos sujeitos historicamente violentados e discriminados —como negros/as, pobres, homossexuais, indígenas, mulheres— a possibilidade de agência e ressignificação estético-políticas de suas identidades” (Amorim e Silva 173), em um esforço, via literatura, de reescrita de sua própria história.

Da mesma forma, o Slam Coalkan pode ser descrito como um evento decolonial, já que se nota, na atitude de todos os que estão diretamente envolvidos, um movimento de resistência ao modo colonial de apreensão do mundo, de acordo com Ballestrin, e de produção artística e literária. Vale lembrar que, segundo Aníbal Quijano, a colonialidade do poder —que é fruto do colonialismo e que define o capitalismo colonial/moderno e eurocentrado como padrão de poder hegemônico— influencia ainda hoje a forma de representação da história e da identidade da América Latina. Trata-se de

---

6 A respeito dessa tradução, sabe-se que sua transcrição e transmissão esteve a cargo da FLUB, mas não se informa se foi oferecida pelos próprios poetas ou por responsáveis pelo evento. Kandu Puri não traduz oralmente os versos do *kwaytikindo* para o português no momento da *performance*.

uma “identidade geocultural” (Quijano 221) que foi criada pelos brancos para diferenciar conquistadores e conquistados, classificando-os pela ideia de raça, sempre colocando como subalternos e inferiores os não-brancos. Tal classificação, além de marginalizar esses grupos sociais e suas respectivas culturas e de reprimir seus modos de produzir conhecimento e sentidos, cumpre a função de homogeneizá-los, isto é, de apagar a rica diversidade que os constitui, fazendo com que os vejamos de uma única forma possível.

Partindo de cosmovisões que se opõem a esses discursos dominantes, o Slam Coalkan se configurou como um espaço não apenas de fala, mas também de escuta e de valorização dos poetas de distintos povos originários. Nas histórias que os *slammers* relataram por meio de suas poesias, eles se dedicaram a problematizar e desconstruir um olhar colonial sobre suas experiências e seus corpos. Com isso, questionaram os estigmas quanto ao seu modo de pensar e de ser, o extermínio e o silenciamento que vêm sofrendo há séculos, bem como o apagamento de suas memórias.

Mantendo uma coerência com esse viés político-ideológico, um dado sobre o Slam Coalkan —e os *slams* de poesia em geral— que cabe destacar é que, apesar de ser uma competição, ele acaba sendo criado também como um lugar de trocas e de comunhão. Como Estrela D’Alva já apontou em diversas ocasiões, o *slam* é um evento cujos encontros duram mais de duas horas. Isso quer dizer que dezenas de pessoas (ou centenas, em alguns casos) se reúnem para ouvir outras falarem por todas essas horas e mesmo quem compete passa muito mais tempo escutando os demais. O próprio Marc Kelly Smith, o criador do *poetry slam*, em um livro com Joe Kraynak, afirma que a essência dessa batalha poética é reunir pessoas em torno da poesia, para apreciarem o poder da palavra falada, e não necessariamente para que os *slammers* saiam exibindo troféus (10).

Além desse momento de escuta mútua, o *slam* produz um espaço de autorrepresentação por meio da qual os poetas dessa cena invertem a lógica da outremização, nos termos de Toni Morrison. Eles saem da condição de *outros*, de objetos narrados, aqueles sobre quem se fala, e assumem a posição de sujeitos da própria narrativa, isto é, a do *eu* ou *nós* que fala, que narra a sua história, como argumenta Todorov.

## **Análise do poema “Koya” e da performance de Kandu Puri**

Para observarmos mais concretamente como todas as discussões aqui apresentadas se materializam e se inserem no evento cultural foco deste artigo, apresenta-se a seguir o poema “Koya”, representativo do que significa um *slam* de poesia e dos debates que se privilegiam nestas competições. O texto foi recitado no Slam Coalkan por Kandu Puri, *rapper*, poeta e indígena urbano do Rio de Janeiro, que faz parte do povo Puri, originário do Sudeste brasileiro. Além disso, Kandu faz parte do Txemím Puri, grupo de revitalização da língua e cultura Puri (“Kandu Puri”). A transcrição abaixo reproduz na íntegra a legenda elaborada pelos responsáveis do Slam Coalkan na FLUP e transmitida ao vivo em uma tela durante a apresentação do *slammer*.

“Koya” (“Falar”)

Dizem que começou pela nau e que só assim aqui teve paz  
Mas quando vi brancos de Portugal foi que vi morte dos meus ancestrais

Não adianta, só pra branco aqui tá bom desde o império  
Eu tava na mata, vem e desmata, sua cidade é o meu cemitério

E amor ao próximo? A história é bem diferente do que eles contam  
Aqui não teve um caso de amor, vocês estupraram as Pocahontas

Eu sou Puri pra lembrar que o Brasil não vem da colônia  
Coroado Puri Koropo Goytaca os guerreiros da mata atlântica

Aqui meus parentes são brabo, me botou no toco nunca vou esquecer  
Até africanos sequestraram pro outro lado enfraquecer

E isso tu não ouve na escola, indígena ou quilombola  
tivesse união levava a mente e a gente pra fora dessa gaiola  
da bola que rola na copa da Europa que os alemão chegou e fizeram chacota  
pra me dizer que 7x1 é a minha maior derrota  
pra me dizer que nós te rouba quando usa cota

Tá de marola? Tá de marola? [trecho falado, mas não transcrito]

É que nós te espera a toda hora e não demora  
Que esse vento que te trouxe um dia te leva de volta  
Fé

[A seguir trecho no idioma Kwaytikindo, do povo indígena Puri]

koya koya koya i ah yamoeni dieh ti mun koya i ah?  
[Falar falar falar pra mim, o que você vai falar pra mim?]  
yamoeni pañike ando ambonam yamoeni tximeon ne pa laman  
[Que nós morremos. Que indígena não tem alma]  
gayudo gayudo gayudo i ah yamoeni dieh ti mun gayudo i ah?  
[Dar dar dar pra mim, o que você vai dar pra mim?]  
omi kre ansehon kanjana aretxikuytxi day kambona  
[Um pouco de cachaça, mentir na conversa]  
brotxen brotxen brotxen i ah yamoeni dieh ti mun brotxen?  
[Fazer fazer fazer pra mim, o que você vai fazer?]  
brotxen boa i gayudo kapuna omi tupangwara agahon  
omiñamankonkuzabayuna  
[Fazer arma pra dar tiro, uma igreja com um batizado]. (Puri s. p.)<sup>7</sup>

Como se pôde ler — e assistir, caso se recorra ao registro do evento — o poema “Koya”, “Falar” em português, foi produzido por Kandu Puri mesclando o português e o kwaytikindo, língua do povo Puri (tronco linguístico macro-jê). Ele não foi o único a promover esse encontro entre a língua dos povos originários e a dos colonizadores, já que Juan Santiago Téllez, do México, também recitou seu poema em espanhol e em totonaca, primeiramente em uma língua e logo repetindo-o na outra. O poema de Kandu representa parte do que encontramos durante toda a competição. Conforme descreve Renata Tupinambá, “no palco, artistas originários que vivem na encruzilhada da favela, periferia e aldeia protagonizam uma retomada dos espaços. Pedem proteção às florestas, justiça pelo genocídio da população indígena urbana

7 Como informado anteriormente, os poetas brasileiros se apresentaram na primeira rodada, cujo link para a gravação já foi informado na nota 5. Pode-se assistir à *performance* de Kandu Puri a partir de 35 minutos do vídeo. Sobre a tradução, veja-se a nota 6.

e das comunidades” (Tupinambá 17). E é possível ver exemplos disso em fragmentos como “Não adianta, só pra branco aqui tá bom desde o império / Eu tava na mata, vem e desmata, sua cidade é o meu cemitério” (Puri s. p.), em alusão ao referido genocídio dos povos originários pelos colonizadores; e “Eu sou Puri pra lembrar que o Brasil não vem da colônia / Coroado Puri Koropo Goytaca os guerreiros da mata atlântica” (Puri s. p.), como uma forma de exaltar a população indígena, sua ancestralidade e sua resistência à colonização.

Dar ênfase ao seu nome indígena e “lembrar que o Brasil não vem da colônia”, isto é, que já havia habitantes aqui quando os europeus chegaram, são formas de descolonizar seu discurso, ao distanciar-se de uma visão e mesmo de uma nomenclatura que se alinha à imposta pelo colonizador. A respeito desse assunto, em conversa com Jaider Esbell, publicada no *YouTube* como “Diálogos: Desafios para a decolonialidade”, Krenak argumenta:

A própria coisa de se chamar esse continente de América é de uma rendição absoluta a todo discurso colonialista, porque América vem de Américo, Américo Vespúcio e, quer dizer, vem um veneziano, passou por aqui, pegou uma empreitada na Europa, descobriu o roteiro para chegar aqui e explorar esse continente, e a gente homenageia o cara botando o nome dele num continente assaltado. (Krenak s. p.)

Como fora mencionado diversas vezes, passar a adotar *Abya Yala* em substituição à América é uma atitude que rompe com essa “rendição” da qual falou Krenak.

Outra forma de descolonizar o pensamento é sair do individualismo estimulado por uma visão moderna/colonial de mundo e investir no coletivo, reivindicando também para si aquilo que faz parte da história de um grupo com o qual se cria uma identificação. A conexão com a ancestralidade faz com que Kandu Puri fale em primeira pessoa do singular, como se fosse uma experiência que ele também tivesse vivido, e não apenas seus antepassados, como se lê nos versos “quando *vi* brancos de Portugal” e “*me* botou no toco nunca *vou* esquecer”.<sup>8</sup> Portanto, trata-se de discursos de autorrepresentação

---

8 Os grifos aqui e na página seguinte são nossos.

—já que eles mesmos narram e descrevem aquilo que lhes diz respeito— e de representação de uma coletividade da qual eles fazem parte.

Essa autorrepresentação, que deixa em destaque o ponto de vista de quem está do lado de dentro, é fundamental para ressignificar o discurso que ainda predomina sobre os povos originários, pois, como afirmam Oliveira e Candau,

o colonizador destrói o imaginário do outro, invisibilizando-o e subalternizando-o, enquanto reafirma o próprio imaginário. Assim, a colonialidade do poder reprime os modos de produção de conhecimento, os saberes, o mundo simbólico, as imagens do colonizado e impõe novos. Opera-se, então, a naturalização do imaginário do invasor europeu. (19)

Tal naturalização traz, como consequência, a deslegitimação do imaginário daqueles grupos sociais que foram marginalizados, invisibilizados e silenciados.

Vale a pena destacar, ainda, alguns elementos característicos da forma do poema, cujo estilo se compõe de modo a se adaptar ao contexto, isto é, para estar de acordo com o formato da competição que define um tempo máximo de três minutos para cada *performance*. Além desse limite temporal, o registro oral e, mais especificamente, esse gênero que é a poesia-*slam* demandam do *slammer* estratégias diferentes das que seriam adotadas para um texto escrito, tais como: o ritmo e a duração de cada verso, conferindo-lhes rima em diversos momentos, o que auxilia (tanto o poeta quanto o público) no processo de memorização do poema; a entonação, responsável por enfatizar determinadas palavras ou fragmentos; e a gesticulação, potencializando e coconstruindo os sentidos do que é dito em cada caso.

Do mesmo modo, observa-se que Kandu Puri opta por uma forma que reproduz uma linguagem coloquial típica da oralidade, como em “Eu *tava* na mata” e “só *pra* branco aqui *tá* bom”, e que se preocupa mais com o ritmo e a rima que com a concordância verbal ou nominal, como se pode notar em “Aqui meus parentes são *brabo*”, “isso tu não *ouve* na escola”, “os alemão *chegou* e fizeram *chacota*” e “nós te *rouba* quando *usa* cota” (Puri s. p.).

No que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo, além dos fragmentos comentados, talvez a principal ação decolonial de Kandu Puri ao idealizar, produzir e performar seu poema tenha sido a decisão de encerrá-lo em *kwaytikindo* e fazê-lo com uma série de questionamentos ao colonizador

(“o que você vai fazer?”), para os quais ele oferece respostas que têm o papel de lembrar que esse invasor não fez nem deixou nada de positivo por onde passou: “Fazer arma pra dar tiro, uma igreja com um batizado” (Puri s. p.). Cabe ressaltar que poucas pessoas entre as que acompanharam a competição compreenderiam o que foi dito se não fosse exibida a tradução para a língua portuguesa. Foi bastante significativo e coerente este gesto político do poeta, uma vez que se tratou de um *slam* indígena, centrado no protagonismo e autorrepresentação dos povos originários e que, por isso, deveria dar destaque também às línguas desses sujeitos, e não às impostas com a colonização.

Portanto, o que se pode concluir é que o Slam Coalkan —assim como a corrente do *slam* de poesia, ao menos, teoricamente— se configurou como uma prática cultural que propiciou a produção de contradiscursos, isto é, discursos que estão comprometidos com o combate ao que se tem disseminado de modo mais abrangente no imaginário popular, pelo poder de alcance dos grupos hegemônicos. As reivindicações que circularam pelo evento estão alinhadas às que estão suscetíveis a indagações sobre sua legitimidade e seriedade.

Enquanto aceitarmos passivamente apenas aquilo que as instâncias de poder definem como verdade, bem como qual é a arte e a literatura que realmente têm valor cultural, deixaremos de lado uma vasta e importante produção, ignorando a potência de seus autores e o que eles agregam para seus respectivos países e, em especial, aos coletivos aos quais pertencem.

## Considerações finais

Neste artigo, buscou-se destacar como o Slam Coalkan, e os *slams* de poesia como um todo, propiciam a revelação de oralidades e dicções de autores de uma poesia de autorrepresentação, oferecendo-nos perspectivas decoloniais sobre suas histórias, memórias e crenças. Para promover tais discussões, fornecemos inicialmente alguns dados sobre a FLUP 2021, evento em cuja programação se inseriu o Slam Coalkan, e aspectos gerais do movimento poético performático do *poetry slam*. Em seguida, tratamos de oralidade e de seu valor para a cultura e a literatura indígenas, além de sua relação com a escrita. Por fim, dedicamo-nos a descrever mais detalhadamente o Slam Coalkan, com transcrição e análise do poema “Koya”, do poeta e *rapper* brasileiro Kandu Puri. Os poetas da cena do *slam* têm conseguido contar, desta vez desde seus próprios prismas, importantes

histórias sobre o passado e o presente de populações estigmatizadas. Por essa razão, essa prática artístico-literária se constitui como uma oportunidade para que esses grupos sociais possam (re)existir e reinventar-se, ressemantizando suas existências a partir do combate ao pensamento colonial.

## Obras citadas

- Ballestrin, Luciana. “América Latina e o giro decolonial”. *Revista Brasileira de Ciência Política*, núm. 11, 2013, págs. 89-117. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0103-33522013000200004>
- Behr, Héloïse. “A emergência de novas vozes brasileiras: uma introdução à literatura indígena no Brasil”. *Momentos da ficção brasileira*. Organizado por Ana Maria Lisboa de Mello, Jacqueline Penjon e Maria Eugenia Boaventura. Porto Alegre, EDIPUCRS, 2017, págs. 259-279.
- “Diálogos: Desafios para a decolonialidade”. Conversa de Jaider Esbell com Ailton Krenak. *YouTube*, publicado por UNBTV, 16 de julho de 2019. Web. 29 de novembro de 2021. [https://www.youtube.com/watch?v=qFZki\\_sr6ws](https://www.youtube.com/watch?v=qFZki_sr6ws)
- Dorrico, Julie. “A oralidade no impresso: o ‘eu-nós lírico-político’ da literatura indígena contemporânea”. *Boitatá*, núm. 24, 2017, págs. 216-233. DOI: <https://doi.org/10.5433/boitata.2017v12.e32958>
- Estrela D’Alva, Roberta. “Um microfone na mão e uma ideia na cabeça — o *poetry slam* entra em cena”. *Synergies Brésil*, núm. 9, 2011, págs. 119-126.
- Ferreira, Carolina Vidal. *As mulheres no slam: poesia, feminismos e insurgência*. 2021. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Dissertação de mestrado.
- Finnegan, Ruth. “The How of Literature”. *Oral Tradition*, vol. 20, núm. 2, 2005, págs. 164-187.
- . “O significado da literatura em culturas orais”. *A tradição oral*. Organizado por Sônia Queiroz. Belo Horizonte, Viva Voz, 2016, págs. 61-98.
- “FLUP 2021 – SLAM COALKAN- ROUND 02”. *YouTube*, publicado por Flup RJ, 31 de outubro de 2021. Web. 10 de outubro de 2022. [https://www.youtube.com/watch?v=w3HMTD1kFNw&ab\\_channel=FlupRJ](https://www.youtube.com/watch?v=w3HMTD1kFNw&ab_channel=FlupRJ)
- Jekupé, Olívio. *Literatura escrita pelos povos indígenas*. São Paulo, Scortecci, 2009.
- “Kandu Puri”. *Toronto International Festival of Authors*. Toronto International Festival of Authors. Web. 10 de outubro de 2022.

- Krenak, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- “Mesa ‘Oralidade Insurgentes–a cena poética no Slam Brasil-Angola’ Programação VI FPL”. *Youtube*, publicado por Festival de Poesia de Lisboa, 13 de setembro de 2021. Web. 10 de outubro de 2022. [https://www.youtube.com/watch?v=Tw1PyA3tzYw&ab\\_channel=FestivaldePoesiadeLisboa](https://www.youtube.com/watch?v=Tw1PyA3tzYw&ab_channel=FestivaldePoesiadeLisboa)
- Morrison, Toni. *A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura*. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.
- Munduruku, Daniel. *Memórias de índio: uma quase autobiografia*. Porto Alegre, Edelbra, 2016.
- Neves, Cynthia Agra de Brito. “Slams — Letramentos literários de reexistência ao/no mundo contemporâneo”. *Linha D’Água*, vol. 30, núm. 2, 2017, págs. 92-112. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2236-4242.v30i2p92-112>
- Oliveira, Luiz Fernandes de e Vera Maria Ferrão Candau. “Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil”. *Educação em Revista*, vol. 26, núm. 1, 2010, págs.15-40. DOI: <https://doi.org/10.1590/s0102-46982010000100002>
- Ong, Walter. J. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologia da palavra*. Campinas, Papiurus, 1998.
- Padilha, Laura. *Entre voz e letra: O lugar da ancestralidade na ficção angolana do século xx*. Niterói/Rio de Janeiro, EDUFF/Pallas, 2007.
- Phelan, Peggy. “Ontología del performance: representación sin reproducción”. *Estudios avanzados de performance*. Editado por Diana Taylor e Marcela Fuentes. Cidade do México, FCE/Instituto Hemisférico de Performance y Política/Tisch School of the Arts/New York University, 2011, págs. 91-121.
- Przybylski, Mauren Pavão. “O lugar do Brasil nos estudos decoloniais pelo viés da oralidade”. *Grau Zero – Revista de Crítica Cultural*, vol. 8, núm. 2, 2020, págs. 37-63.
- Puri, Kandu. “Koya”. “FLUP 2021 – SLAM COALKAN- ROUND 01”. *YouTube*, publicado por Flup RJ, 30 de outubro de 2021. Web. 30 de outubro de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=Qntvk7BSlxY>
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina”. *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Compilado por Edgardo Lander. Buenos Aires, CLACSO, 2000, págs. 201-246.

- Restrepo, Eduardo e Axel Rojas. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Popayán, Editorial Universidad de Cauca, 2010.
- Salom, Julio Souto e Warley “Janove” Souza Pires. “La explosión de los slams de poesía hablada en Brasil”. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, vol. 22, núm. 2, 2020, págs. 381-419. DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v22n2.86096>
- Santos, Boaventura de Sousa e Maria Paula Meneses, orgs. *Epistemologias do Sul*. Coimbra, Almedina, 2009.
- “Slam Coalkan: Round 2”. *Toronto International Festival of Authors*. Toronto International Festival of Authors. Web. 10 de outubro de 2022.
- Smith, Marc Kelly e Joe Kraynak. *Take the Mic: The Art of Performance Poetry, Slam, and the Spoken Word*. Naperville, Sourcebooks MediaFusion, 2009.
- Souza, Fabiana Oliveira de. “Poesia contra o silenciamento: as narrativas de *slammers* brasileiros”. *Caderno de Letras*, núm. 40, 2021, págs. 131-146.
- Todorov, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- Tupinambá, Renata. “Slam Coalkan”. *Livreto da FLUP 10 ANOS*, 2021.
- Vaz, Sérgio. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo, Global, 2011.
- Zumthor, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo, Cosac Naify, 2014.

### **Sobre a autora**

Fabiana Oliveira de Souza é Mestra e doutoranda em Letras Neolatinas (Literaturas Hispânicas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com pesquisa atual sobre o *poetry slam* no Brasil e na Argentina. Graduada em Letras Português-Espanhol e Especialista em Literaturas Portuguesa e Africanas pela mesma instituição. Professora EBTT de Língua Espanhola do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, Brasil. Membro do projeto de pesquisa e extensão “Poéticas Orais e Pensamento Decolonial: perspectivas teóricas e metodológicas” vinculado ao LANMO/UNAM.

### **Sobre o artigo**

Agradeço ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa de doutorado que possibilitou esta pesquisa (CNPq 140975/2020-9) e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa de Doutorado Sanduíche (Processo nº 88887.68523/2022-00).



# El archivo y sus restos (de lo real): diario de escritor y poéticas de la memoria en *En libertad* de Silviano Santiago y la Trilogía luminosa de Mario Levrero

Blas Gabriel Rivadeneira

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina

Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina

blasgriv@gmail.com

En este artículo, nos proponemos indagar las formas en que se articulan poéticas de la memoria en *En libertad* de Silviano Santiago y en la Trilogía luminosa de Mario Levrero. Sostenemos que las obras seleccionadas asumen los protocolos del diario de escritor como restos de lo real para dar cuenta de distintas metáforas del archivo en clave de “cuento de guerra”. Santiago escribe la continuación ficcional de las memorias de la cárcel de Graciliano Ramos para componer un palimpsesto de relatos de violencia que expone el entramado autoritario de la historia brasileña y que funciona, de manera performática, como una denuncia a la última dictadura militar. Entre tanto, la autoficción de Levrero se configura como una puesta en escena de la derrota: luego de un exilio falto de heroísmo, sus relatos-diarios exhiben el fracaso de la búsqueda de un modo de escribir perdido y el (im)posible de toda actividad (re)constructiva.

*Palabras clave:* literatura latinoamericana; Silviano Santiago; Mario Levrero; poéticas de la memoria; metáforas del archivo.

Cómo citar este artículo (MLA): Rivadeneira, Blas Gabriel. “El archivo y sus restos (de lo real): diario de escritor y poéticas de la memoria en *En libertad* de Silviano Santiago y la Trilogía luminosa de Mario Levrero”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 245-269

Artículo original. Recibido: 31/05/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



**The Archive and its Remains (of the Real): Writer's Diary and Poetics of Memory in *En libertad* by Silviano Santiago and the Trilogía Luminosa by Mario Levrero**

In this article we propose to investigate the ways in which the poetics of memory are articulated in *En libertad* by Silviano Santiago and in the Trilogía luminosa by Mario Levrero. We maintain that the selected works assume the protocols of the writer's diary as remnants of the real to account for different metaphors of the archive in the key of a "war story". Santiago writes the fictional continuation of the prison memoirs of Graciliano Ramos to compose a palimpsest of stories of violence that exposes the authoritarian framework of Brazilian history and works, in a performative way, as a denunciation of the last military dictatorship. Meanwhile, Levrero's autofiction is configured as a staging of defeat: after an exile devoid of heroism, his diary-stories exhibit the failure of the search for a lost way of writing and the (im)possibility of all (re)constructive activity.

*Keywords:* Latin American literature; Silviano Santiago; Mario Levrero; poetics of memory; metaphors of the archive.

**O arquivo e seus restos (do real): diário de um escritor e poética da memória em *En libertad* de Silviano Santiago e na Trilogía luminosa de Mario Levrero**

Neste artigo, propomos investigar os modos como as poéticas da memória são articuladas em *En libertad* de Silviano Santiago e na Trilogía luminosa de Mario Levrero. Sustentamos que as obras selecionadas assumem os protocolos do diário íntimo do escritor como restos do real para dar conta de diferentes metáforas do arquivo na forma de "conto de guerra". Santiago escreve a continuação ficcional das memórias do cárcere de Graciliano Ramos para compor um palimpsesto de histórias de violência que expõe o quadro autoritário da história brasileira e que funciona, de forma performativa, como uma denúncia da última ditadura militar. Enquanto isso, a autoficção de Levrero se configura como uma encenação da derrota: após um exílio desprovido de heroísmo, suas histórias-diário exibem o fracasso da busca por uma forma de escrita perdida e a (im)possibilidade de toda atividade (re)construtiva.

*Palavras-chave:* literatura latino-americana; Silviano Santiago; Mario Levrero; poética da memória; metáforas do arquivo.

## Introducción

EN SU ENSAYO *EL NARRADOR*, Walter Benjamin (52) señala que cuando los soldados de la Primera Guerra Mundial retornaban a sus hogares, lo hacían con una experiencia comunicable más pobre. Dicho enmudecimiento, luego de la vivencia límite en las trincheras, lleva al crítico alemán a conjeturar el final del arte de narrar y asocia este fenómeno con el surgimiento de la novela. En ese sentido, ¿la novela es el género que escribe ese silencio?, ¿la anécdota es lo inefable o el problema son las palabras que ya no pueden dar cuenta de la experiencia en su más completa intensidad? Elizabeth Jelin y Victoria Langland afirman, a propósito de la complejidad que adquiere la representación del horror de la última dictadura militar argentina: “La re-presentación supone un algo anterior y externo (la presentación inicial) que será ‘re’ presentado. ¿Cómo representar entonces los huecos, lo indecible, lo que ya no está? ¿Cómo representar a los desaparecidos?” (2).

Las poéticas de la memoria indagan en las complejas relaciones entre lo vivido y las formas de representarlo, asedian el proceso de (re)invención del lenguaje en su intento por dar cuenta de la intensidad de lo vivido. Lo poético emerge entonces como una hendidura frente a las palabras y los sentidos cristalizados del lenguaje instrumental, grieta que funciona como condición de posibilidad para la articulación de la experiencia. La categoría “cuento de guerra”, desarrollada por Rossana Nofal para abordar la literatura testimonial argentina, resalta la potencialidad de la fantasía frente a la literalidad y subraya el espesor de los mecanismos ficcionales y las construcciones metafóricas en la articulación de la memoria. Nofal afirma que “el cuento es entonces, en los términos del género testimonial, un constructo que compromete la oralidad y la seducción del cuentero que trasmite sus saberes con la inventiva de su experiencia” (“Una crónica y sus huesos” 459).

Tanto Silviano Santiago en *En libertad* como Mario Levrero en su Trilogía luminosa exploran las fronteras entre experiencia y ficción. Ambos se apropian e intervienen una tipología textual particular como es la de los diarios de escritores. Alberto Giordano destaca que estos colocan en un límite la autorreferencialidad íntima de los diarios, ya que

no se trata solamente de que estos autores escribieran su diario, desde un comienzo o a partir de un determinado momento, con la intención explícita de publicarlo, sino, lo que es más importante, que siempre lo imaginaron como parte de su obra, aunque a veces no lo supiesen. (138)

Para Giordano, la literatura realiza una operación de intensificación de lo vivido en los diarios de escritores. Conscientes de estas posibilidades narrativas, Santiago y Levrero trasponen otro límite al valerse de sus protocolos para construir relatos que se presentan como ficciones. Además, si, como destaca Philippe Lejeune (274), la datación es el rasgo característico del diario, ambos autores complejizan este procedimiento de la inscripción del tiempo al plantear relatos que superponen temporalidades, en *En libertad* o que, en procura de un retorno (im)posible, se abisman a un porvenir en la Trilogía luminosa.

Jacques Derrida afirma respecto a la metáfora que, de manera recursiva, “no puedo *tratar de ella sin tratar con ella*, sin negociar con ella el préstamo que le pido para hablar de ella” (*La retirada* 36), es decir que toda estructuración conceptual se organiza a partir de la metáfora como condición indispensable. Por su parte, Paul Ricoeur la define por su potencialidad transformadora en relación con lo real, como el proceso de articulación retórica mediante el cual “el discurso libera el poder que ciertas ficciones comportan de redescubrir la realidad” (13). Carmen Perilli, quien explora diferentes metáforas que atraviesan la literatura latinoamericana, destaca “[...] el pasaje de la novela total que concibe al libro como máquina de la memoria al reconocimiento de la crisis y fragmentación del archivo” (1). La noción “ficciones de archivo” le permite a Roberto González Echevarría (236-243) abordar la historia de la novela latinoamericana a través de su vinculación al discurso legal, científico y mítico. Sostenemos que los cambios que señala Perilli se deben a reconfiguraciones de las ficciones de archivo que, frente al agotamiento del modelo del discurso antropológico y mítico (Moreiras 213-229), exploran nuevas formas que asedian el “imaginario de lo íntimo” (Catelli 11-25) y los “restos de lo real” (Garramuño, *La experiencia* 15-47).

Florencia Garramuño (*La experiencia* 15-68) postula que el desencanto frente a una modernidad autoritaria, que en Latinoamérica tiene su máxima expresión en los regímenes militares, produce una inflexión en las formas en que la literatura se relaciona con lo real. Su noción de “restos de lo real”

pretende dar cuenta de esta renovación en las prácticas artísticas, que buscan alejarse del efecto de aura en la lógica de la autonomía, tratando de evitar este funcionamiento diferenciado y la fetichización del producto artístico. Para Garramuño, la escritura de estos autores no se plantea como una serie de procedimientos y artificios, que se ubican en una esfera propia y distante de lo real, sino como un soporte de experiencias. Dentro de estos restos, destacamos la preminencia de materiales vinculados a los géneros de la intimidad que se han desplazado de la zona marginal donde se encontraban a posiciones centrales en la producción literaria latinoamericana contemporánea, configurando lo que Nora Catelli (11-25) denomina “era de la intimidad”.

Michel Foucault advierte que la escritura de sí adquiere una función *ethopoética*, “es un operador de la transformación de la verdad en *éthos*” (292). En relación con los *hypomnémata*, cuadernos de notas griegos, destaca que el papel de estas prácticas es construir un cuerpo a través de la apropiación de las lecturas transcritas. Esta operación la vincula a las dinámicas del archivo y a la noción de lectura sedimentada (Benites 96-97), entendida como proceso de reelaboración de lo leído. La escritura de sí, entonces, implica tanto una instancia de subjetivación entrelazada a saberes previos como “un proceso de desubjetivación que se puede comprender como una alteración y una invención de sí” (Galichon 65). Las dos obras que proponemos analizar problematizan, desde la ficción, las fronteras de la escritura de sí: en *En libertad* mediante la yuxtaposición de cuerpos y temporalidades y en la Trilogía luminosa al concebirla como un dispositivo terapéutico y una forma de vida.

En este sentido, nuestra hipótesis de lectura sostiene que, en la apropiación que realizan Santiago y Levrero de la tipología diario de escritores, se configuran poéticas de la memoria que asumen la forma de metáforas del archivo. Con esta operación ambos autores logran contar el cuento de la experiencia dictatorial a modo de un palimpsesto que expresa una historia que se repite, en el caso del brasileño, y de un retorno (im)posible en clave de derrota luego de un exilio falto de heroísmo (Rivadeneira, “El espejo” 117), en el caso uruguayo. Si tenemos presente las dinámicas de articulación del archivo de Derrida (*Mal de archivo*), la escritura de sus obras plantea la búsqueda de un fantasma: el autor. La (re) posición de fechas, datos y anécdotas nunca logra completar un todo, siempre queda un resto (Dalmaroni 17; Gerbaudo 35-36): las ruinas que examinamos

fascinados en la (re)construcción del fantasma. El asedio, estar en un lugar sin ocuparlo (Derrida, *Espectros* 18), entendido como el modo de habitar de los espectros, estructura la forma narrativa de estos relatos que superponen temporalidades (*En libertad*) o se abisman a un por-venir (Trilogía luminosa).

### ***En libertad: el sedimento de la historia y la continuación de un diario***

En su novela *En libertad*, Silviano Santiago incursiona en los huecos del silencio, en los bordes de ese espacio de “desfallecimiento originario y estructural” (Derrida, *Mal de archivo* 19) de la memoria donde tiene lugar el archivo. Ya desde el epígrafe de *Mínima moralía* de Theodor Adorno, se pregunta por las formas de contar lo indecible. El texto, que se presenta como una posible continuación ficcional de la *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos, se construye a partir de diversos cruces entre el decir y el no decir, entre la historia esperada que no se cuenta —la experiencia carcelaria de Ramos— y las que se cuentan sin nombrarlas. La escritura de esa lateralidad asume en la novela el carácter de un gesto político. La operación es doble. Por un lado, Santiago se apropia de la máscara —y la escritura— de Graciliano, se niega a re-presentar su experiencia concentracionaria y rechaza el espectáculo que algunos personajes —y lectores— le reclaman. Por otro lado, deja que el silencio se cuele por distintos huecos de la cotidianidad y, poco a poco, en ese espacio germine otra historia, lateral, doblemente mediada. Las máscaras de Cláudio Manuel da Costa y Wladimir Herzog se superponen a la de Graciliano, mezclándose así las temporalidades. La escritura del diario se convierte, entonces, en la puesta en escena de las ruinas de una experiencia imposible de contar, pero que, en su operación exhumatoria, logra dar con retazos de un relato común, repetido y sedimentado.

En *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*, Mario Cámara afirma que, mediante la operación de montaje que se realiza en la novela, se expone un espesor temporal:

Silviano construyó una estructura en la que hizo visible la espesura temporal que late en las superficies. De ese modo, hace “latir”, a través del diario íntimo de Graciliano, un instante histórico preciso que además de su libertad supone una constelación que coloca en discusión la herencia modernista. (71)

Publicada en 1981, en plena época conocida como “la apertura” de la última dictadura militar, *En libertad* se inserta en la discusión sobre el estado actual de la literatura brasileña. Rejane Rocha (45-59) señala que la literatura de la apertura —y de la década de 1980 en general— se produce en el contexto de la hegemonía definitiva de los productos de la industria cultural en el campo literario brasileño, la creciente influencia de la imagen televisiva en las estrategias narrativas y el abandono de las utopías políticas por un pragmatismo económico sin precedentes.

La novela se sitúa más allá de la dicotomía planteada por Alfredo Bosi (248-256) entre el hipermimetismo y la hipermediación como los procedimientos característicos de las obras del periodo. La aparente apuesta hipermimética de escribir el diario de Graciliano Ramos inmediatamente después de su liberación se desestabiliza. La experiencia concentracionaria no se cuenta. La banalidad y las penurias cotidianas permiten una distancia en la cual resuenan otras violencias menos inmediatas, laterales. En esa tensión entre la identificación y la distancia histórica se construye la figura del fantasma que atraviesa distintas temporalidades y máscaras. La violencia puede ser así la del Estado Novo, la del imperio o la de la última dictadura brasileña. El pastiche se asume como gesto político.

Como estrategia ficcional, la novela presenta una “nota del editor” —que es parte de la ficción—, donde se señala que el texto sobrevive al paso del tiempo casi por azar y, además, se nos cuentan las travesías de la obra antes de ser publicada: se trata de un manuscrito que sobrevive a ser quemado por el autor, es guardado en distintos cajones y viaja por diferentes manos y ciudades hasta ser editado. La novela como archivo recupera esas operaciones exhumatorias, da cuenta de su funcionamiento a la vez que pone en duda la firma autoral.

En *En libertad*, el fantasma asume distintas máscaras. Primero, Graciliano Ramos recién salido de la cárcel. El relato se construye a partir de un inventario de sus penurias cotidianas: su falta de trabajo y de dinero, la relación con su mujer Heloísa y con la familia Lins que lo aloja, los conflictos con su escritura y el mundillo literario. El diario como metáfora del archivo escapa a la noción de obra como totalidad articulada y a la idea de trascendencia con la que está relacionada. Por el contrario, lo que leemos son las sobras, las huellas que deja la obra de un autor, aquello que no quiere firmar. “Es preciso que el diario traduzca los desaciertos del novelista y las perplejidades de la escritura. Es por esos dos importantísimos datos que el diario se diferencia de la ficción” (181).

La novela nos da sus pautas de lectura, sus condiciones de posibilidad, nos dice que, en el formato de diario íntimo, un libro no se construye a partir de un argumento o la psicología de los personajes, sino “[...] por los caminos imprevisibles de una vida vivida” (52). El registro de la vida vivida quiebra la centralidad argumental. En este sentido, Lejeune (274) afirma que el género se define por un solo rasgo: la datación. La marca de lo viviente, su huella hecha escritura, prefigura un cuerpo más que una trama. La imprevisibilidad en *En libertad* radica en la saturación de esos datos y opiniones.

Una erección repentina en la playa es descrita al detalle y, luego, criticada por ser demasiado “literaria”. La escritura necesita un lenguaje más directo: “[...] debía haber hablado del ardor que sentía en mis huevos. La primera intención fue rascármelos como si tuviera sarna” (141). Si en el diario, como metáfora del archivo, lo que se persigue es el fantasma inasible de una firma, de un nombre, el medio para reconstruirlo son los registros que fue dejando el sujeto. La escritura se convierte así en un cuerpo enfermo, cansado, en las ruinas de lo que llamamos autor.

## Subjetividad y espectáculo

En una conferencia que brinda a propósito de su escritura autoficcional, Silviano Santiago (“Meditação”) ubica su literatura en el grado cero del discurso confesional. Alejado del pretendido sentimentalismo romántico o neo romántico, sus textos se articulan a partir de la mezcla e hibridez donde la fantasía es el vehículo hacia una verdad poética.

*En libertad* evita aludir la anécdota concentracionaria de Graciliano Ramos. Explícitamente, la novela rechaza construir la figura del preso político desde el lugar del héroe como sucede en otras “Ficciones de encierro” (Daona). La obra de Santiago cuestiona la literatura testimonial en varios de sus protocolos de escritura: el papel de la firma que legitima, la escritura como transcripción, la literatura de las virtudes (Gatto 27). En ese desplazamiento, resalta la función del personaje (Nofal, *Los personajes* 51-62) al contar el cuento que articula la memoria.

Como señala Derrida (*Mal de archivo*), la inscripción en el cuerpo es un documento archivable, un modo de archivo. En esa tensión se funda la

escritura de *En libertad*, en los límites borrosos entre lo público y lo privado, en las palabras como huellas de las marcas en la piel. El primer párrafo del diario es contundente y nos pauta la lectura: “No siento mi cuerpo. No quiero sentirlo por ahora. Sólo me permito existir, hoy, como pura consistencia de palabras” (51).

La escritura responde a reacciones corporales, los sucesos ligados a su encierro irrumpen como reflejos en el texto, por ejemplo, cuando el protagonista tiene la erección y siente que “nunca me había visto tan descontrolado y nervioso, ni siquiera el día en que paró un auto enfrente de casa en Maceió y los soldados se bajaron con la orden de prisión” (138). También, cuando no saluda al ministro de cultura al cruzárselo en un ascensor y explica: “fue una reacción del cuerpo, no una reacción de la cabeza. ¿Y quién consigue decir con palabras lo que la cara expresa tan bien? Es una escritura más sutil y más misteriosa que la que usamos para hablar o escribir” (192).

El cuerpo como escritura o la escritura del cuerpo trata de “[...] evitar la palabra ‘cárcel’” (205), porque la duplica. En la novela, Graciliano rechaza la “[...] medalla por acto de bravura” (206) de tener el cuerpo marcado y lo resalta como un acto de valentía. Escapa a la figura del mártir a la que Heloísa y otros amigos lo quieren empujar, pues la considera una vuelta hacia atrás, retornar a su celda.

Frente al espectáculo, el silencio; frente a la objetividad de la anécdota, la subjetividad de lo lateral; frente a la obra, sus restos. La novela como metáfora del archivo se compone al ritmo de la respiración de un cuerpo cansado. Entonces, *En libertad* refuerza su apuesta y desnuda su trayecto escriturario. Novela dentro de la novela, archivo dentro del archivo, Graciliano cambia de máscara y pasa a ser el archivero que se fascina tras las huellas de un segundo fantasma: Cláudio Manuel da Costa.

El énfasis en la potencialidad de la fantasía frente a la literalidad (Nofal, “Literatura” 127-128) resulta ser la clave para articular el silencio. Graciliano puede contar la historia de un encierro cuando la vuelve ficción, cuando el fantasma es otro. Cláudio Manuel da Costa, poeta, reúne anárquicamente los datos de la Rebelión de Vila Rica, se obsesiona por las cenizas que ha dejado ese cuerpo, las redes conspirativas, los distintos actores y el peso de la figura del traidor.

## El archivo como intervención

Pensar el archivo implica también una reflexión sobre una política de archivo en tanto que la memoria es siempre un campo de disputas desde el presente. En definitiva, todo archivo plantea una intervención pública. Más aún si la forma que asume esta intervención es la de una novela.

En su novela, Silviano Santiago indaga en la reconstrucción del fantasma de Graciliano Ramos a partir de las cenizas de su escritura. La operación se duplica dentro del texto cuando es Graciliano, personaje, quien asume el rol del archivero que persigue la figura de Cláudio. Los desdoblamientos se multiplican, la estructura se vuelve espejada. La escritura del diario, fragmentaria, aparentemente espontánea y sin un plan previo, aparece ligada a la coyuntura del día a día. Puro presente. Más que mirar el pasado, abre un por-venir. Su aparente inmediatez en la enunciación la vuelve performática en la lectura. La novela archivo escarba, entonces, en las cenizas de distintos fantasmas y, en ese gesto, construye sus poéticas de la memoria. Lo increíble, Wladimir Herzog, resuena en los silencios.

Garramuño (“Después del modernismo” 24-29) y Melo Miranda (337-346) señalan que la estrategia performática, la interpelación al lector, es constitutiva de *En libertad*. La novela trabaja con la decepción del lector, lo que también caracteriza al archivo como modelo de relato, una especie de “policial al revés”, donde “están todos los datos, pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar” (Piglia 85). Siempre hay un resto. El pastiche —la escritura sobre la escritura, el cuerpo sobre el cuerpo— no conforma una totalidad, sino que la lectura como experiencia en sí misma habilita un espacio de aproximación y de acercamiento a lo innombrable —el fantasma—.

Al escribir *En libertad* Santiago es consciente del fin de esos viejos narradores sobre los que escribe Benjamin. Por esta razón, decide armar su novela como un archivo de relatos, de fantasmas de contadores de historias, un museo de la novela —para usar la expresión de Macedonio que también funciona como metáfora del archivo—. Sin embargo, al examinar las cenizas de esas escrituras, de esos cuerpos, *En libertad* logra que las voces de dichos contadores fantasmales resuenen como ecos en los diferentes pliegues temporales, que se escuche su latir en el espesor de la historia y que fracasen los distintos totalitarismos que quisieron exterminarlas.

## Los relatos-diarios de Levrero: exhumar el fantasma

Escribir sobre sí puede parecer una idea pretenciosa;  
pero también es una idea simple:  
simple como una idea suicida.  
Barthes, *Roland Barthes por Roland Barthes*

El texto del epígrafe de Barthes es producto de un encargo para una colección clásica que revisa la tradición literaria, *Escritores de siempre*, donde se le pide al escritor que repase su itinerario personal y crítico armando su propia antología. Como destaca Alan Pauls, en su prólogo a la última edición argentina, el crítico francés construye el libro a partir de textos inéditos “como si Barthes no viera diferencia alguna entre su archivo y el presente de su escritura” (13). Barthes reconoce el imposible del encargo, la tarea reconstructiva de una verdad anterior, de un pedazo biográfico, textual. Escribe Barthes:

Renuncio a la persecución agotadora de un antiguo pedazo de mí mismo, no busco restaurarme (como se dice de un monumento). No digo: “voy a describirme”, sino: “escribo un texto y lo llamo R. B.”. Prescindo de la imitación (de la descripción) y me confío a la nominación. (82)

El proyecto escriturario de *La novela luminosa* —y de sus satélites de aparición anterior y posterior: “Diario de un canalla” y *El discurso vacío*, los cuales conforman la Trilogía luminosa (Corbellini) y a los que podemos agregar “Apuntes bonaerenses” y *Burdeos, 1972*— guarda una vinculación con lo realizado por el crítico francés. Ciertamente, En los relatos-diarios hay siempre un intento de (re)construcción de una experiencia, de una forma de escribir y, frente al inevitable fracaso de la empresa, quedan la firma y la escritura, como si todo proceso exhumatorio se sintetizara en la inscripción fantasmática de un nombre o en el asedio de un fantasma de un nombre. Leemos en *La novela luminosa*:

Estoy empezando, aunque tardíamente, a pensar en mí mismo. El tema del retorno, el retorno a mí mismo. Al que era antes de la computadora. Antes de Colonia, antes de Buenos Aires. Es la forma de poder acceder, creo yo, a la

novela luminosa, si es que se puede. Hace unos meses, por el verano, antes de conocer el resultado de la solicitud de beca, necesité usar el I Ching, después de unos veinticinco años sin abrirlo. Estaba metido en una gran confusión acerca de lo que debía hacer, y tenía esa vacilación entre seguir como estoy, o tratar de volver a lo que era antes [...] El I Ching, infalible, me contestó con un hexagrama que se llama “El retorno”. (Levrero 37)

En un momento del “Diario de la beca”, Levrero incluso llega a plantear, ante la acumulación de páginas y páginas sin que ocurriera nada significativo que pudiera dar cierre a la novela, un final posible que lo acerca a la idea suicida señalada por Barthes en el epígrafe:

Estoy cansado de mí mismo, de mi incapacidad para vivir, de mi fracaso. No he logrado cumplir con el proyecto de la beca; estuvo mal pensado, es inviable, no me di cuenta de que el tiempo no vuelve atrás, ni de que yo soy otro. Tengo pegado a la piel ese rol de escritor pero ya no soy un escritor, nunca quise serlo, no tengo ganas de escribir, ya he dicho todo lo que quería, y escribir dejó de divertirme y de darme una identidad [...] Y estoy cansado de representar ese papel [...] No quiero sufrir más, ni llevar más esta miserable vida de rutinas y adicciones. Apenas cierre estas comillas, pues, me volaré la cabeza de un tiro. (Levrero 432)

El narrador de *La novela luminosa* descarta este final alternativo, pues no se correspondería con la realidad que está viviendo, la cual, si bien está asediada por la rutina y la depresión, de cierto modo sería feliz. Es decir, que en un relato ficcional que se presenta como registro de la experiencia real a partir de los protocolos del diario íntimo, se destaca una escena, un final alternativo, como producto meramente especulativo. Esta irrupción de la ficción dentro de una ficción, que aparenta ser testimonio, da cuenta de una verdad, de la aproximación (im)posible que implica la tarea de exhumación y de lo simple que resulta la idea de escribir sobre sí, tan “simple como una idea suicida” (Barthes 82).

En “Diario de un canalla” se explicita la finalidad exhumatoria del acto de escritura como intento de recuperación de los pedazos muertos del sujeto:

Por fin lo digo —lo escribo, que es para mí la única forma auténtica de decirlo, de decírmelo—, al decirlo, al verlo allí, escrito por mis dedos que han vuelto a pulsar estas teclas con un viejo sentido olvidado, me da por pensar que tal vez no están muertas. (129)

Entonces, la exhumación termina siendo la exhumación de la escena de escritura, de la enunciación como única huella de un programa (im)posible: “Escribo para escribirme yo; es un acto de autoconstrucción” (134). En el “Diario de un canalla” se prefiguran las imágenes que sostienen toda la Trilogía luminosa: el sueño con la escena repetida de escribir a mano sobre un papel de calidad, la escritura que avanza desasida de la anécdota con una finalidad caligráfica-terapéutica. Leemos en un fragmento:

Cuando comencé a escribir aquella novela inconclusa lo hice dominado por una imagen que me venía persiguiendo desde hacía tiempo: me veía escribiendo algo —no sabía qué— con una lapicera de tinta china, sobre un papel de buena calidad. Hoy, también sin ningún motivo visible, retomo la escritura manual y con la misma lapicera. Observo lo que escribo y me sorprende ver una letra tan desapareja. Hago ahora un esfuerzo para conseguir una letra mejor, y sigo escribiendo solo con una finalidad caligráfica, sin importarme lo que escriba, solo para soltar la mano. (“Diario” 131)

Barthes señala la instancia de la enunciación como un escalonamiento infinito, un abismo que se abre en cada palabra, una locura del lenguaje. Para el francés, en la enunciación, el lenguaje se vuelve corrosivo con la condición de que lo haga sin cesar, al infinito: “Si hago que la enunciación gire *sin freno*, entonces le allano el camino a un desprendimiento sin fin, procedo a abolir *la buena conciencia del lenguaje*” (Barthes 94).

El proyecto de la Trilogía luminosa se abisma en ese fluir de la escritura, en esa exhumación del sujeto que escribe: “Estoy, nuevamente, acariciándome y nutriéndome con palabras. Las dejo fluir” (Levrero, “Diario” 130). En ese fluir, el lenguaje (dis)locado se aleja de lo simbólico y se aproxima a lo imaginario. Leemos en *El discurso vacío*: “Aquí lo prioritario es la letra y no el estilo, de modo que las incoherencias están permitidas. Afloja la tensión,

muchacho, y dedícate a tu laboriosa tarea de dibujo” (Levrero 40). Llega incluso a comparar el proyecto de la novela luminosa con una escultura, titulada *libro*, la cual le compra a precio “regalado” a una amiga con el dinero de la beca: “Diría que esa escultura es mi libro; es, ya terminado, el libro que deseo terminar. [...] Es un libro, una novela luminosa” (Levrero, *La novela* 222-223). La escritura sin freno, excesiva, se abisma en lo imaginario, en el deseo de un libro-escultura que, finalmente, termina siendo un libro-ruina.

### Contar la derrota

Valiéndose de nociones provenientes de la mística, el romanticismo y la parapsicología (Martínez), Levrero entiende la escritura como un dispositivo (Rivadeneira, “La escritura”) para acceder al conocimiento del yo interior, al Espíritu o al inconsciente que en su concepción son términos intercambiables. Como señala Blas Rivadeneira (“Escribir”), para el rioplatense, la dictadura uruguaya implica un escribir desde las catacumbas que deviene en su novela oscura, *Desplazamientos*. Luego de un exilio falto de heroísmo a Buenos Aires y una operación de vesícula que lo angustia, Levrero inicia su intento por recuperar una experiencia luminosa y elige los protocolos del diario íntimo para dar testimonio de ese (im)posible. Las poéticas de la memoria de los relatos-diario se configuran, entonces, como un asedio a las ruinas y los restos de un sujeto derrumbado. Diego Vecchio afirma a propósito:

Levrero escribe el *Diario de la beca* después del derrumbe del mundo espiritual tras la operación de vesícula y después del desmoronamiento del mundo conyugal y familiar que describe en *El discurso vacío*. [...] Todo es derrumbe y repetición del derrumbe final, que en rigor está al principio. Porque es la escritura la que crea la temporalidad del derrumbe, situándose después, a pesar de estar antes. El tiempo del derrumbe es el futuro anterior. (187-188)

El “Prefacio histórico a *La novela luminosa*” explicita que se trata del relato de una derrota: “Todo este libro es el testimonio de un gran fracaso. El sistema de crear un entorno para cada hecho luminoso que quería narrar, me llevó por caminos más bien oscuros y aun tenebrosos” (Levrero, *La novela* 17). En esta introducción, escrita en la etapa final (fecha entre 1999 —antes de la obtención de la beca Guggenheim—, y 2002 —una vez

terminado el diario—) del largo proceso de escritura del proyecto que inicia en 1984, Levrero señala dos posibles razones que impulsan el origen del texto. La imagen obsesiva de la escena de escritura a mano sobre un papel de calidad y tinta china, con las que inicia el primer capítulo de la novela propiamente dicha, y el mandato de un amigo que lo lleva a emprender una tarea que sabe de antemano imposible: “[...] me impulsó a escribir una historia que yo sabía imposible de escribir, y me lo impuso como un deber” (*La novela 12*).

*La novela luminosa* se compone a partir de estos dos orígenes: el deseo, obsesivo y repetido, y el deber para con el amigo y para con Mr. Guggenheim. La estructura misma de la obra, la división entre el “Diario de la beca” y la novela propiamente dicha, refleja este impulso bifronte inicial, una estructura desproporcionada donde el supuesto prólogo tiene una extensión cuatro veces superior al aparente texto principal. Sandra Contreras entiende que en esta (des)proporción, en la desmesura del relato del “Diario de la beca”, el uruguayo encuentra la clave para darle fin al proyecto (im)posible de la novela luminosa. Afirma Contreras:

La escritura de Levrero transita, a lo largo del año de la beca, por desvíos, retrocesos y recomienzos, y es entonces cuando la extensión se vuelve desmesura, pero como desborde incontrolable y hasta desganado, a fuerza de imposibilidades, torpezas, taras y manías, y cuando la cotidianeidad más absoluta (*el realismo total*) convertida en incordio permanente (*el realismo aplastante*) gana masivamente el relato. No por nada la ansiedad —por el paso del tiempo, por la falta de tiempo, por la imposibilidad de ajustar y de calcular el tiempo— domina todo el discurso de Levrero. El “Diario de la beca”, esa práctica de escritura devenida novela, novela-artefacto, novela-simulacro, es la herramienta para *ponerle fin*. (15)

El deseo y el deber de escritura son un ejercicio, una práctica por y contra la muerte: “Era obvio que tenía mucho miedo de morir en la operación, y siempre supe que escribir esa novela luminosa significaba el intento de exorcizar el miedo a la muerte” (*La novela 14*). En un primer momento, el miedo a la muerte implica una liberación. Los capítulos de la novela luminosa se escriben desde ese lugar, sin el peso de la trayectoria, del estilo, de los lectores o de la crítica. Como un programa o poética leemos en el

capítulo primero: “[...] estoy escribiendo con libertad, con la libertad de un condenado a muerte. [...] sólo así se debería escribir, sólo así debería vivirse” (*La novela* 457). Luego de la operación, el narrador protagonista se declara castrado e intenta, en diversas ocasiones, (re)iniciar la escritura, darle un carácter (re)constructivo. Sin embargo, se ha convertido en un canalla y en un sobreviviente: “[...] me hice un canalla como único recurso para sobrevivir [...]” (“Diario” 130). Ese sujeto sobreviviente subsiste, sub-existe, a la pérdida del *daimon*, el diablillo intuitivo de la escritura, entendida como un acto de percepción de la dimensionalidad del Universo y de sí mismo. Ese sujeto mutilado por la operación y la asfixia dictatorial declara la muerte del Espíritu y se aferra a la escritura, al relato de las peripecias de Pajarito, como un acto de fe:

Si el bicho no sobreviviera, me sentiría hondamente vejado y mi fe sufriría el más rudo golpe posible. Algo de esta fe, muy poco, pero algo, quedó en mí a pesar de los años de dictadura y a pesar de la operación. ¡Atención, Espíritu! ¡No destroces este tambaleante, incipiente intento de recuperarla del todo! ¡Protege al pajarito! (“Diario” 150)

Este acto de fe, depositado en Pajarito, que se inicia en “Diario de un canalla”, se extiende a lo largo de la Trilogía luminosa en una sucesión de imágenes de pájaros como símbolos del Espíritu y concluye drásticamente en el último registro del “Diario de la beca”. Se trata de la constatación cruda, obscena y hasta sarcástica de la muerte del Espíritu convertido en un cadáver en pleno estado de descomposición, una osamenta sin carnes ni plumas:

Un objeto raro que había cerca de la paloma muerta resultó ser, visto a la rara luz del sol una rara tarde en la que salió el sol, y en la que yo estaba despierto para ver su luz, resultó ser, decía, la cabeza de la paloma; es decir, la calavera. Es lógico, después de todo, pero me asombró el hecho de que fuera una bolita insignificante con una gran saliente en forma de pico, o sea el pico. La cabeza de una paloma sin plumas ni carne es casi puro pico, enorme en relación con el cráneo. Con razón son tan estúpidas. (*La novela* 448-449)

En este último registro del “Diario de la beca”, la repetición del adjetivo “raro” (objeto raro, rara luz, rara tarde) y de los sustantivos “luz” y “sol” dan

cuenta del lugar desde donde se construye la mirada del narrador levreriano, su percepción, su poética: un yo que despierta para ver la luz y se encuentra con el cadáver en descomposición del Espíritu.

## Forma de vida

Frente a la ausencia del Espíritu que debe afrontar el sujeto que narra, el acto de fe, entendido como acto de escritura, se separa cada vez más de la anécdota en un discurso que se vacía y se convierte en un ejercicio, en un puro transcurrir. Ezequiel de Rosso destaca que la “trilogía luminosa es una forma explícita de decodificar una ‘forma-de-vida’ para lograr al fin construir una forma de vivir” (149). Giorgio Agamben (349-399) señala a la forma-de-vida como un ser de potencia, donde el devenir humano del hombre está todavía en curso. El concepto evita la separación articulada por la máquina de poder biopolítico entre *zoé*, la vida común a todos los vivientes, y *bios*, la forma de vida de un grupo o individuo, planteando así una vida que no puede ser separada de su forma.

Uno de los ejes fundamentales que atraviesa la obra de Levrero se hace notorio en sus relatos-diarios: la escritura como forma de vida, como juego del lenguaje que posibilita la construcción de una subjetividad (el fantasma de autor) alejada de la alienación del yo cotidiano y, a la vez, como dispositivo terapéutico capaz de incidir y transformar la manera de vivir de ese yo que escribe. En la Trilogía luminosa, en un momento donde la escritura se bloquea, se indaga en el estilo y en la decodificación de esa forma-de-vida con un fin (re)constructivo.

La pérdida del Espíritu, el *daimon* de la escritura, es lo que motiva esta explicitación: la (im)posibilidad de relatar las experiencias luminosas y el vaciamiento del discurso en tanto forma de vida lo llevan a emprender una escritura que se despoja de la anécdota y del caudaloso material imaginativo del cual se componen sus relatos anteriores. Como si se tratara de la paloma de la escena final del “Diario de la beca”, ya sin plumas ni carne, como una ruina del Espíritu, la escritura se despoja de casi todo material narrativo, quedando sólo la práctica de un fantasma que escribe como sostén de ese fluir:

No sé si se nota que he dado mi vida a un monstruo delirante que me persigue sin cesar; por algo sería que tanto me resistía y tantas vueltas daba antes

de ponerme a escribir las primeras líneas de esta novela. [...] Vivo para la novela, pienso en ella todo el tiempo, paso en limpio, añado, podo, y pienso, pienso, pienso. Mi vida se ha transformado en un monólogo ininterrumpido que se ha hecho ya del todo independiente de mi voluntad. (*La novela* 478)

La escritura se convierte en un dispositivo para la exhumación de un fantasma. La forma del diario íntimo en Levrero es un monólogo narcisista y una máquina narrativa:

Casi desde los comienzos de mi adicción a la computadora tuve la certeza de que ese diálogo con la máquina era, en lo profundo, un monólogo narcisista. Una forma de mirarse al espejo. Este diario es también una forma de monólogo narcisista [...] (*La novela* 169)

En la Trilogía luminosa existen distintos fragmentos que mencionan la aparición de fantasmas o espectros. Hay apariciones en el “Diario de la beca” que llevan al uruguayo a destinar un apartado en el “Epílogo del diario” a los fantasmas. En este se narran las experiencias de desdoblamiento de Mendieta, el perro de su exmujer, quien a la vez es su doctora. No obstante, en “Diario de un canalla” encontramos un fragmento que sirve para ilustrar el método de la operación escrituraria levreriana:

[...] recuerdo un libro donde Anna Freud contaba de una niña que le enseñaba a su hermanito un sistema infalible para no sentir miedo en la oscuridad: caminar bamboleándose y diciendo “buuu” como un fantasma. Si uno es un fantasma, ¿cómo tener miedo a los fantasmas? (“Diario” 162-163)

El uruguayo resuelve su “miedo a la oscuridad” y la imposibilidad de dar cuenta de una experiencia luminosa convirtiéndose en fantasma y haciendo del acto de escritura, de la escena de la enunciación, el material que sostiene un discurso vacío. Esta operación escrituraria explicita la condición de artefacto narrativo del autor.

*Burdeos, 1972* es un libro póstumo, escrito luego del “Diario de la beca”, que guarda relación con la Trilogía luminosa, en la medida en que asume la forma del diario para intentar rescatar la experiencia de lo vivido durante el tiempo que estuvo en Francia en 1972. Se trata de una obra que, treinta años

después de los acontecimientos que relata, intenta realizar una operación reconstructiva. En uno de sus capítulos finales se narra una situación que nos permite ilustrar la articulación compleja que implica el fantasma del autor y la escena de enunciación, como sostén de la escritura en los relatos-diarios. El narrador protagonista comenta acerca de un “gran creador”, Dupont, a quien admira mucho y de quien conserva un artículo periodístico ilustrado con una fotografía. El título del artículo es “El fenómeno Dupont”:

En esa foto, al menos, Dupont era un hombre idéntico a mí. Estaba inclinado, con las manos apoyadas en el capot de un automóvil; tenía mi pelada, y llevaba un cigarrillo en los labios, como yo a menudo, y unos lentes cuadrados idénticos a los míos. Eso me sugirió un pequeño truco: recorté letras apropiadas del mismo diario, y fabriqué un collage de modo que el título del artículo dijera “El fenómeno Varlotta”. (*Burdeos* 167-168)

El protagonista decide colgar el artículo intervenido por el *collage* en la pared de su casa. Todos sus visitantes pasan por alto el artificio, pues simplemente lo felicitan por la nota que le hicieron: “En ese artículo, Dupont pasó a ser Varlotta” (*Burdeos* 2169). Sin embargo, cuando está en *Burdeos*, se da cuenta de que Antoinette, la mujer por quien decide abandonar Montevideo y emprender este viaje, estuvo casada con un sujeto que tiene el mismo apellido del artista que admira: Dupont (nombre falso para ocultar la identidad de los implicados). Por ello, las compras realizadas por Antoinette llegan a la casa, en la que vive con el protagonista, con su apellido de casada. El narrador continúa:

Cuando yo iba a abrir la puerta a los que venían a traer las cosas, miraban la boleta y me preguntaban, invariablemente: ‘¿Monsieur Dupont?’. ‘Oui’, respondía yo. Qué les iba a explicar... Así, en *Burdeos*, Jorge Varlotta pasó a ser Monsieur Dupont. Juego de espejos, azar burlón, serpiente que se muerde la cola... (*Burdeos* 170)

El autor como fantasma de un nombre (Monteleone 16) explicita su condición de artefacto de escritura que manifiesta lo borroso de los límites entre vida y obra, de lo intercambiables que son las máscaras y demás

materiales con los cuales se escriben una y otra, como un juego de espejos, como una serpiente que se muerde la cola.

### **A modo de cierre**

José María Arguedas escribe en el “Primer diario” de su novela póstuma *El zorro de arriba y el zorro de abajo*: “Y si me curo y algún amigo a quien respeto me dice que la publicación de estas hojas serviría de algo, las publico. Porque yo si no escribo y publico, me pego un tiro” (19). La incorporación de los diarios, a modo de contrapunto de su proyecto de novela, implica una ruptura con los procedimientos compositivos de los libros anteriores del peruano. La escritura se convierte en un dispositivo terapéutico y asume una forma desigual que se emparenta con la lucha despereja del autor contra la muerte. Para Alberto Moreiras (213-229), la aparición de esta obra expresa el agotamiento de la transculturación narrativa planteada por Ángel Rama (227-258), pues, en su estructura, pone de manifiesto la imposibilidad de alcanzar una síntesis dialéctica. Afirma Moreiras: “En ese punto el realismo mágico o la operación transculturadora se hacen añicos epistemológicamente hablando porque quedan revelados como inexorablemente dependientes de la subordinación de culturas indígenas a la máquina transculturante quinquiesencialmente occidental y hegemónica: la modernización” (223-224).

Además, en nuestra perspectiva, la novela de Arguedas marca una bisagra dentro de las ficciones de archivo que abandonan el modelo antropológico/mítico por el uso de materiales relacionados con el imaginario de lo íntimo y los restos de lo real. Esta reconfiguración obedece al desfallecimiento del optimismo revolucionario y su imaginario redentor que prima en la narrativa de la década de 1960 y al creciente desencanto con la modernización por la emergencia de gobiernos autoritarios. La narrativa latinoamericana asume al archivo como modelo de relato y recurre a la tipología diario de escritor para componer poéticas de la memoria que den cuenta de estos procesos de transformación. Las obras que analizamos, *En libertad* de Silviano Santiago y la Trilogía luminosa de Mario Levrero, se inscriben en esta tendencia que concibe ficciones y metáforas del archivo desde la incompletud que escapa a la idea de totalidad. Los relatos se configuran a modo de un asediar ruinas, restos de experiencias en el vano intento de (re)construir un fantasma. Entonces, la noción de retorno es central

en la composición de las poéticas de la memoria de ambos autores, en términos de (im)posibilidad en Levrero y de sedimento en Santiago.

En las primeras entradas del “Diario de la beca” de *La novela luminosa*, Levrero desarrolla una serie de relatos en los cuales cuenta que decide llamar a su amigo Jorge, viudo reciente, a quien ha estado evitando, debido a que su situación hace una referencia implícita a la muerte propia. El disparador del llamado es un sueño que involucra a Jorge: ambos conversan en un espacio similar a la “glorieta” de la infancia del escritor, al lado de la casa que sus abuelos tenían en un balneario. En el lugar, además, se encuentra una especie de niño, quien le recuerda a Ricardo, su amigo que inspira al personaje de Tinker en *Nick Carter*. En un gesto de rebeldía, este niño arroja un llavero a un terreno lleno de yuyos y arena. La historia se complejiza cuando señala que, en un primer momento, el pequeño “Tinker” es él mismo, quien, luego, para disimular, se desdobra en un adulto ofuscado que construye al chico para, finalmente, recuperar las llaves.

La clave para interpretar el sueño la encuentra en la lectura de los diarios íntimos de Rosa Chacel, la tía Rosa, como la llama para subrayar su identificación. Para el narrador, el fantasma del autor, convertido en personaje, y sus vicios con la computadora y los libros —en especial, policiales— “están ahí a la vista, pero debe hacerse el pequeño trabajo molesto de buscar en la arena, entre unas matas de pasto” (Levrero, *La novela* 32). Ignacio Dansilio (140), en su artículo sobre el material de archivo de Levrero, resalta que las transcripciones de sueños que este realiza muchas veces están acompañadas por su exégesis. En el caso del relato del niño y la llave, el uruguayo concluye:

Creo que los significados están bastante claritos. Ahora que me estoy planteando un “retorno” a mí mismo y a mi literatura, y retomar una novela dejada sin concluir hace más de quince años, el sueño me dice que no voy a poder lograrlo sin las claves de mí mismo que yo mismo escondí. (32)

La referencia a un diario de escritor dentro de otro le permite articular su hipótesis interpretativa. Funciona, entonces, como una mediación respecto a sí mismo, a la pérdida de la llave y a la figura inquietante de Jorge, el amigo que le recuerda su propia muerte y quien, a la vez, tiene el nombre de su “yo de civil”: Jorge Varlotta.

En la novela de Silviano Santiago, la referencia intertextual a la escritura íntima de otro autor es constitutiva, ya que se presenta como una posible continuación de las *Memórias do cárcere* de Graciliano Ramos. El montaje de *En libertad* superpone diferentes máscaras y temporalidades en su asedio a la historia y sus fantasmas, al archivo y su resto. Alejándose de cualquier narrativa que hace de la violencia un espectáculo, Santiago elige detenerse en las ruinas, en el cuerpo cansado como testimonio en su intento de desmontar un relato cuyos sedimentos se encuentran en todo el espesor de la historia brasileña.

Si las poéticas de la memoria de *La novela luminosa* y el resto de los relatos-diario de Levrero se organizan a partir de esta idea de retorno (im)posible a un modo de escribir perdido, el cual se vincula a su exilio falto de heroísmo; en el caso de *En libertad*, estas poéticas asedian el sedimento autoritario de una historia que parece repetirse. Sin embargo, mientras Levrero narra el cuento de una derrota y un fracaso inevitable, Santiago, en esta sucesión, de manera performática, articula una forma de denuncia.

## Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Mínima moralía*. Madrid, Taurus, 1999.
- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos: Homo Sacer IV*, 2. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2017.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Buenos Aires, Losada, 1972.
- Barthes, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Santiago de Chile, Metales Pesados, 2016.
- Benites, María Jesús. “Lecturas de un viaje asombroso: *El país de la canela* de William Ospina”. *Siluetas de papel: el autor como lector*. Buenos Aires, Corregidor, 2011, págs. 93-102.
- Bosi, Alfredo. “Os estudos literários na era dos extremos”. *Antônio Candido: Pensamento e Militância*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 1999, págs. 248-256.
- Cámara, Mario. *Restos épicos. La literatura y el arte en el cambio de época*. Buenos Aires, Librería, 2017.

- Catelli, Nora. *En la era de la intimidación: seguido de El espacio autobiográfico*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2007.
- Contreras, Sandra. “Levrero con Barthes, indagaciones novelescas”. *Cuadernos LÍRICO*, núm. 14, 2016, Web. 15 de abril de 2022.
- Corbellini, Helena. “La trilogía luminosa de Mario Levrero”. *Escrituras del Yo. Revista de la Biblioteca Nacional*, vol. 3, núm. 4-5, 2011, págs. 251-262.
- Dalmaroni, Miguel. “La obra y el resto (literatura y modos de archivo)”. *Revista Telar*, núm. 7-8, 2010, págs. 9-30.
- Dansilio, Ignacio. “El mundo onírico de Mario Levrero: elementos para una genética textual”. *Mario Levrero. I(nte)rrupciones críticas*. Sevilla, Editorial de la Universidad de Sevilla, 2020, págs. 121-147.
- Daona, Victoria. *Ficciones de Encierro (Cinco variaciones del gris al naranja en la obra de Mauricio Rosencof)*. Tesis de Licenciatura inédita. Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 2008.
- De Rosso, Ezequiel. “Otra trilogía: las novelas policiales de Mario Levrero”. *La máquina de pensar en Mario. Ensayos sobre la obra de Levrero*. Eterna Cadencia, 2013, págs. 141-163.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid, Trotta, 1997.
- . “La retirada de la metáfora”. *La deconstrucción en las fronteras de la filosofía*. Barcelona, Paidós, 1997, págs. 35-75.
- . *Espectros de Marx. El trabajo de la deuda. El trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Madrid, Trotta, 2012.
- Foucault, Michel. *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona, Paidós, 1999.
- Galichon, Isabelle. “Introducción. La escritura de sí: entre ética, política y poética”. *Theory now: Journal of Literature, Critique and Thought*. vol. 3, núm. 1, 2020, págs. 63-68.
- Garramuño, Florencia. “Después del modernismo”. *En libertad*. Buenos Aires, Corregidor, 2003, págs. 9-29.
- . *La experiencia opaca: literatura y desencanto*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Gatto, Hebert. *El cielo por asalto. El movimiento de liberación nacional (Tupamaros) y la izquierda uruguaya (1963-1972)*. Uruguay, Taurus, 2004.
- Gerbaudo, Analía. “Archivos de tela, celuloide y papel. Insistencias del arte y de una teoría en (des)construcción”. *Revista Telar*, núm. 7-8, 2010, págs. 31-50.
- Giordano, Alberto. *Una posibilidad de vida*. Rosario, Beatriz Viterbo, 2006.

- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Jelin, Elizabeth y Victoria Langland. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Madrid, Siglo XXI, 2003.
- Lejeune, Philippe. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.
- Levrero, Mario. “Diario de un canalla”. *El portero y el otro*. Montevideo, Arca, 1992, págs. 129-168.
- . “Apuntes bonaerenses”. *El portero y el otro*. Montevideo, Arca, 1992, págs. 117-127.
- . *La novela luminosa*. Barcelona, Debolsillo, 2009.
- . *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*. Buenos Aires, Mondadori, 2009.
- . *El discurso vacío*. Buenos Aires, Mondadori, 2011.
- . *Burdeos, 1972*. Buenos Aires, Mondadori, 2013.
- Martínez, Luciana. “Mario Levrero: parapsicología, literatura y trance”. *Cuadernos del Seminario 1: Los límites de la literatura*. Rosario, Centro de Estudios de Literatura Argentina, UNR, 2010, págs. 33-58.
- Melo Miranda, Wander. “Lenguaje en libertad”. *En libertad*. Buenos Aires, Corregidor, 2003, págs. 315-346.
- Monteleone, Jorge. *El fantasma de un nombre. Poesía, imaginario, vida*. Rosario, Nube Negra, 2016.
- Moreiras, Alberto. “José María Arguedas y el fin de la transculturación”. *Ángel Rama y los estudios Latinoamericanos*. Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Universidad de Pittsburgh, 2006, págs. 213- 231.
- Nofal, Rossana. “Literatura para chicos y memorias: colección de lecturas”. *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2006, págs. 111-129.
- . “Los personajes en la narrativa testimonial”. *Revista Telar*, núm. 7-8, 2010, págs. 51-62.
- . “Una crónica y sus huesos: del testimonio al cuento de guerra (al cielo vestida de novia te vas)”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, núm. 12, 2018, págs. 455-468.
- Pauls, Alan. “Prólogo”. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2018, págs. 7-17.
- Perilli, Carmen. “Metáforas del archivo en la narrativa latinoamericana”. *Revista Pilquen*, vol. 16, núm. 2, 2013. Web. 15 de abril de 2022.

- Piglia, Ricardo. *Crítica y Ficción*. Buenos Aires, Debolsillo, 2014.
- Rama, Ángel. “Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana”. *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. México, Fundación Ángel Rama, Universidad Veracruzana, 2008, págs. 227-258.
- Ramos, Graciliano. *Memórias do cárcere*. Record, São Paulo, 1979.
- Ricoeur, Paul. *La metáfora viva*. Madrid, Trotta, 2001.
- Rivadeneira, Blas Gabriel. “La escritura como dispositivo terapéutico y forma de vida: Poética y lugar de autor en el escritor uruguayo Mario Levrero”. *Orbis Tertius*, vol. 25, núm. 32, 2020, s. p. Web. 30 de abril de 2022.
- . “Escribir desde las catacumbas: terapia, ficciones del dinero y novela oscura, una lectura de *Fauna y Desplazamientos* de Mario Levrero”. *Perifrasis*, vol. 12, núm. 24, 2021, s. p. Web. 30 de abril de 2022.
- . “El espejo quebrado: archivo de metáforas, metáforas del archivo y poéticas de la memoria en los relatos-diario de Mario Levrero”. *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, núm. 32, 2016, págs. 114-124. Web. 30 de abril de 2022.
- Rocha, Rejane Cristina. “Rastros e restos: a realidade possível em J. G. Noll”. *Itinerários*, núm. 32, 2011, págs. 45-59.
- Santiago, Silviano. “Meditação sobre o ofício de criar”. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, vol. 8, núm. 2, 2008, págs. 173-179. Web. 30 de abril de 2022.
- . *En libertad*. Buenos Aires, Corregidor, 2003.
- Vecchio, Diego. *El demônio telepático*. Buenos Aires, Mardulce, 2022.

### Sobre el autor

Blas Rivadeneira es escritor y Doctor en Letras. Becario postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Docente de la carrera de Letras de la Universidad Nacional de Tucumán y de la Universidad Nacional de Santiago del Estero, Argentina. Integra el proyecto de investigación “Teatralidades de la memoria” radicado en el UNT. En lo referido a su producción crítica publicó *Más allá del centro y la periferia. Mario Levrero: una estética del raro* (IIELA 2016) y artículos en revistas especializadas. Sus textos también están incluidos en los libros *Caza de Levrero: Asedios críticos a la obra de Mario Levrero* (Rebeca Linke 2014), *Escribir Levrero. Intervenciones sobre Jorge Mario Varlotta Levrero y su literatura* (EDUNTREF 2016) y *Relatos Infieles: Tomás Eloy Martínez* (EDUNT 2016). Organiza el Festival Internacional de Literatura Tucumán.



# Intramedial and Intermedial Adaptations in the Novelizations of *Interstellar* and *Jumper*

Ricardo Sobreira

UFVJM-MG, Brazil

ricardosobreira@ufvjm.edu.br

This study aims at discussing how novels such as Greg Keyes's *Interstellar* (2014), and Steven Gould's *Jumper: Griffin's Story* (2007) verbally construct a "transmedia storytelling" process (Jenkins) between literature and the films they transpose from the screen to the pages, namely Christopher Nolan's *Interstellar* (2014) and Doug Liman's *Jumper* (2008), respectively. The analysis, thus, centers on how both tie-in books operate diegetic, narratological, and psychological transformations (Baetens) on preexisting cinematic material. The discussion suggests that Keyes' novel reworks the screenplay in an intramedial adaptation while making creative contributions to the story in narratological and psychological terms. Gould's novelization, however, uses image as the generator, in an intermedial adaptation, to promote the verbal and psychological "reincarnation" of characters and to expand the diegetic universe. The study provides some grounds to support the contention that novelizations, through their interactive relation with new media, expand the scope and versatility of the novel as a genre.

*Keywords:* Adaptation Studies; American literature; novelization; novel; literary criticism.

Cómo citar este artículo (MLA): Sobreira, Ricardo. "Intramedial and Intermedial Adaptations in the Novelizations of *Interstellar* and *Jumper*". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 271-295

Artículo original. Recibido: 31/05/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **Adaptaciones intramediales e intermediales en las novelizaciones de *Interstellar* y *Jumper***

Este artículo discute cómo los libros *Interstellar* (2014), de Greg Keyes, y *Jumper: Griffin's Story* (2007), de Steven Gould, construyen verbalmente una narrativa transmedia (Jenkins) entre la literatura y las películas que adaptan de la pantalla a las páginas, a saber, *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan y *Jumper* (2008), de Doug Liman respectivamente. El análisis se centra en cómo ambos libros adaptados operan transformaciones diegéticas, narratológicas y psicológicas (Baetens) sobre material cinematográfico preexistente. La discusión sugiere que la novela de Keyes reelabora el guión en una adaptación intramedia mientras hace contribuciones creativas a la historia en términos narratológicos y psicológicos. La novelización de Gould, sin embargo, utiliza la imagen como generador, en una adaptación intermedia, para promover la "reencarnación" verbal y psicológica de los personajes y expandir el universo diegético. El estudio proporciona algunas bases para sustentar la afirmación de que las novelizaciones, a través de su relación interactiva con los nuevos medios, amplían el alcance y la versatilidad de la novela como género.

*Palabras clave:* estudios de adaptación; literatura americana; novelización; novela; crítica literaria.

### **Adaptações intramediais e intermediais nas novelizações de *Interstellar* e *Jumper***

O presente estudo objetiva discutir como os romances *Interstellar* (2014), de Greg Keyes, e *Jumper: Griffin's Story* (2007), de Steven Gould, constroem verbalmente uma "narrativa transmediática" (Jenkins) entre a literatura e os respectivos filmes que estas obras transpõem da tela do cinema para as páginas, nomeadamente os longas-metragens *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan, e *Jumper* (2008), de Doug Liman. A análise busca compreender como esses livros derivados de produções audiovisuais realizam transformações diegéticas, narratológicas e psicológicas (Baetens) a partir de materiais cinematográficos preexistentes. A discussão sugere que o romance de Keyes reelabora o roteiro fílmico por meio de uma adaptação intramedial ao passo que contribui de modo criativo com a história em termos narratológicos e psicológicos. A novelização de Gould, no entanto, utiliza a imagem como motivadora, no que se caracteriza como uma adaptação intermedial, com as finalidades de promover uma "reencarnação" verbal e psicológica das personagens e de expandir o universo diegético. O estudo nos permite afirmar que as novelizações, por meio de suas relações interativas com os novos meios de comunicação, ampliam o alcance e a versatilidade do romance como gênero literário.

*Palavras-chave:* estudos da adaptação; literatura americana; novelização; romance; crítica literária.

AS ARGUABLY THE MOST IMPORTANT form of Western art, the novel, in its multiplicity of forms, has been thoroughly investigated by theorists, critics, and academics for centuries (Mazzoni 1-19). The emergence in the past few decades of new media that creatively interact with the novel has caused the field of Adaptation Studies to develop and flourish. However, there is a literary media-related subgenre that remains relatively under-researched: the novelization. These tie-in books tend to elude the taxonomic categories created by literary theory to promote a grouping of texts together.

Some commentators might disapprove of these film-inspired novels because they are believed to be “commercial grabs, unmitigated commodifications, or inflationary recyclings” (Hutcheon and O’Flynn 119). A recent investigation showed that about 1 or 2 percent of the total audience of a movie or a television series purchase the adapted or tie-in book. This indicates that a show or film “that draws two million viewers might sell 20,000 paperback copies” (Alter 1). The ever-increasing amount of these tie-in novels in every bookstore has become so overwhelming that they deserve some research, if for no other reason than to attempt to understand the fact that novelizations fascinate masses of avid readers and mobilize entire industries and authors.

One award-winning author who has recently published several novels tying into very lucrative franchises as *Star Wars*, *Avengers*, *Planet of the Apes*, *Pacific Rim*, *Independence Day*, and *Godzilla* is Greg Keyes.<sup>1</sup> His recent novelization of the movie *Interstellar* (2014) based on the screenplay written by Jonathan Nolan and Christopher Nolan has sold thousands of mass market paperback copies worldwide.

Another author who created the *Jumper* and the *Impulse* franchises is Steven Gould.<sup>2</sup> Hired by Hollywood filmmaker James Cameron, he is currently writing novelizations for the three next *Avatar* movies, including the first one, that has never been made into a novel (Child 1). Although Steven Gould is not as prolific in terms of novelization production as Keyes,

---

1 Greg Keyes (1963-) is an American science fiction author. His most popular books include the saga *The Age of Unreason* (1998-2001), as well as media-related novels tying into the universes of *Star Wars*, *Marvel’s Avengers*, among many others.

2 Steven Gould (1955-) is an American science fiction author. He has been nominated for the Hugo and the Nebula awards with short stories and novels such as *Jumper* (1992), *Reflex* (2004), and *Exo* (2014). His 2013 novel *Impulse* was recently adapted into a drama series and released on YouTube Premium.

he wrote an interesting novel tying into the 2008 Doug Liman's movie *Jumper*, with Hayden Christensen, Jamie Bell, and Samuel L. Jackson: the book *Jumper: Griffin's Story* (2007).

Given all these productive and lucrative developments of the genre, this paper concentrates on the categories of transformation in terms of the adaptation from film to novel present in both novelizations: Greg Keyes's *Interstellar* (2014), and Steven Gould's *Jumper: Griffin's Story* (2007). The present analysis investigates the alterations (diegetic, narratological, and psychological) proposed by these novelizers when they decided to "translate" the stories creatively and critically from the screen to the written page.

Our research focuses on the critical processes of reinterpretation and coauthorship involved in the transposition from the showing mode (cinema) to the telling mode (literature). More specifically, this work intends to make the necessary distinctions between two models of novelization writing. By relying on two different books from two different authors, the use of contrasting techniques (*i.e.*, intramedial and intermedial adaptations) is analyzed.<sup>3</sup> Drawing upon theories from Adaptation Studies, in what follows we try to examine the intricacies of these literary and audiovisual interflows in our contemporary era of media convergence (Griggs 1).

Methodologically, our analysis of Gould's *Jumper: Griffin's Story* and Keyes's *Interstellar* tries to take into consideration the relationship of these writers with the movie producers and screenwriters and how this collaboration might have impacted the resulting novel. The model proposed here incorporates theories from the areas of Adaptation Studies and Narratology (Jenkins; Cléder and Jullier; Reis; Baetens). In more specific terms, we use narratological means to examine the point of view, the plot, and the storytelling in the novelizations produced by both Gould and Keyes. Next, we interpret and analyze the processes implicated in the transposition between the source films and their

---

3 An *intramedial* adaptation involves transposition of ideas, materials, or contents between the same or similar media (Ingham 325-333; Clüver 464-512; Elliott 29, 57-69; and Gil González and Pardo 34). Intramedial adaptations can materialize in terms of film and music remakes, abridged classics for young readers, among many others. On the other hand, an *intermedial* adaptation tends to include movements of ideas, texts, materials, and contents between different media. Examples include movies adapted into novels, comics, souvenirs, thematic parks, videogames and vice-versa (Corrigan 32; Reis 520-522; Gil González and Pardo 18-19). Elsewhere we have analyzed and given more examples of other intermedial novelizations (Sobreira 107-130).

respective literary recreations. The insights offered by Baetens' categories of transformation were crucial to this investigation (74-75).

Given the relatively recent nature of the studies involving novelizations, it is important to delimit critically and terminologically this popular subgenre before going any further.

### **Novelization: a *dé-généré* subgenre?**

In chapter six (“De l'écran au papier”) of their latest book, Cléder and Jullier suggest that novelization as a subgenre is a bit “*dé-généré*” (308) in part because of its lucrative nature, its industrial production, and its “bad” reputation. Historically, it has been known by a series of alternative labels as *ciné-roman*, *cineromanzi*, photo-novel, *fotoromanzi*, tie-in book, derivative novel, and numerous others (Newell 27-30). Each of these designations encompasses several variations from this subgenre. To evade terminological conflicts, this paper favors the term “novelization”, that has been adopted by major book retailers and many of their authors as well. For example, Keyes' book exhibits the term on its front cover.

Cléder and Jullier also believe that the fact that novelization is a form of adaptation cannot be denied. The novelization as a “rewriting of a film as novel” (Clüver 459) has gained some prominence lately, but quick research through bookstore websites shows that it can also include literary adaptations of videogames, TV shows, role-playing games, among others. For example, Keyes gained notoriety for writing *The Infernal City* (2009) and *Lord of Souls* (2011), two novels that transition to the verbal (written) medium the characters and elements from the action role-playing game *The Elder Scrolls* (1994).

This example clearly demonstrates that novelization also involves the principle of transmedia storytelling. According to Jenkins, this is the case when a story “unfolds across multiple media platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole” (95-96). To fulfill that objective, this same “story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics” (Jenkins 96). Therefore, novelization nowadays could be placed (with its “old” and traditional verbal medium) into the crossroads interconnecting multiple new creative medial and technological formats and modalities. As Hutcheon and O'Flynn put it:

The most commonly considered adaptations are those that move from the telling to the showing mode, usually from print to performance. But the flourishing ‘novelization’ industry today cannot be ignored. Like the readers of earlier popular ‘cineromanzi’ or ‘fotoromanzi,’ the fans of *Star Wars* or *The X-Files* can now read novels developed from the film and television scripts. (38)

The theory of transmedia storytelling has faced some criticism due to its relative waning of medium and genre specificities. As it tends to be—especially when it comes to these popular international media franchises—a celebration of never-ending facets of the same story and characters across several products and universes, the lines and spaces between texts and platforms are subjected to a supposed “blurring” (Corrigan 33). While relying on principles from the theory of transmedia storytelling, it is possible, however, to maintain the importance of the medium and genre specificities when we analyze these highly popular novels in which there is an artistic convergence between performance and print.

It is no easy task to define this subgenre. In Clüver’s terms, novelizations “recast configurations in other media such as film and television and even videogames to fit the dimensions of a novel, adjusting the transmedial elements realized in the source text to their own conventions and their objectives” (472-473). For instance, if the source movie being transposed

contained dialogue, it may be included. In the case of films, this may often involve the expansion of a film script, which may in turn have been based on a novel or short story, so that *novelization becomes a case of multiple intramedial adaptation.*<sup>4</sup> (473)

Given such intramedial/intermedial complexity, critics who are too ready to dismiss novelizations on the grounds that they are mere kinds of “reverse adaptations” might be incorrect in their assumptions. Conventional adaptations from page to screen and novelizations include a series of distinctive processes. Although they share a few similar traits, the two different operations involve contrasting elements and techniques.

---

4 Emphasis added.

A regular adaptation from the telling mode (literature) to the showing mode (audiovisual performance) can be defined as “the *audiovisualization* of written words or symbols / drawn images / musical compositions / moving images / abstract images / mind images / objects in all their forms” (Kaklamanidou 14).<sup>5</sup>

On the other hand, a novelization from the showing mode (audiovisual performance) to the telling mode (written text) could be summarized as a kind of “pathway from film to book, [...] fundamentally a transmedia passage from filmic to fictional narrative” (Baetens 135). By the same token, Archer believes that a novelization could be best understood through

the terms of ‘the novel’ as a structuring interpretive framework: a persistent, and quite possibly traditional, concept of media that may be employed, not necessarily to ‘improve’ or ‘revise’ the adapted source but to legitimize it through a particular media paradigm. [...] My point here is that conceptions of the novelization as merely the rewriting of screen narrative into prose narrative may overlook the particularity of ‘the novel’ as a process, and even as an ontology, and not just a commercial object or simply another narrative platform among many. (216)

As mentioned above, the term novelization, that gained some critical attention recently, can be used to refer to numerous products that execute the literary expansion of film (Pardo 52) or “translate into book form, generally as novels, a preexisting cinematic work, original or otherwise” (Baetens 1). As we shall see in more details shortly, both Keyes’ and Gould’s novelizations use the framework of the novel to give a verbal literary treatment to characters, fictional universes, and situations that only existed previously in audiovisual film. The literary reincarnations of these characters and circumstances into book form involve two different procedures. Keyes’ novelization implements techniques of an intramedial adaptation to transpose an original preexisting cinematic work. On the other hand, Gould’s book uses devices of an intermedia adaptation to translate into written fiction a preexisting cinematic character inserted by movie producers into a movie adaptation of Gould’s own work. In

---

5 Emphasis added.

what follows, we discuss each one of these novelizations and the specificities of their adaptive processes.

### ***Interstellar*: a novelization by Greg Keyes**

As briefly noted earlier, novelizations can be a very lucrative occupation for hired authors and their publishers. Although not disclosed, it is believed that Greg Keyes received a considerable amount of money to produce “the official movie novelization” of Christopher Nolan’s multi-award-winning feature film *Interstellar* (2014), starring Matthew McConaughey, Anne Hathaway, Jessica Chastain, and Michael Caine. The book was written before the movie production was concluded and they were both released almost simultaneously as part of a coordinated commercial campaign. As expected, Greg Keyes’ book *Interstellar* is a novelization that reworks the original screenplay written by Jonathan Nolan and Christopher Nolan based on the film from Warner Bros Pictures and Paramount Pictures.

The novel follows the movie plot very closely. In the future, there is no place on Earth for astronauts and dreamers. Farming has become again the most important occupation in a world devastated by dust storms and crop blights. Joseph Cooper, a former NASA pilot turned farmer, after the death of his wife, lives with his children and his father-in-law in a dilapidated farm. One day, Cooper’s daughter Murph notices strange patterns drawn on the dusty surface of her bedroom. She believes they were put there by a ghost but Cooper identifies binary code coordinates in the dust that lead him to an underground NASA facility.

Cooper is recruited by an elderly NASA scientist, professor John Brand, to pilot a spacecraft (the *Endurance*) and travel through a wormhole placed near Saturn by extraterrestrial beings almost fifty years earlier. This wormhole is a path to another galaxy containing habitable planets. Dr. Amelia Brand, Professor Brand’s young daughter, explains to Cooper that several volunteers had already traveled through the wormhole years earlier to survey these new planets. Three of these pioneer astronauts —Drs. Mann, Miller, and Edmunds— reported positive results from three habitable planets. Saying goodbye to her father breaks little Murph’s heart but Cooper promises her they will be eventually reunited. He gives her his wristwatch so that they can compare the relativity of time when they finally meet again.

When Cooper and his crew (including Dr. Amelia Brand) traverse the wormhole, they get to Miller's planet, a world where time is dilated. This means that one hour in this system equals seven years on Earth. They find the wreckage of Miller's spacecraft. An enormous wave hits Cooper's ship and it kills one of the crewmembers. As this water planet does not present favorable conditions to sustain life, they must move on to the next possibility. Cooper's crew travels to Mann's planet. Mann is a NASA scientist who has been hibernating for years in cryostasis. After they revive Mann, he tries to kill Cooper and reveals he sent the American space agency false data just to be rescued. This means that Mann's planet is also inhabitable.

With the spacecraft *Endurance* damaged, Cooper and one of the crew robots eject themselves into space to save fuel and to warrant that Dr. Brand can get to their destination, Edmund's planet. She reproaches him for sacrificing himself. When they enter the black hole (Gargantua), the robot and Cooper are mysteriously contained in a four-dimensional structure (the Tesseract). Within this fantastic structure, Cooper can access multiple moments in time and interact with his daughter Murph in the past. This proves that the so-called "ghost" in Murph's room was her father trying to communicate with her in the future from another dimension through the bookshelves and the patterns on the dust.

He uses Morse code to transmit data about the blackhole as processed by the robot. Now an adult space scientist, Murph decodes her father's message and solves the gravitational theory that enables mankind's mass exodus into space. After the Tesseract disappears, Cooper recovers conscience on a massive spacecraft orbiting the solar system. Onboard this new ship, he is reunited with his daughter Murph, who is now very old and dying. They are happy to see each other again. Cooper, who is still as young as he was when he left earth decades ago, is now ready to join Dr. Brand on Edmund's planet and help her settle this new viable planet with the 5,000 frozen human embryos that the *Endurance* was carrying. This guarantees that humanity has a second chance to survive as a species (Keyes).

From my descriptions above of the novelization plot, it should be clear that Keyes did not make alterations to the film's story. In the "Acknowledgments" of his novel, he even thanks "Christopher and Jonathan Nolan for a fantastic screenplay" (279). This means that in terms of the first category proposed by Baetens (74-75), which is the diegetic transformation, the book feels like

a rewriting of the screenplay by sticking to the same story the audiences see unfold on the screen instead of introducing innovations. Compared to the film, the book is, in this sense, a redundant product. This is regular procedure since “most novelizations adapt the screenplays of a film and not the film itself; however, they are marketed as prose adaptations of films and readers read them as such” (Newell 26).

A few interesting features emerge when we analyze Baetens’ second category: the narratological transformations. It might be said that Keyes’ book adds a few layers subtextually to the story because of his storytelling choices and the change in point of view. Every process of verbalization of an audiovisual production—even if it is closely attached to a preexisting screenplay—inevitably will incorporate a work of selection and interpretation. A sequence in the film that is very emblematic and difficult to understand, let alone to verbalize in a novel, is the episode of the Tesseract. Although it follows Jonathan and Christopher Nolan’s script closely, the narrative style renders the passage scientifically and linguistically intriguing. As Keyes tells the story, a sense of magnitude emerges, which is caused not only by the uncanny interstellar voyage but also by a certain elevated tone that we find in literary epics.

Cooper’s desperately dangerous expedition in Keyes’ narrative reminds readers of other canonical hero’s journeys like, for instance, the ones in Homer’s *Odyssey*, Virgil’s *Aeneid*, and Luís de Camões’ *The Lusians*. Cooper fictionally follows in the footsteps of great navigators as the Portuguese Vasco da Gama, who was the first maritime explorer who successfully discovered a sea route to India in 1498. On the other hand, in Cooper’s futuristic world, he is chosen to find a new home for mankind. Like da Gama, whose expedition faces a violent opposition from the mythological god Bacchus, Cooper must confront several intergalactic dangers and the real threat of annihilation. He struggles with brutal time discrepancies, deadly massive tidal waves, an attempted murder, equipment malfunction, and the risk of disintegration inside a supermassive black hole just as bravely as da Gama faces the conspiracy of treacherous gods, a few deadly ambushes, the hostility of natives, an epidemic of scurvy, and the fury of a storm.

It is interesting to add another example that clearly demonstrates a certain epic tone suggested by Keyes’ narrative that is comparable, *mutatis mutandis*, to the great classic Portuguese epic published in 1572. It might

intimate that an epic pattern emerges when Keyes narrates Cooper's magnificent accomplishment in space. There is a moment in *The Lusiads* in which a furious storm materializes as a mythological monster (the giant Adamastor) when Vasco da Gama's fleet crosses the Cape of Good Hope. Adamastor and his sea storms are just as menacing as the gravitational pull from Gargantua, the black hole in *Interstellar*. However, Cooper is just as favored by unknown bulk beings (possibly, future humans) in his quest as da Gama is helped by the goddess Venus. After so many tribulations, she prepares a gift for the Portuguese explorers: the Isle of Love, where they can rest in the arms of beautiful ocean nymphs.

During the banquet that the sea-goddess Tethys presents to the Portuguese, she offers Vasco da Gama the privilege of a vision that only the gods were able to have before: she shows him the machine of the universe (*máquina do mundo*): "This is the great machine of the universe / Ethereal and elemental, as made / By the deepest and highest Wisdom, / Who is without beginning and end" (Camões 213). This fantastic device is a divine miniature of the universe according to the Ptolemaic creation and it enables da Gama to witness all the inner workings of the planets, the intricacies of the stars and their orbital cycles, as a nymph sings prophecies about Portugal's deeds after Vasco da Gama's voyage.

The passage in which Cooper during his interstellar journey through space lands inside the Tesseract, a massive four-dimensional structure analogue of the cube, is very reminiscent of the Camões' episode in *The Lusiads*. The Tesseract is a species of *máquina do mundo* in which time is represented as a physical dimension:

Then, without warning, something like a great invisible hand seemed to take him, pull him to the side, away from the stream of debris. And toward — something. Something that somehow didn't seem to belong here. A grid of some sort — an infinite series of cubbyholes, each square opening nearly identical...

No, not cubbyholes — tunnels, he realized. [...]

Desperately, he looked around and realized that he was in something like a cube, and each wall of the cube looked into [his daughter] Murph's room from a different angle, as if the room had been turned inside out, reversed, and put back together. And it wasn't just the one room, the one bookshelf.

Now he saw the matrix of light held multiple iterations of the room, maybe infinite, tunnels and passages going in every direction, framed, held together by the light streaming from the books, the walls, the objects in the room. (Keyes 253)

Unlike the Christian Camões, who believed the “machine of the universe” was built by an omniscient and ubiquitous God, Cooper believes that this secularist miniature version of the universe was created by humans in the future, “people who’ve evolved beyond the four dimensions that we know” (Keyes 265). Just as the machine presented by the gods in the Portuguese epic enables Vasco da Gama to see the different dimensions of the universe and understand the journey of his people, the Tesseract that was offered by bulk beings who appear to be looking out for mankind in *Interstellar* has the power to make Cooper access a specific portion of the universe —his daughter’s dusty bookshelf— and to “exert a force across space-time” (Keyes 256). Through this line of gravitational communication, he manipulates the multiple iterations of time and manages to help her save humanity.

Up to this point, it seems clear that the larger-than-life nature of Cooper’s suicide mission, as narrated in Keyes’ novelization, invites the reader to think of the journey in epic terms. What emerges from the narrative is an intriguing mix of scientific fact and fantasy that contributes to the epic tone of the story. Keyes’ use of the third-person narrator with omniscient point of view enhances the sense of objective reliability and truthfulness, which is very important in a science fiction novel. The narrator’s illimited knowledge of the story that he is telling places him in a transcendent position from which he can comment on every detail of the plot (Reis 180-181). Despite its apparent objectivity, it sometimes even takes a subjective approach, especially when describing the main characters’ feelings and thoughts. Such a capacity is very adequate to narrate not only a magnificent voyage but also the internal journey of self-discovery for the unexpected hero, Cooper.

With that observation in mind, let us expand on this topic because it relates to Baetens’ third category: the psychological transformation. As mentioned above, Keyes’ repurposing of Christopher and Jonathan Nolan’s screenplay creates within his text a powerful literary voice who has control over the whole world of the story. Adapted films have always been criticized for their supposed audiovisual flattening of complex characters and their

emotions. On the other hand, a novelization might go deeper than the movie into characters' emotions and feelings, as conventional literature often does. Cooper's psychology seems a bit deeper and more complex in Keyes' book.

Cooper, from inside the Tesseract, desperately tries to warn his younger self that abandoning his kids was a terribly bad decision. From another dimension he shouts between the mysterious tunnels containing iterations of the past hoping to get his own attention through space-time. When he realizes that this is impossible and he is about to leave for space and abandon Murph, the narrator's choice of words and imagery to describe his sensation of complete isolation and regret reveals a complexity of perception of the human nature:

Cooper spun around to another wall [of the four-dimensional cube], and saw his earlier self on the other side of the door.

"Don't go, you idiot!" he yelled, as the other Cooper closed the door. Going to let Murph cool off. Precisely the wrong move. "Don't leave your kids, you goddamn fool!" he shouted.

He began punching at the walls [of the Tesseract] with everything in him [...] He broke down and began to cry, the sheer frustration of having to watch it all, and not be able to do anything. It was way too much to handle. Once again, he wondered if he was dead. If this was Hell.

Because it damn sure felt like it. (Keyes 255)

Cooper's wondering if he was dead and locked up in Hell, forced to rewatch endless reiterations of himself making mistakes and losing his family, is certainly an addition to Christopher and Jonathan Nolan's screenplay. This specific sensation of feeling like he is in Hell is not in the *Interstellar* movie. Even though the book is a redundant repetition of the film, the structuring interpretive framework of the novel adds a few psychological layers to the plot.

Although the novelizer does not expand the story already told in the screenplay, there is space in the literary text to explore the inner workings of the characters' minds. As the final product (the *Interstellar* novelization) has a verbal pretext (the script to the film *Interstellar*), Keyes' work involves an intramedial adaptation since he wrote his novel by transposing a preexisting screenplay. Operating on this premise put forward by critics as Baetens, the

adaptation process took place within similar art forms, media, or genres. In other words, the fictional content moves from one written genre to another. The characters, the plot points, and the situations get transposed artistically from the pages of a screenplay to the new pages of a novel. But that does not mean necessarily that Keyes' refunctioning of Christopher and Jonathan Nolan's screenplay constitutes a process devoid of creativity and co-authorship. The mere "reincarnation" of characters adapted from one genre to another is undoubtedly an activity demanding a great deal of talent and imagination (Newell 25-62). But, as a reworked script, it inevitably presents redundancy.

As the next section will explore in more depth, there are instances in the novelization process that require a completely different creative approach to the movie.

### ***Jumper: Griffin's Story: a novelization by Steven Gould***

Unlike Keyes, who was not involved with the production of the film *Interstellar*, the American author Steven Gould worked closely with the director Doug Liman and the producers of the movie *Jumper*. In fact, the production is loosely based on the 1992 novel of the same name by Steven Gould. As his book *Jumper* was in the process of being adapted from the page to the screen, Gould lost creative control of the production and a succession of executives and directors changed his original story. They introduced characters and situations in the film that were not present in his book (Wagner 1).

In the *Jumper* movie, a secret confederacy called the Paladins, currently led by Roland Cox (Samuel L. Jackson), hunts and kills people who have the power to teleport from one place to another. Due to religious reasons, this organization sees these teleporters (called "jumpers") as an antinatural and demonic phenomenon. Cox learns from Mark, a detained criminal, that a boy named David Rice whom he used to bully in high school possessed such telekinetic ability.

In the past, David (Max Thieriot) is an awkward teenager who learns how to control his powers after being terrorized by bullies and his abusive father (Michael Rooker). With his mother out of the picture and a dysfunctional family, he decides to leave home. The story flash forwards to New York City

in the present. David (now played by Hayden Christensen) is an elegant adult man who robs banks by secretly “jumping” into their vaults. The money he steals is enough for him to have an expensive lifestyle and even take his high school crush, Millie (Rachel Bilson), for a vacation in Rome. She is unaware of his telekinetic abilities.

During a visit to the Colosseum, David meets Griffin (Jamie Bell), another young jumper. Both teleporters are confronted by two Paladins. Griffin fights and kills them. David is detained and questioned by the Italian police in connection with the deaths, but he is set free by his mother, Mary (Diane Lane). She left the family when he was five to follow the Paladins. She knew that if she was to protect her son, the best course of action would be to join the secret organization. David is very confused because, on the same day, he found his long-lost mother, learned about the Paladins, and met another jumper (Griffin).

As Griffin is very evasive and David wants answers, he follows him to his hideout in a cave. Tired of being followed around by David, Griffin reveals that the Paladins killed his family and now he is obsessed with revenge. After noticing that Roland Cox is personally looking for David, Griffin decides to help him because he expects to have a chance to kill the leader of the Paladins. Cox captures Millie and sets up a trap to David at her apartment. Griffin wants to bomb the apartment to kill the Paladins but David objects. They engage in a fight while teleporting through several countries. Eventually, David overpowers Griffin and leaves him trapped in Chechnya.

After saving Millie, David is trapped by Cox. David uses all his telekinetic powers to teleport Millie’s entire apartment to a river. Except for Cox, the other Paladins drown. David spares Cox’s life but leaves him stranded in a very tall cave at the Horseshoe Bend of the Colorado River. A few days later, while visiting his mother, David finds out that he has a half-sister, Sophie (Kristen Stewart). Mary tells David that leaving him was the only option to keep him safe. When David leaves Mary’s house, Millie is waiting for him. He jumps with her to a romantic sunny beach.

A few months before the release of the *Jumper* movie, Steven Gould published a book intitled *Jumper: Griffin’s Story*. In the preface, Gould writes “A note about this novel”:

My previous novels featuring teleportation, *Jumper* and *Reflex*, are the basis for the upcoming New Regency/Fox movie *Jumper*, to be released in early

2008. Like most novel-to-movie projects, the story's events and circumstances mutate through the process of adaptation. *This* novel was written to be consistent with the movie, and, as a consequence, there are differences between its world and the world of the previous novels. (Gould 9)

Therefore, *Jumper: Griffin's Story* is a special kind of novelization because it was not only "written to be consistent with the movie" but also produced to detail the back story of Griffin, a character in the 2008 film adaptation. Although Gould was the creator of the original *Jumper* franchise, the character Griffin was created by screenwriter David Goyer specifically for the film.<sup>6</sup> Thus his novelization selects one character from the film that was introduced in the story by someone else and develops a whole back story for him.<sup>7</sup> Since producers had made so many alterations to his novel while adapting it to the screen, Gould decided to write the following story in an attempt to reconcile the differences between his book and the movie adaptation.

In *Jumper: Griffin's Story*, the title-character, Griffin O'Conner, is an innocent English kid who leads an atypical life. After accidentally teleporting in front of a lot of people when he was very young, his family had to run away to America to avoid the attention and keep a low profile. In San Diego,

---

6 David S. Goyer (1965-) is an American film director, producer, and writer. He wrote screenplays for movies like *Man of Steel* (2013), *Batman vs Superman: Dawn of Justice* (2016), Christopher Nolan's *Dark Knight* trilogy (2005-2012), among others.

7 This shows the versatility of the novel as a genre. Given the complexity of transmedia practices and the hybrid reality of fiction in our era of media convergence, a recent study suggests that perhaps we should reevaluate the literary tradition in terms of fictional universes that manifest through various supports adopting different semiotic modes (Mora 128). For this and other reasons, the novel, which has traditionally served as a structuring interpretive framework for multiple human experiences throughout the decades, is constantly expanding its formal and aesthetic limits to include new interdisciplinary transmedia relations with other emerging technologies, texts, and platforms. In this transmedia context, the novel tends to assume a plethora of forms that could be designated by complex terminologies as *transfiction* (a modality in which an author develops a new narrative involving characters created by somebody else, possibly in a different medium) or *exonovel*, a narrative composed of various materials, including blogs made by the novelist specifically for the story with links to YouTube videos and fake Facebook profiles created for the characters of the novel. Other transmedia fiction might take the form of a *multimedia novel*, that may be a narrative experience including texts, illustrations and images supplied by DVD, CD-ROM, video links or QR codes. The essay also indicates that original novels or other types of *fanfictions* are also being created collectively according to processes of interactive media in which users collaborate actively in transmedia expansion of fictional content (Mora 132-142).

California, a nine-year-old Griffin is homeschooled by his mother and learns how to control his telekinetic powers with the help of his father, who is also a jumper. While escaping an attack from a bullying karate classmate, Griffin jumps to the Empty Quarter, where he used to practice teleportation with his father. This attracts the attention of the Paladins, who murder his parents in front of him. After running away from the people who killed his parents, a dehydrated Griffin is rescued and taken in by a Mexican woman. He lives with the family for a while.

A few years later, a twelve-year-old Griffin is forced to leave his Mexican “family” because he notices that Kemp, one of the men who murdered his parents, is tracking him down. Griffin moves to a lair in the San Diego Park mountains. The following years he makes new friends while learning how to fight harder and to prepare his revenge.

It does not take long for Kemp to start catching up with him again. To lure Griffin out of his hiding place, Kemp kills two members of his Mexican “family”. When Griffin tries to get the police involved, he is ambushed and stabbed. While recovering from the injuries, he falls in love with a girl named Elaine Vera (“E. v.”). But then she confesses that she is being used by Kemp as bait to get to Griffin. She was forced to do it by the Paladin fanatic, who killed her father and kidnapped her mother and brother. Griffin manages to capture and interrogate Kemp. He reveals that there are other Paladins looking for Griffin in Europe, especially in France. Griffin kills Kemp to avenge his parents, and then jumps to France to locate the other Paladins.

From my summary above of the novelization plot, it should be clear that Gould introduced considerable differences in relation to the film’s story. Unlike the *Interstellar* film and novel, that shared the same plot, Gould’s novelization uses characters and elements from the movie *Jumper* but he creates a different story. This means that in terms of the first category proposed by Baetens (74-75), the diegetic transformation, Gould’s book expands the *Jumper* movie universe considerably while introducing innovations. Compared to the film, the book is not a redundant product because it provides readers and viewers with some explanations. Gould creates a back story to an intriguing new character presented for the first time in the movie. Although he is not the creator of the Griffin character, in his novelization he makes him his own. Part of the protagonist’s emotional predicament has biographical origins in Gould’s experiences as a child (Blaschke 1).

To forge a strong diegetic linkage with the movie, Gould not only repurposes the movie character played by Jamie Bell but also uses the revenge motif suggested by the screenwriters and prepares the narrative, by teleporting Griffin to France in the end, for the climactic confrontation with the Paladins in Italy that happens in the film.

Another trope that was introduced in the movie for the first time is incorporated in Gould's novelization: the jump rots. When jumpers like David Rice or Griffin make a jump, they tear a hole in reality. It looks like an energy portal. This kind of electrical scar that they leave behind when they teleport resembles a crack or deterioration in the very fabric of reality. These jump rots or "jumpscars", that last just a few seconds, are dangerous because they create minor gravitational instabilities. In the movie, the Paladins led by the Samuel L. Jackson character (Roland Cox) have developed a technology that allows them to move through the jump rots and pursue the teleporter wherever he goes.

In his novelization, Gould wrote passages in which these jumpscars appear prominently. Through the characters' dialogues, the author explains the phenomenon in more detail than the movie was capable of. While training teleportation skills with his father in the desert, Griffin gives an account of an incident with a jump rot:

I spun and jumped at the same time, sideways, ten feet, sloppy — there must've been ten pounds of dirt falling away from me and jump rot hanging in the air where I'd been. Twisting, fading jump rot. [...]

Dad was perplexed. 'Wow, I don't think I've ever seen it do that before.' Dad had this theory that the jump rot was like, well, like the wake of a ship, the disruption of the water when a vessel passes through. It's like the turbulence or maybe even a hole I leave behind.

When I jump in a hurry, sloppily, there's more of it and I carry more crap with me. When I'm focused, if there is jump rot, it's tiny, and fades away almost instantly. (Gould 18-19)

On April 24, 2014, Steven Gould tweeted from his official account (@StevenGould), in response to a question made by a reader, that "Jump Rot (from *Griffin's Story*) is something from the movie". This is an example of how novelizations manage to move fictional content from an audiovisual

medium to a completely different written one. A visual trait —that was originally a series of luminous “scars” introduced digitally by the special effects department in the movie *Jumper*— is incorporated and explained in the literary text.

In terms of narratological transformations (Baetens 74-75) from screen to page, Gould chose a more intimate point of view for the title-character. Throughout the movie, Griffin is shown as a somewhat cold, heartless killer. When viewers start to finally understand his predicament, his character is suddenly out of the picture. But in the book *Jumper: Griffin's Story*, the first-person narrative makes him the focal character and readers are granted access to his mind's eye view of the fictional universe.

As he tells the unfortunate events of the tragedy that broke his heart, readers experience the frustration and despair of a boy who is too young and naive to deal with such extreme powers. As popular entertainment, Gould's novelization follows the prolific tradition of escapist literature. In his narrative fiction, the idea of escapism is central since the main character can literally escape the cruel realities of bullying and violence by transporting himself physically to another place. But instead of misleading readers into denying the harsh truths of reality by immersing them in a new world of fantasy, Gould's novel offers only a momentary escape from the difficult circumstances. Eventually, the hero will have to face reality. Escapist fiction has been criticized because it gives the masses fantastic entertainment rather than addressing serious issues and provoking critical debate. Gould's book tackles difficult questions all the time, from bullying and violence to family dysfunction.

Another narratological transformation from the movie to the novelization can be detected in a passage evoked by the narrator who tells his story *in medias res*. In the book, the O'Conner family had to leave the United Kingdom forever because Griffin, when he was only five years old, teleported from the steps of the Martyr's Memorial in Oxford in front of a busload of tourists. This preamble scene was introduced in the book in the last minute due to decisions made by the Hollywood screenwriters and the movie producers who worked in *Jumper*. Gould explains in an interview that he had to make the literary character British because the director asked Jamie Bell, the English actor who plays Griffin in the movie, to say the lines of the script in his own accent:

[Writing *Jumper: Griffin's Story*] was interesting, because I had to send those chapters out to one of the executive producers [...] who would verify *whether or not I was going in places that were explicitly contradicted by the movie*. [...] I knew roughly where they were going before they started filming, but then they started making decisions as they were going along. For instance, partway into the very first scene with Jamie Bell, who can do a perfectly fine American accent, and I'd written a third of the book at this point with an American character whose name is Griffin, [the director of the *Jumper* movie] Doug Liman says, "Try that scene in your own accent," which is this Northern England accent from Leeds, near Scotland, and Doug says, "We'll just go with that." Fortunately, I could make Griffin's family expatriates; I didn't have to uproot them from where they were in San Diego. *It did change the shape of the book to a certain extent.*<sup>8</sup> (Wagner 1)

This change of accent from American to British caused Gould to make other narratological "accommodations" in his novelization that impacted the whole story.<sup>9</sup> This resulted in a hasty inclusion of some "British" traits in Griffin's personality like, for instance, his eccentric complaining about the difficulty of getting authentic Mexican food in London (Gould 120), his outdated use, in the 1990s, of the slang "bobby" (135) or his reference to shillings (62), a coin that was superseded in the 1970s.

Except for these minor improprieties, the novelization seems successful not only in expanding the diegetic universe of the movie but also in suggesting new associations for the character. These associations are connected to Baetens' third category of transformations from screen to page (74-75), which is psychological.

---

8 Emphasis added.

9 In a highly semiotized society like ours, literature — which has traditionally been deemed an individual and independent effort — tends to become a more collective initiative and to receive a more cooperative participation in terms of its numerous and complex collaborations with other media. Given that an increasing number of literary works receives some form of transmedia storytelling treatment, a higher degree of participation and cooperation among authors, visual artists, technicians, and readers is to be expected. Many contemporary writers and novelists are constantly trying to incorporate a certain performative quality in their fiction as if they were attempting to keep pace with an emergent technological ecology of multiplying languages and vehicles of transmission (for an extended argument on this topic, see Mora 124).

As Griffin tells his story, we are privy to his thoughts and actions, and we get to have a warmer look into the psyche of a misunderstood teenager with paranormal powers. Unlike the Jamie Bell character in the movie, who can be very aggressive and hopeless, the book portrays the young Griffin as a lonely, desperate expatriate who can be everywhere but does not seem to belong anywhere.

Although it is a popular form of entertainment novel with no pretention of passing itself for artistic fiction, at times the book evokes the great tradition of the *Bildungsroman* because of its focus on the psychological and moral growth of the protagonist from innocence to experience. During his coming of age, Griffin is forced to change due to the challenges and dangers linked to his paranormal abilities. Traditionally, a *Bildungsroman* presents the protagonist with an emotional loss right at the beginning. This pattern is strictly maintained in *Jumper: Griffin's Story* since fate prepares the most traumatic tragedy for the title-character right at the end of the opening chapter: the double homicide of his parents. This unimaginable experience splits Griffin in two: the naive and innocent part of himself dies, and a tough fighter begins to emerge.

In general, a traditional *Bildungsroman* like, say, Charles Dickens' *David Copperfield* (1849-1850) ends with the conclusion of a journey and the protagonist being ultimately accepted into society. This does not seem to be the case with Griffin —the novelization suggests— because his personal and emotional journey is completely atypical due to his paranormality. In the end, he does not get many answers to life's questions and the only reparation he can envisage is retribution. Despite the disappointments and the harsh ending, Gould's narrative provides readers (even if they are either *Jumper* viewers or not) with more warmth by enabling Griffin to tell his sad story using his own voice through the grammatical mechanisms of the first-person narration.

## Conclusion

In our earlier discussion of the novelization, we presented the argument that the two novelizations examined in this paper (Greg Keyes' *Interstellar* and Steven Gould's *Jumper: Griffin's Story*) were motivated by two different adaptive processes. Although both promote the creation of a sense of

transmedia storytelling (Jenkins 95-96) by developing stories that unfold across multiple media platforms, the second novel analyzed seems to add a more significant and distinctive contribution to the source story.

Keyes' novelization of the film *Interstellar* implements procedures and techniques of an intramedial adaptation to transpose an original preexisting cinematic work into the framework of the novel. It is intramedial in the sense that it does not use the film *image* as a generator. The novelization is ultimately generated by a verbal pretext since it was written *before* the release of the movie. Although Keyes' novelization follows the preexisting screenplay by Jonathan Nolan and Christopher Nolan, he adds a few layers narratologically as well as psychologically. The third-person narration of the main character's heroic journey endows the narrative with an elevated epic tone, slightly comparable to classic poems as Virgil's *Aeneid* or Luís de Camões' *The Lusiads*. This shows that even though the novelization tends to be critically seen as a popular sub-literary form, it might have connections with canonical literary traditions.

If we move from considering Keyes' *Interstellar* to consider Steven Gould's *Jumper: Griffin's Story*, however, this allegiance to traditional literature begins to appear more vividly. This is because Gould's written narrative was not motivated by another verbal pretext. The movie *Jumper*, as an intense, problematic, and collective audiovisual effort, directly impacted his manuscript. Instead of following the final version of a screenplay, Gould deliberately used his memory, his personal interpretation, and his original creativity to innovate the character treatment, the style, the themes, and the concept of the movie. Cinematic characters (Griffin and the Paladins), cinematic images (like the jump rot visual effects), motifs (revenge), and the accent an actor used during filming were incorporated into his narrative. For these and other reasons, Gould's novelization is an intermedial adaptation because ideas, images, contents, and influences interflow between different media. In other words, fictional contents move from an audiovisual medium to a completely different written one.

Narratologically, the novelization *Jumper: Griffin's Story* constructs, through an intimate first-person narration, a diegetic universe compatible with a long line of escapist literature. This confessional sense of intimacy in the book, emphasized by the accounts of the inner workings of his mind, evokes the canonical tradition of the *Bildungsroman* because of its focus

on the coming of age of the protagonist from a naive and innocent kid to an experienced adult fighter.

In conclusion, it is important to mention that novelizations represent a flourishing industry that does not necessarily undermine traditional literature. They popularize and expand even more the versatility of the novel as a genre by integrating with new emerging media and new futuristic technologies. They also allow for linkage across media. The study of novelizations might prove fruitful for academics and critics to examine these products and develop new theories to properly interact with media-related texts.

## Works Cited

- Alter, Alexandra. "As Seen on TV, Novelizations Sustain Fans and Gain Respect". *The New York Times*, 2015, pág. 1-A. 5 January 2015.
- Archer, Neil. "A Novel Experience in Crime Narrative: Watching and Reading *The Killing*". *Adaptation*, vol. 7, n. 2, 2014, págs. 212-227.
- Baetens, Jan. *Novelization: From Film to Novel*. Columbus, The Ohio State University Press, 2018.
- Blaschke, Jayme. "Jumper: Griffin's Story: A review by Jayme Lynn Blaschke". *SF Site*. 2008, pág. 1. Web.
- Camões, Luis Vaz de. *The Lusíads*. New York, Oxford University Press, 2008.
- Child, Ben. "James Cameron appoints sci-fi author to write Avatar novels". *The Guardian*, 2013, pág. 1. Web. 23 Aug 2013.
- Cleder, Jean. and Jullier, Laurent. *Analyser une adaptation: du texte à l'écran*. Paris, Flammarion, 2017.
- Clüver, Claus. "Ekphrasis and Adaptation". *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Edited by Thomas Leitch. New York, Oxford University Press, 2017, págs. 459-476.
- Corrigan, Timothy. "Defining Adaptation". *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Edited by Thomas Leitch. New York, Oxford University Press, 2017, págs. 23-35.
- Elliott, Kamilla. *Theorizing Adaptation*. New York, Oxford University Press, 2020.
- Gil González, Antonio and Pedro Pardo. "Intermedialidad. Modelo para armar". *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Editado por Antonio Gil González y Pedro Pardo, Binges, Orbis Tertius, 2018, págs. 11-38.
- Gould, Steven. *Jumper: Griffin's Story*. New York: Tor, 2007.

- Griggs, Yvonne. *Adaptable TV: Rewiring the Text*. London, Springer Palgrave McMillan, 2018.
- Hutcheon, Linda. and O’Flynn, Siobhan. *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2013.
- Ingham, Michael. “Popular Song and Adaptation”. *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. Edited by Thomas Leitch. New York, Oxford University Press, 2017, págs. 324-339.
- Jenkins, Henry. “Searching for the Origami Unicorn”. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York, New York University Press, 2006, págs. 93-130.
- Kaklamanidou, Betty, ed. *New Approaches to Contemporary Adaptation*. Detroit, Wayne State University Press, 2020.
- Keyes, Gregory. *Interstellar: The Official Movie Novelization*. London, Titan Books, 2014.
- Mazzoni, Guido. *Theory of the Novel*. London, Harvard University Press, 2017.
- Mora, Vicente. “La Morfología Compleja del Transmedia: Un Estado de la Cuestión”. *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Editado por Antonio Gil González y Pedro Pardo. Binges, Orbis Tertius, 2018, págs. 121-156.
- Newell, Kate. “It Wasn’t Like That in the Movie: Novelization and Expansion”. *Expanding Adaptation Networks: From Illustration to Novelization*. London, Palgrave MacMillan, 2017, págs. 25-62.
- Pardo, Pedro. “De la Transescritura a la Transmedialidad: Poética de la Ficción Transmedial”. *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Editado por Antonio Gil González y Pedro Pardo, Binges, Orbis Tertius, 2018, págs. 41-92.
- Reis, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra, Almedina, 2018.
- Sobreira, Ricardo. “The Adaptation of Homeland from Screen to Page: Challenges of Two Novelizations Based on the Television Series”. *Rua-L: Revista da Universidade de Aveiro*, vol. II, n. 10, 2021, págs. 107-130.
- Wagner, Wendy. “Feature Interview: Steven Gould”. *Lightspeed: Science Fiction & Fantasy*, 55, 1 Dec. 2014, pág. 1. Web.

### **Sobre el autor**

Ricardo Sobreira es Doctor en Teoría de la Literatura por la Universidade Estadual Paulista (UNESP), con pasantía en la Universidad de Louisville, Kentucky, en Estados Unidos. Actualmente es profesor asociado de literatura inglesa y norteamericana en la Facultad de Humanidades de la Universidad Federal de los Valles de Jequitinhonha y Mucuri (UFVJM), Diamantina (Minas Gerais), en Brasil, donde ha estado enseñando y supervisando tesis de maestría durante los últimos diez años. También realizó un período de estudios, durante su posdoctorado, en la Universidad de Lisboa, Portugal. Sus áreas especiales de interés son las literaturas inglesa y americana y los estudios de adaptación. Ha contribuido con capítulos de libros, así como con varios trabajos y artículos en algunas revistas, entre ellas *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, *Anglo Saxonica*, *Revista da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Letras e Linguística*, *Luso-Brazilian Review*, etc.



# Modernización, carácter destructivo y materialismo: *En otro orden de cosas* de Fogwill

Juan José Guerra

Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina

[juan.guerra@uns.edu.ar](mailto:juan.guerra@uns.edu.ar)

Este artículo analiza *En otro orden de cosas* a la luz del concepto benjaminiano de “carácter destructivo”, que permite evaluar el modo en que la modernización urbana se constituye como el eje central de la novela de Fogwill. Sostenemos que la peculiaridad de esta novela consiste en que pone el foco en la naturaleza económica de la transformación urbana. Para un texto que se enmarca y trabaja con el periodo histórico 1971-1982 en Argentina, resulta notable que centre su interés en la dimensión económica en desmedro del plano político. Pero, además, al priorizar el proyecto de construcción de autopistas urbanas para la composición de la ciudad textual, *En otro orden de cosas* entra en diálogo con una trama interdiscursiva que incluye textos de urbanistas, como es el caso de *La ciudad arterial* (1970) de Guillermo Domingo Laura. En conclusión, consideramos que la perspectiva materialista es la clave interpretativa a través de la cual debe ser leída la construcción del espacio urbano en la novela de Fogwill.

*Palabras clave:* Fogwill; ciudad; materialismo; literatura argentina contemporánea.

Cómo citar este artículo (MLA): Guerra, Juan José. “Modernización, carácter destructivo y materialismo: *En otro orden de cosas* de Fogwill”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 297-325

Artículo original. Recibido: 10/03/22; aceptado: 16/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



**Modernization, Destructive Character and Materialism: Fogwill's  
*En otro orden de cosas***

This article analyzes *En otro orden de cosas* in light of the Benjaminian concept of “destructive character”, that allows us to examine the way in which urban modernization is constituted as the central axis of Fogwill's novel. We argue that the peculiarity of this novel is that it focuses on the economic nature of urban transformation. In a text that concerns itself with the historical period 1971-1982 in Argentina, it is notable that it focuses its interest on the economic dimension to the detriment of the political. By prioritizing the urban highway construction project in the composition of the textual city, *En otro orden de cosas* dialogues with an interdiscursive plot that includes texts by urban planners, as is the case of *La ciudad arterial* (1970) by Guillermo Domingo Laura. In conclusion, we consider that the materialist perspective is the interpretative key through which the construction of urban space in Fogwill's novel should be read.

*Keywords:* Fogwill; city; materialism; contemporary Argentinian literature.

**Modernização, caráter destrutivo e materialismo: *En otro orden de cosas* de Fogwill**

Este artigo analisa *En otro orden de cosas* à luz do conceito benjaminiano de “caráter destrutivo”, que permite avaliar a forma como a modernização urbana se constitui como eixo central do romance de Fogwill. Argumentamos que a peculiaridade deste romance é que ele se concentra na natureza econômica da transformação urbana. Em um texto que é enquadrado e trabalha com o período histórico 1971-1982 na Argentina, é notável que foque seu interesse na dimensão econômica em detrimento do plano político. Mas, além disso, ao priorizar o projeto de construção de rodovias urbanas para a composição da cidade textual, *En otro orden de cosas* entra em diálogo com uma trama interdiscursiva que inclui textos de urbanistas, como é o caso de *La ciudad arterial* (1970) de Guillermo Domingo Laura. Em conclusão, consideramos que a perspectiva materialista é a chave interpretativa através da qual deve ser lida a construção do espaço urbano no romance de Fogwill.

*Palavras-chave:* Fogwill; cidade; materialismo; literatura argentina contemporânea.

**E**N OTRO ORDEN DE COSAS se presenta como la “*penosa biografía*” (Fogwill 9) de un hombre anónimo que *transita* el periodo 1971-1982 en Argentina, asumiendo diversas posiciones: militante político, operario de demoliciones y ejecutivo de una empresa constructora. Dicho tránsito puede ser evaluado, y en esto coincidimos con Horacio González, como un conjunto de transformaciones que afectan tanto a la lengua social del periodo como a las formas del trabajo.<sup>1</sup> La naturaleza cambiante del protagonista se corresponde, en cierta medida, con la de un tiempo convulsionado por transformaciones sociales, políticas y económicas que modifican el entorno urbano. El cambio también está presente en la perspectiva de aquel otro personaje que declara que “el mundo cambia más rápido que lo que la gente puede advertir” (Fogwill, *En otro orden* 114). Asimismo, podríamos decir que la peculiaridad de esta novela radica en la visión del proceso material que proporciona, ya que narra concretamente cómo se ve alterada la fisonomía de la ciudad a través del trabajo de construcción de una autopista urbana. La “obra” —así la llama el narrador— produce a lo largo del texto diferentes figuraciones de la ciudad que oscilan entre la destrucción y la creación: la necesidad de remover parte de la ciudad existente es condición necesaria para cumplir con la exigencia de crear una ciudad nueva. Si nos interesa destacar esta oscilación es porque expresa el carácter destructivo implícito en un proceso de reestructuración urbana que sólo puede abrirse paso por medio de un acto de violencia.

Las referencias históricas que aparecen en la novela permiten establecer en muchos casos la correspondencia entre el año consignado al inicio de cada capítulo y determinados acontecimientos sociopolíticos: el primer regreso de Perón en 1972 y su muerte en 1974, las elecciones de 1973, el mundial de fútbol de 1978, la guerra de Malvinas en 1982. También son reconocibles —aunque no tanto a modo de hitos temporales concretos— los tiempos del gobierno de Lanusse, las acciones represivas de la Triple A, la contraofensiva montonera y la crisis económica de 1980, entre otros. Si los dos primeros capítulos —“1971” y “1972”— funcionan como preludeo, el resto se divide en

---

1 González establece la diferencia entre dos tránsitos: “en primer lugar, el que supone ir desde la lengua revolucionaria al control de la materialidad técnica a través del hablar adecuado, servil a lo que se imagina como simplemente necesario, pero sin el horror invisible del que se es siempre portador. Y otro tránsito más: entre las máquinas de demolición y la organización de programas culturales de la corporación constructora de autopistas” (68-69).

dos grandes segmentos. Los capítulos “1973” y “1974” se corresponden con la época en que el protagonista forma parte de una organización armada y en que la ciudad vibra para él al ritmo de la “revolución”; mientras que los capítulos que van de “1975” a “1982” abarcan el periodo en que el protagonista trabaja para una empresa constructora y en que la antigua vibración revolucionaria se ha apagado. Entre los dos gobiernos de facto que se ubican en los extremos y el breve interregno de gobierno peronista, se producirá un proceso de transformaciones urbanas que, como se verá más adelante, *En otro orden de cosas* presenta de determinada manera, y cuyos emblemas edilicios son las autopistas y las torres de oficinas.

Pese a las referencias reconocibles, la novela introduce algunos elementos que tienden a desestabilizar la “verdad histórica”, haciendo que se debilite la identificación entre los sucesos relatados y los hechos históricos sugeridos por la fecha consignada al inicio del capítulo. Así ocurre en el capítulo “1974” —que cierra con el inminente fallecimiento de “El Hombre” (Perón) y con los inicios del accionar de la Triple A— cuando el paso de las estaciones supera el límite temporal de un año: “Llegó el otoño, después pasó el invierno y la primavera dio lugar gradualmente al verano. [...] El otro invierno anunció su crudeza por la manera de oscurecer [...]” (Fogwill, *En otro orden* 52). Como lo ha señalado Sergio Chejfec,

estos desvíos en la cronología y el espacio son otras de las formas que Fogwill elige para eludir la clasificación anual que organiza el relato. Porque los doce años (1971-1982), relevados con una atenta dosificación de minucia y elipsis, se recuestan sobre el pasado de entonces y perduran hacia su futuro, los ochenta y noventa; son años de mentira y a la vez años de verdad, de la misma manera como respecto de una miniatura puede serlo un modelo real. (98)

La dislocación temporal introducida en la novela admite al menos dos lecturas. Por un lado, como hemos señalado, funciona a modo de advertencia sobre el equívoco de buscar una identidad rápida entre relato y “verdad histórica”. En este sentido, tiene la finalidad intraestética de poner en cuestión el pacto referencial. Pero, por otro lado, activa una hipótesis de lectura de índole extraestética, según la cual el orden social que se inaugura con el llamado “Proceso de Reorganización Nacional” no comienza estrictamente el 24 de marzo de 1976, sino antes. Sobre este segundo punto quisiéramos

avanzar porque sugiere una hipótesis economicista sostenida por Fogwill que tiene efectos considerables en nuestra lectura. El punto de vista economicista de la novela constituye una diferencia con relación a cierta literatura de posdictadura que prefirió narrar el trauma ligado a la violación de los derechos humanos. Coincidimos con Alejandra Laera, que en su análisis de *La experiencia sensible* señala: “mientras al responder la pregunta sobre los años setenta en los noventa todos contestan con la política, Fogwill lo hace con la economía” (370). La autora alude al contexto de publicación de la novela en 2001 —al igual que *En otro orden de cosas*— y, en particular, a cómo se leía el período dictatorial en la década de 1990.<sup>2</sup>

En diversos artículos producidos a partir de 1983,<sup>3</sup> Fogwill plantea que existe una “herencia semántica” de la dictadura en la transición democrática e, incluso, que términos como “dictadura militar” enmascaran la naturaleza eminentemente económica del “Proceso”:

Más ecos del Proceso: hablan de *dictadura militar*, recurso del léxico que legitima la operación (instaurada por el régimen de 1976) de oscurecer el

- 
- 2 Con todo, no es la intención de este trabajo abordar la novela de Fogwill a partir de la relación entre literatura y memoria del trauma histórico que significó el terrorismo de Estado, sino que nos limitamos a subrayar aquellos elementos ligados con ciertas significaciones históricas que impactan sobre la ficcionalización de la construcción del espacio urbano en la novela. Sin embargo, una lectura posible de *En otro orden de cosas* consistiría en ubicarla dentro de una constelación de narraciones que abordan la historia reciente de la década de 1970 por fuera de una pretensión testimonial. Para un estudio de la relación entre literatura argentina y dictadura, véanse especialmente Dalmaroni, Gramuglio, Saïtta y Sonderéguer.
  - 3 Principalmente, “La herencia semántica del Proceso” (*Primera Plana*, abril de 1984), “La herencia cultural del Proceso” (*El Porteño*, mayo de 1984) y “La Guerra Sucia: un negocio limpio de la industria editorial” (*El Porteño*, agosto de 1984); se encuentran recopilados en *Los libros de la guerra*. Para Fogwill, el Proceso no comienza el 24 de marzo de 1976 ni culmina con la derrota en Malvinas: “La tesis de Fogwill es una tesis de izquierda que nadie de izquierda estaba en condiciones de pronunciar en plena postdictadura. La izquierda post84 había adoptado, en bloque, una posición positiva frente a los derechos humanos: ya no los criticaba como formales, abstractos y burgueses, siguiendo el modelo de Marx en ‘Sobre la cuestión judía’. Sólo alguien que aceptara pasar por un ilustrado oscuro —como Fogwill— podía pronunciar sobre la dictadura la tesis de izquierda que la izquierda no podía pronunciar mientras las tumbas NN recién empezaban a abrirse” (Schwarzböck *Los espantos* 60). Acerca de la tesis de Fogwill, Schwarzböck agrega en un texto más reciente: “Lo que Fogwill sostiene, en aquellos años, como tesis vanguardista, es que la dictadura, como operación de carácter banquero-oligárquico-multinacional, fue enmascarada por la violación (necesaria para hacerla posible) de los derechos humanos” (“Materialismo despiadado” 11).

verdadero carácter del Proceso (banquero, oligárquico, multinacional), poniéndole el nombre de los circunstanciales servidores de su política. (*Los libros* 69)

En línea con esta interpretación, la perspectiva de *En otro orden de cosas* prioriza la dimensión económica sobre el plano político. No pone el foco en la violencia política del periodo sino en las obras de infraestructura y los negocios inmobiliarios. De esa manera, proponemos que el cruce de la literatura con la economía atraviesa esta novela que muestra cómo el capitalismo modifica las ciudades, según el proceso de “urbanización del capital” (Harvey, *The Urbanization*) sobre el que volveremos en el próximo apartado. También queremos afirmar que esa “ciudad textual”<sup>4</sup> diseñada por la novela y que se enfoca en el aspecto material de las transformaciones urbanas se imbrica con los discursos urbanistas que construyeron un saber específico, que es técnico a la vez que teórico, acerca de la ciudad. No significa que la ficción de Fogwill aluda explícitamente a los textos que mencionaremos a continuación, sino en todo caso que la narración puede ser leída en diálogo con una trama interdiscursiva cuyo espectro abarca desde la planificación urbana hasta la teoría crítica, pasando por la ficción literaria.

## La ciudad del Brigadier

En el capítulo “1972”, la salida del protagonista luego de un largo periodo de encierro marca su primer encuentro con la ciudad. La descubre deshabitada y destruida por causas que pronto se darán a conocer: “Nadie en la calle [...] . Habían demolido varias manzanas para continuar un acceso de la nueva autopista: por un instante pensó que la ciudad se había vaciado ” (Fogwill, *En otro orden* 36). Si, por un lado, la imagen del vaciamiento puede ser leída como un presagio de lo que vendrá, por otro, lo que exhibe este

---

4 Las “ciudades textuales” (*Textstädte*) de las que habla Andreas Mahler son el resultado de “técnicas de modalización” (*Techniken der Modalisierung*) presentes en los “textos de ciudad” o “textos urbanos” (*Stadttexte*). Mahler se refiere a obras literarias en las que la configuración del espacio urbano constituye un tema dominante, en el sentido de que no ocupa el segundo plano de la mera “ambientación” sino que es parte principal del dispositivo ficcional. Siguiendo lo planteado por Mahler, Jorge Locane apunta que “en términos generales, por medio de las técnicas de modalización, de reelaboración y asignación de atributos, un espacio urbano conocido por la experiencia y al que el texto remite semántica o referencialmente es (re)creado como ciudad textual” (76).

pasaje es una vez más el desajuste con la temporalidad histórica, porque el proceso de expropiaciones y consiguientes demoliciones que tuvo como objetivo el trazado de las autopistas urbanas en Buenos Aires no se inició, cronológicamente hablando, antes de 1977.<sup>5</sup> Lo que en cambio sí se enmarca en 1972 es el Estudio Preliminar de Transporte de la Región Metropolitana (EPTRM), plan maestro desarrollado por la Secretaría de Estado de Obras Públicas de la Nación con el objetivo de llevar una solución a los problemas de infraestructura vial de la zona metropolitana de Buenos Aires.<sup>6</sup> Con todo, el proyecto que se implementó fue otro y tuvo la forma de un texto antes de materializarse en las autopistas.

Nos referimos a *La ciudad arterial* (1970) de Guillermo Domingo Laura, quien luego fue designado secretario de Obras Públicas de la Ciudad de Buenos Aires por el intendente de facto, Brigadier Osvaldo Cacciatore, en 1976.<sup>7</sup> El texto de Laura presenta el plan de construcción de una Red de Autopistas Urbanas, tomando como modelo casi exclusivo a los Estados Unidos. Se hace referencia de manera copiosa a los modos en que ciudades como Nueva York, Chicago, San Francisco, Los Angeles y Boston, entre otras, dieron solución al problema

- 
- 5 Para insistir en el desajuste con la temporalidad histórica, cabe mencionar que en el capítulo “1974” de *En otro orden de cosas* se anota: “La autopista central seguía avanzando” (48).
- 6 Los diagnósticos y planes para resolver el problema de la infraestructura vial en la zona metropolitana fueron numerosos a partir de la década de 1960. Para una reconstrucción de los distintos planes, véase Oszlak. Con respecto al EPTRM, Oszlak señala que “contemplaba tres aspectos principales: subterráneos, ferrocarriles y autopistas” y luego agrega: “Con respecto a la ciudad de Buenos Aires, el acento estaba puesto en la reestructuración del transporte de pasajeros, sobre la base de la expansión de la red de subterráneos y del sistema de colectivos. El uso del automóvil particular se vería restringido. En cuanto a las autopistas, éstas tendrían por objeto principalmente la intercomunicación del Gran Buenos Aires; de las 23 programadas, sólo seis serían de ‘penetración’ y no implicaban un alto número de expropiaciones, pues aprovecharían avenidas existentes o las adyacencias de vías del ferrocarril” (202). Cabe destacar dos elementos del EPTRM cuyo espíritu se opone al plan que, finalmente, se optó por realizar: la restricción en el uso del automóvil y el bajo número de expropiaciones. A pesar de la existencia de este estudio y de otros anteriores, el Municipio de la Ciudad de Buenos Aires, bajo la conducción de Cacciatore, implementó un plan de autopistas propio con una modalidad que Oszlak califica de “expeditiva” y “precipitada”.
- 7 El plan de autopistas urbanas debe ser pensado en relación con otros dos proyectos llevados adelante por Cacciatore y Laura: el cinturón ecológico y la erradicación de villas miseria. Para una síntesis biográfica tanto de Laura como de Cacciatore, así como del vínculo político entre ambos, véase Hoyt (86-96). Acerca de la complementación entre la red de autopistas y el plan del cinturón ecológico, también propuesto por Laura, véase Duarte y Oyhandy (43-48). En cuanto a la erradicación de villas durante la dictadura, véanse Oszlak (147-198) y Snitcofsky.

de la infraestructura vial a partir de mediados del siglo xx por medio de la construcción de autopistas que facilitarían el flujo automotor.<sup>8</sup> La elección del modelo es representativa del plan propuesto por Laura desde el momento en que, a diferencia de la ciudad europea, la urbe norteamericana del siglo xx pensó su infraestructura vial en relación con el automóvil. Esto propició la creación de extensas periferias suburbanas con baja densidad demográfica, compuestas por casas bajas con jardín y conectadas con el centro de la ciudad a través del sistema de autopistas, en detrimento del transporte ferroviario.<sup>9</sup> Con la intención de importar ese modelo, Laura propone en los siguientes términos —a través de una metáfora organicista— su idea de ciudad:

Definimos la ciudad arterial como una metrópoli que se estructura a lo largo de las vías de transporte moderno, con amplios espacios libres, tanto en la zona de vías de comunicación como en los lugares de implantación de edificios. [...] Las modernas autopistas permiten desplazarse en forma

---

8 Oszlak revela la falta de sustento científico de las afirmaciones expuestas en el libro de Laura: “Con escasez de fundamentos demográficos, urbanísticos, económicos y técnicos —escasez que contrasta con los abundantes estudios que respaldan al más detallado de los proyectos de transporte, el Estudio Preliminar del Transporte de la Región Metropolitana— Laura desecha el transporte ferroviario por la gran cantidad de interrupciones que impone al tránsito vial, y le opone el sistema de autopistas aduciendo razones económicas: menores costos operativos, economía de tiempo, menos accidentes y menos costos de seguros” (205).

9 Marshall Berman analiza críticamente las grandes obras de infraestructura promovidas por Robert Moses en la primera mitad del siglo xx: “las grandes construcciones de Moses de los años veinte y treinta, en y alrededor de Nueva York, sirvieron como ensayo para la reconstrucción infinitamente mayor de todo el tejido de Norteamérica después de la segunda guerra mundial [sic]. Las fuerzas motrices de esta reconstrucción fueron el Federal Highway Program, dotado de muchos miles de millones de dólares, y las amplias iniciativas suburbanas en el campo de la vivienda de la Federal Housing Administration. Este nuevo orden integró a toda la nación en un flujo unificado cuya alma fue el automóvil. Este orden concebía las ciudades principalmente como obstáculos al tráfico y como escombreras de viviendas no unificadas y de barrios decadentes, para escapar de los cuales se daría a los norteamericanos todas las facilidades” (323). El modelo de ciudad norteamericana descrito por Berman sirvió a Laura para la articulación del plan de autopistas expuesto en *La ciudad arterial*. El énfasis en la rapidez de los desplazamientos no se explica si no es en conjunto con la intención de reducir los costos de traslado del transporte de cargas. La primacía del transporte automotor en detrimento del ferroviario sólo se vuelve rentable si se construye lo que aún no existe, es decir, las grandes autopistas que, efectivamente, garanticen un mayor rendimiento económico por la disminución de los costos logísticos. Al mismo tiempo, no se consigue realizar esta obra de ingeniería si no es a costa de la mudanza obligatoria —no voluntaria— de quienes habitan aquellas zonas consideradas como obstáculos sobre los que se debe avanzar.

rápida y segura con la posibilidad de llegar desde el centro a los suburbios en menos de treinta minutos de viaje. (221)<sup>10</sup>

Sintéticamente, Laura expresa los fundamentos de su programa: “Todo el desarrollo de las ideas esbozadas tienen como objetivo único asegurar un desplazamiento rápido, económico y seguro del tránsito” (141).<sup>11</sup> El discurso organicista del autor se ordena alrededor de una sola premisa: garantizar el flujo circulatorio sobre cuya implementación no existen reparos. En el nivel del enunciado, queda justificada cualquier acción con tal de llegar a la meta propuesta. De hecho, llama la atención la simplicidad con la que se plantea en el proyecto lo que en el plano objetivo resulta de concreción mucho más traumática y compleja, porque para cumplir con lo dicho es necesario expropiar, demoler y volver a construir.

El interés que tiene analizar *En otro orden de cosas* en articulación con *La ciudad arterial* radica principalmente en que la novela pone el énfasis en la construcción de las autopistas como clave de interpretación del periodo histórico y eso se condice, a su vez, con la hipótesis economicista que tiene Fogwill de la dictadura. No obstante, hay que discernir una textualidad de otra, ya que las diferencias son importantes y refieren no solamente a las estrategias retóricas que cada una pone en juego sino también a la finalidad práctica, que en el caso de la ficción es nula. Si seguimos a Adrián Gorelik, la distancia que media entre estos dos tipos de discurso acerca de la ciudad puede ser entendida de acuerdo con el par conceptual *imaginario urbano e imaginación urbana*: el primero es polisémico y tiene que ver con las múltiples

---

10 Según Richard Sennett, la concepción de la ciudad como organismo compuesto por arterias y venas tiene una genealogía que se remonta al siglo XVIII en Inglaterra, cuando los planificadores urbanos trataron de convertir la ciudad “en un lugar por el que la gente pudiera desplazarse y respirar con libertad, una ciudad con arterias y venas fluidas en las que las personas circularan como saludables corpúsculos sanguíneos” (274). Pero las imágenes organicistas adquieren un estatuto definitivamente moderno durante el siglo XIX, cuando con la renovación de las grandes ciudades industriales como Londres y París se buscó propiciar una circulación más ágil.

11 El plan de Laura es un síntoma de lo que Olivier Mongin identifica como el aspecto central de la urbanización moderna, y que la contemporaneidad no hace más que intensificar: el predominio de los flujos sobre los lugares. La ciudad arterial responde así al imperativo de circulación con base en el cual se organizaron las urbes modernas y posmodernas: “Fluidez del tránsito y amplios espacios abiertos para la construcción de edificios de gran altura son los dos pilares fundamentales de esta concepción urbana” (Laura 223).

formas en que “las sociedades se representan a sí mismas en las ciudades y construyen sus modos de comunicación y sus códigos de comprensión de la vida urbana”, mientras que el segundo es “la dimensión de la reflexión político-técnica (por lo general, concentrada en un manojito de profesiones: arquitectura, urbanística, planificación) acerca de cómo la ciudad debe ser” (260). Pensada como imaginación urbana, se comprende que *La ciudad arterial* tenga un carácter más restringido y proyectual que *En otro orden de cosas*, cuya naturaleza es de muy distinto alcance.

Existen ciertos elementos trabajados por Fogwill en la novela que guardan relación con el enfoque de Laura en particular, pero también con la trama discursiva del urbanismo, en un nivel más general. Como decíamos anteriormente, el relato de Fogwill aborda cuestiones que pueden ser leídas según el vínculo establecido con un conjunto de discursos más amplio que problematizó los efectos de las modernizaciones urbanas, ya sea desde la geografía (tal es el caso de David Harvey), ya desde la teoría crítica (como, por ejemplo, Marshall Berman). Nos interesa detenernos en dos aspectos, especialmente por el modo en que afectan la configuración de la ciudad en la novela: el carácter intrínsecamente destructivo de la modernización urbana y el vínculo entre reestructuración urbana y especulación financiera.

Las maniobras especulativas detrás del plan de autopistas están sugeridas hacia el final de *En otro orden de cosas*:

En la torre habían vivido pendientes de los ajustes al calendario de rotación y retiro de comandantes de las fuerzas. Una conjunción favorable había permitido que la compañía tradujese a depreciada moneda argentina la deuda en dólares y marcos que había financiado las obras de infraestructura urbana. (185)

No es un dato menor que, en una perspectiva materialista —como la que sostenemos que la novela pone en primer plano—, aparezca una comprensión del fenómeno de la construcción de autopistas que sea tan lúcida en su análisis de los mecanismos financieros que propiciaron la concreción de dicha obra. La novela presenta el vínculo entre obra pública y especulación financiera sin insistir demasiado; incluso podríamos afirmar que emplea el tono de lo dicho sucintamente porque dicho vínculo es, en cierta medida, *algo que va de suyo*. ¿Pero para quiénes esa información es del orden de lo evidente?

Quando el narrador cuenta *por medio de una prosa informativa y sobria* que la firma se vio favorecida financieramente por el gobierno dictatorial a través de prácticas fraudulentas, se vuelve evidente que el punto de vista asumido es el de los ejecutivos de la empresa (entre los que se incluye, en ese momento, el protagonista), ya que el tono del relato presenta como obvio lo que constituye, en todo caso, algo del orden de lo inconfesable.<sup>12</sup>

Si *En otro orden de cosas* insinúa la obvedad de las prácticas fraudulentas de gran escala, resulta sugestivo que el fraude también se replique en una escala menor cuando en el capítulo “1982” empiezan a proliferar los “curros”, los “pequeños sobornos”, los “gastos especiales” y los “arreglos”, tanto por parte de los altos mandos de la compañía como de los subordinados, con lo cual se muestra cómo dichas maniobras han ganado en capilaridad. A propósito del fundamento financiero de los procesos de modernización, David Harvey sostiene que la renovación urbana cumple un papel preponderante en la absorción del producto excedente durante el proceso de acumulación de capital (*Ciudades rebeldes*).<sup>13</sup> Constituye, incluso, una de las formas más

12 Cierta línea de análisis sostiene que la construcción del plan de autopistas durante la gestión de Cacciatore tuvo tanto que ver con solucionar problemas endémicos del transporte en la ciudad de Buenos Aires como con motivaciones estrictamente financieras. En efecto, las investigaciones históricas revelan el vínculo entre el manejo de la obra pública durante la administración de Cacciatore y el crecimiento de la deuda externa: “Por último, un dato elocuente, que se relaciona con el accionar de la MCBA [Municipalidad de Buenos Aires] pero también con los lineamientos económicos de la dictadura en general, es la participación que tuvieron las autopistas en la conformación de la deuda externa. De los 23.000 millones de dólares de deuda privada estatizada por el Estado, 951,2 millones correspondían a AUSA [Autopistas Urbanas S.A.], lo que representa un 4,1% de la deuda total asumida por el Estado. De esta manera, Autopistas Urbanas S.A. fue una de las empresas más beneficiadas por la licuación de la deuda privada, ubicándose en el tercer lugar luego de Celulosa Argentina y Cogasco [...]. En este marco, AUSA fue una de las empresas más beneficiadas por la estatización de deuda privada que el Estado llevó a cabo en 1981 y así las autopistas urbanas se convirtieron en un emblema del funcionamiento económico del PRN” (Tavella 120).

13 Harvey ahonda en los vínculos entre capital y mano de obra con base en los cuales Haussmann pudo llevar adelante la obra en la época de Luis Napoleón Bonaparte: “Para sobrevivir políticamente, aquel emperador autoritario recurrió a una enérgica represión de los movimientos políticos de oposición, pero también sabía que tenía que resolver el problema de la absorción de capital excedente, para lo que impulsó un vasto programa de inversiones en infraestructuras, tanto en el propio país como en el extranjero. [...] En 1853 el emperador llamó a París a Georges-Eugène Haussmann para que se hiciera cargo de las obras públicas en la capital. Haussmann entendía perfectamente que su misión consistía en resolver el problema del excedente de capital y mano de obra mediante la urbanización. La reconstrucción de París absorbió enormes cantidades de trabajo y de capital para los niveles de la época, lo que sumado a la supresión autoritaria de las aspiraciones de

frecuentes de sortear los ciclos de estancamiento a los que se ve enfrentado, periódicamente, el modo de producción capitalista. Asimismo, Harvey insiste en que no hay transformación urbana sin destructividad, dado que así avanza históricamente la urbanización del capital:

La absorción del excedente mediante la transformación urbana tiene empero un aspecto aún más tenebroso: ha supuesto repetidas rachas de reestructuración urbana mediante una “destrucción creativa” que casi siempre tiene una dimensión de clase, ya que suelen ser los más pobres y menos privilegiados, los marginados del poder político, los que más sufren en esos procesos. (*Ciudades rebeldes* 37)<sup>14</sup>

Resulta sugestivo cómo en el análisis de Harvey sobre la reestructuración urbana se anudan los dos elementos que mencionamos anteriormente: el régimen especulativo y el carácter destructivo. Este último ocupa un lugar considerable en la novela, fundamentalmente en los capítulos sobre el trabajo del protagonista en las demoliciones. De hecho, la fuerza destructiva se

---

los obreros de París fue un instrumento esencial de estabilización social. [...] Cambió de golpe toda la ciudad en lugar de hacerlo poco a poco. Para hacerlo necesitaba nuevas instituciones financieras e instrumentos de crédito al estilo saintsimoniano (el *Crédit Mobilier* y la *Société Immobilière*). De hecho contribuyó a resolver el problema del excedente de capital disponible mediante un plan de tipo keynesiano de mejoras infraestructurales urbanas financiadas mediante la deuda. El sistema funcionó bastante bien durante unos quince años y supuso no sólo una transformación de las infraestructuras urbanas sino la construcción de una forma de vida y un tipo de habitantes de la ciudad totalmente nuevos. París se convirtió en la ‘Ville-Lumière’ y en el gran centro de consumo, turismo y placer: los cafés, los grandes almacenes, el novedoso sector de la moda, las grandes exposiciones, todo aquello cambió la forma de la vida urbana abriendo la posibilidad de absorber grandes excedentes mediante un inmenso consumo” (*Ciudades rebeldes* 24-26). El sistema crediticio originado por las necesidades de financiamiento estalló con la crisis de 1868, tras la cual Haussmann fue destituido.

- 14 A continuación, Harvey invoca el nombre de Haussmann: “Para hacer surgir la nueva geografía urbana del derrumbe de la antigua se requiere siempre violencia. Haussmann hizo derribar los viejos barrios de París empleando poderes excepcionales de expropiación, supuestamente en beneficio público, en nombre de los derechos de ciudadanía, la restauración ambiental y la renovación urbana. Consiguió así deliberadamente expulsar del centro de París, junto con las industrias insalubres, a gran parte de la clase obrera y otros elementos rebeldes que constituían una amenaza para el orden público y por supuesto para el poder político, creyendo (incorrectamente, como se comprobó en la Comuna revolucionaria de París de 1871) que aquella reforma urbana ofrecía un nivel suficiente de vigilancia y control militar como para asegurar el fácil sometimiento por la fuerza de las clases rebeldes” (*Ciudades rebeldes* 37).

extrema cuando el personaje y los demás operarios deben demoler edificios recientemente construidos y sin estrenar para que avance el trazado la autopista:

*Había algunos edificios muy altos, todos de hormigón; alguno de ellos ni había llegado a inaugurarse: los habían planeado, los habían construido, habían terminado sus instalaciones y detalles, y antes de que la primera familia llegara a ocuparlos, habían librado la orden de expropiación y estaban en vísperas de demolerlos. (Fogwill, *En otro orden* 79)<sup>15</sup>*

La repetición en la construcción verbal intensifica la expresividad del pasaje, de forma que quede subrayado el carácter excesivo y, en cierta medida, absurdo de la acción llevada a cabo. Asimismo, el fragmento citado es un ejemplo del enfoque materialista de *En otro orden de cosas*, ya que muestra cómo la novela enfatiza la dimensión inmanente de la obra de infraestructura: el proceso de expropiación, demolición y construcción. El protagonista recorre cada una de estas etapas, de acuerdo con una trayectoria que abarca desde el trabajo material al inmaterial y que, en términos espaciales, lo lleva de la superficie del terreno hacia los túneles subterráneos y, por último, a la altura de la torre de oficinas. En una conversación con los superiores, el personaje demuestra entender el significado y la dirección del proyecto en términos estrictamente materiales; se trata, ni más ni menos, de demoler lo construido, alisar el terreno y levantar autopistas:

Volvió a decir que entendía y que conocía la obra desde antes de pedir su contrato: había que trazar una línea recta en cierta dirección, dejar una franja limpiísima de tierra llana todo a lo largo para después levantar los caminos elevados. Y después había que trazar nuevas líneas sobre los planos de la ciudad, elegir las mejores y seguir demoliendo y alisando, para volver a construir. (62)

La nueva ciudad debe abrirse paso a través de las demoliciones y, para conseguir “una franja limpiísima de tierra llana”, es necesario acelerar el proceso de expropiaciones. Sin embargo, la novela no muestra el acontecer de

---

15 Énfasis propio.

las expropiaciones sino que centra su atención en la empresa de destrucción de la ciudad del pasado.<sup>16</sup>

Como señala Harvey (*Ciudades rebeldes* 39), la fundación de una nueva geografía urbana es inescindible de la desposesión y el traslado de grandes sectores de la población. Consciente de la magnitud de la obra planteada y del impacto que su implementación tendría en la fisonomía de la ciudad, Laura se protege de antemano de las posibles objeciones colocándose bajo el signo de Haussmann:

Recordamos también, que cuando el Barón de Haussmann construyó en la segunda mitad del siglo pasado los magníficos boulevares y avenidas de París, un coro unánime de protestas y de quejas le acompañó. Hoy sin embargo, no existe urbanista que no reconozca la obra realizada. (232)<sup>17</sup>

Al encomendarse a Haussmann, Laura se inscribe retóricamente en un linaje de urbanistas que diseñaron la ciudad moderna mediante la destrucción de la ciudad del pasado, la cual es concebida como un obstáculo que debe sortearse.

---

16 Es en razón de esta última exigencia que Laura destina diferentes secciones de *La ciudad arterial* al cambio de la ley de expropiaciones. El problema radica en que estas constituyen la condición necesaria para el trazado de las autopistas y, simultáneamente, el foco de mayor conflictividad social. Con todo, Laura pone en primer lugar el factor económico: “Uno de los factores de mayor encarecimiento en la construcción de autopistas en zonas urbanas es el alto costo de las expropiaciones. Este es además el factor que provoca la mayor resistencia a la construcción de estas obras por parte de los vecinos potencialmente afectados. [...] Por ello, una solución técnica que permita reducir el ancho de la expropiación sin afectar el volumen del tránsito ni las condiciones óptimas de funcionamiento, puede considerarse el *desideratum* del diseñador” (117). La modificación del régimen de expropiaciones, según el punto de vista de Laura, debía estar orientada por la doble premisa de la indemnización justa y la celeridad en el pago. Desde luego, el régimen propuesto solamente contemplaba —y, en la realidad efectiva del gobierno de Cacciatore, solamente contempló— a los propietarios de los inmuebles, desentendiéndose del problema ocasionado a los inquilinos. Para una crítica del sistema de expropiaciones ideado por Laura, véanse Oszlak y Tavella.

17 Llama la atención que Laura no invoque también los nombres de Torcuato de Alvear y Mariano de Vedia y Mitre: “El brigadier Cacciatore puede ocupar en el imaginario de Buenos Aires el lugar reservado a sus grandes intendentes fáusticos, como Torcuato de Alvear y Mariano de Vedia y Mitre, porque encabezó, como ellos, un proceso visible —es decir, a través de grandes emprendimientos públicos— de modernización urbana que, a su manera, también le cambió la cara a la ciudad, aunque no haya hecho más que potenciar su crisis. Porque se trató, a diferencia de las anteriores, de una modernización sin expansión” (Gorelik 197).

Volviendo por última vez al pasaje de *En otro orden de cosas* citado anteriormente, los edificios que son derribados antes de ser inaugurados constituyen el síntoma más contundente de lo que Marshall Berman entiende como el carácter intrínsecamente destructivo de la modernización: un proceso que avanza de manera dinámica aniquilando y recreando el mundo a cada paso.<sup>18</sup> El desarrollo interno de la modernidad, explica Berman, provoca que la misma ciudad moderna se vuelva obsoleta y deba ser, ella también, *modernizada*.<sup>19</sup> Ese dinamismo que actúa mediante crisis destructivas es el que la novela consigue captar en su aspectos materiales, principalmente mientras el protagonista trabaja en las obras de demolición.

### Las tres perspectivas

Para un personaje que percibe su vida al modo de un papel en blanco, no queda otra opción que recibir de manera pasiva las corrientes de la historia, y, efectivamente, el protagonista de *En otro orden de cosas* se verá afectado por los acontecimientos políticos y económicos sin participar de los hechos más que en calidad de quien ejecuta directivas ajenas, de quien procura

---

18 En relación con el carácter destructivo de la modernización, pocos autores han reflejado con mayor precisión que Berman el proceso mediante el cual la forma de una ciudad se ve drásticamente modificada por la reforma de la infraestructura vial. Si bien el objeto hacia el que dirige su mirada es la Nueva York de mediados del siglo xx, recurre primero al caso ejemplar de Haussmann. Por un lado, Berman entiende que la invención del bulevar en la París del siglo xix constituyó el paso decisivo en la modernización urbana: “Napoleón y Haussmann imaginaban las nuevas calles como las arterias de un nuevo sistema circulatorio urbano” (149). Con todo, y debido a que alude a otro momento en la historia de Occidente, Berman puede plantear que existe una diferencia sustantiva entre las ciudades de los bulevares y las ciudades de las autopistas. En la primera mitad del siglo xx, Robert Moses es a Nueva York lo que Haussmann fue a París, sólo que en este caso las transformaciones urbanas se hicieron para abrir espacio a la máquina insignia del capitalismo norteamericano, es decir, el automóvil. El nuevo diseño urbano cambia las pautas de sociabilidad desde el momento en que produce una reconfiguración de los modos de circular por la ciudad: “El signo distintivo del urbanismo del siglo xix fue el bulevar, un medio para reunir materiales y fuerzas humanas explosivos; el sello del urbanismo del siglo xx ha sido la autopista, un medio para separarlos” (Berman 165).

19 La idea de una modernidad que se devora a sí misma y se regenera por medio de saltos modernizadores tiene un resabio benjaminiano y un sustrato común marxiano. Por ejemplo, cuando Walter Benjamin analiza la proliferación de fantasías sobre el ocaso de París, en el mismo momento en que la ciudad se enfrenta a su modernización a manos de Haussmann, dice que en esas fantasías “se expresa la oscura conciencia de que con las grandes ciudades surgieron también los medios para convertirlas en polvo” (*Libro de los Pasajes* 123).

descifrar en cada momento la “línea correcta” y actuar, en consecuencia, con rigor y eficacia. De hecho, *le suceden* las cosas y rara vez se constituye, gramaticalmente, en el agente de los cambios que se operan en su vida; estos *le* ocurren sin la intervención de su voluntad, sometidos al dictado de fuerzas externas (la organización armada, la empresa constructora) que deciden sobre el destino del sujeto. Por este motivo, proliferan en el texto expresiones donde el sujeto es objetivado: “lo habían mudado”, “la revolución lo requería en otro lugar”, “[l]o habían trasladado a aquel estudio” y “[l]e tenían asignado aquel departamento” (Fogwill, *En otro orden* 163, 43, 96, 44).

En este mismo sentido, el narrador habla de la *serie de golpes de azar* que orientan la carrera del protagonista, primero como operario en las demoliciones y luego cumpliendo tareas administrativo-intelectuales en un estudio de la compañía constructora, etapas de una trayectoria que describe el paso del trabajo material al inmaterial. En el plano formal, será esta indeterminación del protagonista la que permitirá mostrar la época desde perspectivas distintas, con una mirada que dirige su atención no tanto a los procesos históricos generales sino más bien a los hechos particulares.

El primer punto de vista es el de la superficie y constituye el momento de mayor proximidad con la materialidad de la obra de autopistas. El personaje empieza a trabajar en las demoliciones en el capítulo “1975”, cuando, según se anuncia, la “revolución” ha comenzado a perder muchos de sus miembros, quienes “fueron a trabajar directamente para el enemigo” (57). Una breve prolepsis adelanta los distintos rangos que ocupará durante su trabajo en las demoliciones:

Hizo una carrera. Eso llegaron a decir después: “Hizo carrera”. Al principio trabajó derrumbando muros desvencijados, después integró una brigada de desmonte de partes recuperables de las casas erradicadas. Después manejó máquinas de derribar, más tarde lo destinaron a formar grupos de nuevos contratados y cuando ya era uno de los responsables, lo nombraron jefe de proyectos y lo ascendieron a “tareas mecanizadas”. (58)

Es interesante notar la progresión de la secuencia descrita en este fragmento. Primero, el personaje se ocupa de una tarea más rudimentaria que las siguientes, consistente en derribar paredes que ya están deterioradas; la expresión “muros desvencijados” indica que se encuentran más allá del

punto de recuperación, con lo cual no resultan útiles para ningún uso futuro y, por lo tanto, constituyen un obstáculo en el sentido más pleno del término. Cuando el personaje pasa a “desmontar” partes que sí son recuperables, el cambio de actividad puede parecer, a primera vista, menor. Pero, en verdad, muestra que el imperativo de remover la ciudad del pasado que el progreso impone tiene un carácter gradual.

En las páginas siguientes, la novela describe con precisión el trabajo material de desmonte de casas y edificios: derribo de mamposterías, extracción de tornillos y bisagras, recuperación de mosaicos, azulejos y canillas, almacenamiento de las piezas rescatadas, desarme de cañerías, manejo de las herramientas (sierra, maza, llaves y cortafríos). El protagonista realiza las tareas acompañado de un sistema propio de contabilización del producto de su trabajo, y es esa combinación de destreza manual y disposición intelectual la que le permite no sólo trabajar de manera eficiente —despertando la atención de sus superiores— sino ascender de puesto con rapidez.

Su actividad inicial implica la remoción —el “despeje urbano”, según el léxico del narrador— de los edificios existentes, y esto comprende no sólo un acto de devastación, en términos generales, sino que además supone un contacto con la materia irreductible de la ciudad: la piedra y la tierra. De esa manera, el personaje *toca* la ciudad en el momento mismo de su desaparición, es decir, en el instante en que se transforma en escombros. Los efectos de la obra se expresan, a modo de marca o huella, en el cuerpo:

Con un mazo de quince libras debía golpear las partes blandas de mampostería. Todo pasaba a ser escombros finos, polvo amarillo, polvo colorado y cascotes. Al oscurecer llegaba a la barraca de los peones y, después de la ducha, mientras todos se sentaban en sus cuchetas para esperar la comida, se quedaba dormido. *Le dolían la cintura, la espalda y los brazos: durante el sueño y en las comidas, igual que los domingos libres, las manos hinchadas extrañaban la forma de la empuñadura de su mazo y el tacto áspero de los escombros.* (58)<sup>20</sup>

La ruptura de la secuencia lógica que se produce en la última frase no sólo revela el temperamento del personaje sino también el tipo de relación que establece con el trabajo. Si el uso de los dos puntos señala, en cierto

---

20 Énfasis propio.

modo, la ausencia de conector lógico, su mera sustracción impone la tarea de interpretar el nexo entre las dos cláusulas; porque no se infiere que al “dolor en la cintura, la espalda y los brazos” provocado por el trabajo le siga, como efecto, la sensación de “extrañar la empuñadura del mazo y el tacto de los escombros”. En diversas ocasiones no se expresará el hastío sino, por el contrario, la compenetración del personaje con sus herramientas de trabajo y con las actividades mecánicas, repetitivas, que realiza. Cuando ya se encuentra incorporado a la sección de máquinas de demolición, que funciona por turnos rotativos, experimenta el malestar de no estar subido a la máquina a partir del instante mismo en que le toca abandonar su puesto para cedérselo a otro operario: “El cuerpo, habituado a los motores, sentía una falta y así como en el aire, en el suelo y en las paredes remanentes de las demoliciones faltaba un eco, dentro suyo sentía como si algo hubiera dejado de vivir” (72). El malestar se manifiesta, así, por medio del paralelismo entre los sonidos de la obra y los latidos del corazón.

En otro momento, el protagonista tiene un intercambio con su auxiliar acerca de cómo comenzar el desmonte del patio de la iglesia. Lo interesante de la escena es que expresa con particular intensidad la primacía de la perspectiva materialista como rasgo característico de la novela, inclusive por el modo en que plantea, a partir de un ejemplo concreto, la dialéctica de teoría y praxis:

Discutieron alternativas. El auxiliar se inclinó por la que recomendaría cualquier manual de operaciones: elegir el borde más largo del perímetro del patio, calar horizontalmente por debajo del contrapiso con la alzada mecánica y desbatar la superficie en terrones levantándola con la pala hidráulica, como lo haría un *bulldozer* convencional. Él dijo que esa era una buena receta para levantar una calzada de cemento, pero que la antigüedad de esa construcción pronosticaba un fondo desparejo y que, en tales casos, convenía cortar la superficie en panes, usando los martillos neumáticos, desbrozar los panes con los pisonos mecánicos y después acumular el material con la pala hidráulica antes de preprocesarlo en las tolvas. [...] En teoría, el auxiliar dominaba todas las posibilidades de la máquina, pero una cosa es la teoría —la ilusión de idoneidad que se adquiere en el campo de capacitación—, y otra es el conocimiento logrado al cabo de pasar meses despejando manzanas. (80-81)

Llama la atención la precisión terminológica, el lenguaje profesional que el narrador maneja y emplea en la novela. En el fragmento citado, el vocabulario específico sitúa la empresa de demolición en un plano eminentemente concreto y genera como efecto de lectura la sensación de estar ante un manual práctico sobre cómo derribar una edificación.

Durante las demoliciones, el protagonista y los demás operarios sufren interrupciones en el ritmo de trabajo con motivo del descubrimiento de sitios que, en razón de su interés histórico, requieren del aviso a los supervisores para que estos evalúen si resulta necesario convocar a especialistas en conservación. El valor patrimonial de una construcción entra en conflicto con la optimización del tiempo de trabajo, por lo cual el protagonista se siente obligado a educar al ayudante que tiene a su cargo acerca de la conveniencia, frente a este tipo de situaciones, de “hacerse los boludos” (82) y no dar cuenta del hallazgo a los superiores, o, en todo caso, reportarlo de tal manera que, por el uso estratégico de eufemismos, aquellos aprueben la continuación de las tareas. De la misma manera, la expresión “despeje urbano” constituye un eufemismo empleado para encubrir el acto de devastación que se está produciendo en esta remoción de la ciudad del pasado. Los recursos del lenguaje contribuyen a justificar el carácter destructivo de una empresa que no cede siquiera ante la conservación y la memoria histórica urbana.

Es notable la similitud de la expresión empleada por la voz narrativa de *En otro orden de cosas* con las palabras de Walter Benjamin: “El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar” (“El carácter destructivo” 159). En efecto, la modernización urbana que constituye el eje central del relato de Fogwill exhibe su carácter eminentemente destructivo:

El carácter destructivo no ve nada duradero. Pero por eso mismo ve caminos por todas partes. Donde otros tropiezan con muros o con montañas, él ve también un camino. [...] Como por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada. En ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos, sino por el camino que pasa a través de ellos. (Benjamin, “El carácter destructivo” 161)

En este sentido, el principal “obstáculo” estará constituido por una iglesia que debe ser demolida y bajo la cual, luego de comenzado el desmonte,

uno de los operarios descubre un foso. Este “accidente” le proporciona al personaje el segundo punto de vista, ya que a raíz de esta situación el trabajo se suspende y lo que tiene lugar es el descenso de los pilotos hacia el subsuelo de la ciudad. El hombre calcula que han descendido alrededor de unos cincuenta metros bajo tierra por medio del túnel que conduce a diferentes bóvedas de almacenamiento en las que encuentran barriles, estantes podridos, herramientas (azadas, palas, picos) y canastos, todos en estado avanzado de putrefacción. La incursión genera dos efectos inmediatos en los pilotos de la sección máquinas: por un lado, suciedad, ya que la estrechez de los túneles les ha dejado la ropa tiznada de un hollín grasiento y aceitoso, y, por otro, suspensión de tareas. Por las características del hallazgo, en este caso corresponderá dar aviso a los conservacionistas.

La experiencia de abrirse paso a través del túnel provoca en el protagonista una reflexión acerca del pasado de cautiverio junto a su compañera de entonces: “pensaba en el túnel y en todo lo que el túnel venía a recordarle: ella, la oscuridad, el tiempo como algo oscuro y descendente, el aire irrespirable, el eterno descenso” (Fogwill, *En otro orden* 86). El viaje hacia las entrañas de la ciudad se convierte, para él, en un recorrido por la memoria personal, compuesta, de la misma manera que el suelo, por diferentes capas de sedimentos. La analogía revela que la ciudad es, tal como lo señala Olivier Mongin, un espacio hecho de tiempo, “un lugar que hace rimar una multiplicidad de estratos históricos” (66). Dicho de otra manera, en el espacio se expresa la temporalidad, los hechos y desechos de la historia. El viaje al subsuelo que realiza el protagonista es también un descenso al bajo fondo, al infierno de la memoria personal de haber sido víctima del terrorismo de Estado.

Debido al intervalo, los pilotos deciden pasar la tarde en la terraza de uno de los edificios sin estrenar que pronto será demolido. Desde allí, contemplan el paisaje urbano y advierten, con cierto regocijo, la limpieza del aire como resultado de una nueva reglamentación que impide incinerar basura en la ciudad,<sup>21</sup> pero también pueden observar la obra de las autopistas

---

21 Efectivamente, el nuevo Código de Planeamiento Urbano sancionado en 1977 por Cacciatore dispuso, entre otras medidas, la prohibición de incinerar residuos en la ciudad de Buenos Aires: “El código, en correlación con la reestructuración económica del período, buscaba el alejamiento del perfil industrial de la ciudad y una orientación hacia un perfil residencial (en términos restrictivos), de servicios y de negocios [...] . Por medio del código se desincentivaba o restringía a ciertas zonas muy específicas la presencia de industrias en la ciudad, se premiaba la construcción en perímetro libre

en proceso de ejecución. De esa manera, la escena ofrece un campo visual privilegiado, podríamos decir que los pilotos entrevén el futuro; la mirada consigue abarcar el conjunto de elementos que componen la ciudad que se anhela crear. Se trata de una ciudad limpia, residencial, interconectada, cuya nueva fisonomía no puede ser alcanzada si no es por medio de un ejercicio de la violencia, que aparece enunciado en este episodio solapada pero sugestivamente:

Recordó las miradas, buscando entre las manzanas próximas la mancha azul de la bandera que indicaba que una nueva manzana había sido erradicada. Más al oeste, se veían manzanas aún habitadas y, a su alrededor, calles donde esperaban *los camiones verdes mudadores y los micros naranja* dispuestos para llevar *nuevos erradicados*. En contraste, hacia el este, se veía, lejos, la tela marrón del Río de la Plata y, como si tratase de acercársele, *una línea uniforme de cuarenta manzanas despejadas y planas, cercadas con alambres*. (91)<sup>22</sup>

En este pasaje se manifiesta, una vez más, la tendencia de la novela a hacer hincapié en la obra de infraestructura propiamente dicha y no en las personas damnificadas. Importan más las “manzanas despejadas y planas” que los habitantes desplazados; estos aparecen mencionados pero sólo por medio de una despersonalización: son los “nuevos erradicados” que los “camiones mudadores” y los “micros naranja” trasladarán a un nuevo lugar.

La escena se conecta con otras que, anterior y posteriormente en el texto, muestran una tercera perspectiva desde la que se observa la ciudad: el punto de vista cenital. En relación con este, pueden distinguirse dos momentos netamente diferenciados por la situación que vive el protagonista en cada caso. Primero, cuando todavía forma parte de las organizaciones armadas y

---

permitiendo mayor altura, se proponía la construcción de un sistema de parques en consonancia con otras políticas ambientalistas (por ejemplo, *la prohibición de incinerar basura en la ciudad*), se alentaba la construcción de grandes equipamientos en el sur por medio del englobamiento de parcelas y se reglamentaba la expulsión de ciertos usos industriales considerados nocivos para el área urbana (por ejemplo, la prohibición de faenar ganado en la ciudad, lo que implicaba la expulsión de mataderos y, eventualmente, de frigoríficos)” (Jajamovich y Menazzi 14; énfasis propio). Para un análisis del problema de la disposición de residuos en articulación con la creación del Cinturón Ecológico del Área Metropolitana Sociedad del Estado (CEAMSE), que buscó dar solución, entre otros, a aquel problema, véase Oszlak (239-247).

22 Énfasis propio

le es asignado el departamento en un edificio de militares, dirige su mirada desde el piso alto hacia lo que sucede en las calles para encontrar en la trama de lo que ve el sentido del accionar colectivo: “Y miraba hacia abajo y la ciudad —síntesis del movimiento de conjunto— indicaba las claves de la respuesta” (44). Es la ciudad del *retumbar*, una ciudad que al son de los *bombos* y las *bombas* se aproxima al estallido revolucionario. El estruendo social, reforzado en el plano sonoro por los recursos de la paranomasia (*bombos*, *bombas*) y la aliteración (*retumbar*, *bombos*, *bombas*), está compuesto por igual de violencia y fiesta. El personaje descifra los sonidos, interroga los movimientos, y con base en esa actividad interpretativa percibe que pronto ha de llegar la nueva sociedad:

La revolución se disparaba en todas las direcciones de la ciudad y esas parejas tomadas del hombro o de la mano, esas mujeres con hijos que crecerían en el socialismo, y los muchachos que parecían esperar el llamado de la revolución apoyados en las paredes y mirando las pieles y las caderas de las adolescentes con una sed de armonía que sólo el movimiento de conjunto puede satisfacer: todo era un retumbar, el ritmo de la revolución. (50)

Poco después, el estado de plenitud y la confianza en el futuro gestados por el espíritu revolucionario cederán su lugar al ánimo crepuscular, ya que el protagonista fracasará en adivinar la línea correcta. Las certidumbres que el “guerrillero” había conseguido se derrumbarán cuando el horizonte revolucionario empiece a desvanecerse:

Mirando la ciudad desde la ventana alta no se alcanzaba a detectar la línea correcta. Sólo se vislumbraba el apuro de la gente por arrimarse a algún principio de calor y la sed de escapar de la sombra de los nuevos edificios en torre, que se abatía cada vez más negra, cada vez más larga, sobre la ciudad. (53)

El momento de declive coincide con la muerte inminente del “Hombre” (así se nombra, con mayúscula, a Perón), cuya desaparición señalará la suspensión del sonido colectivo (el retumbar) que constituía, en palabras

del narrador, la marcha del pueblo.<sup>23</sup> Pero además hay que reparar, en el fragmento citado, en la mención de los “nuevos edificios en torre”, ya que si la sombra *simbólica* que cae sobre la ciudad tiene que ver con la interrupción del movimiento revolucionario y el recrudecimiento de la violencia política, de manera concomitante, una sombra *real* empieza a oscurecer la ciudad: la que proyectan los edificios de gran altura.

Este pasaje de la novela expresa una alegorización de la ciudad en clave política y plantea, además, un contrapunto con las descripciones que enfatizan la perspectiva materialista. La “sed de escapar de la sombra”, la búsqueda de “algún principio de calor”, la penumbra “cada vez más negra, cada vez más larga” en la que se ve sumida la ciudad por el incremento de las torres de edificios: todos estos elementos le confieren cierta tonalidad alegórico-moral a la descripción del paisaje urbano. En definitiva, sugieren que a la fisonomía de la ciudad se le sobreimprimen las marcas de un panorama político sombrío y amenazante. De esta manera, *En otro orden de cosas* pone en juego imágenes del porvenir que son contrastantes: el idealizado futuro revolucionario y el futuro concreto de la nueva fase capitalista, con la paradoja de que la ciudad socialista del futuro se convierta en la de las demoliciones y los negocios inmobiliarios.

El protagonista accede a otro punto de vista cenital cuando pasa a ocupar un despacho en el edificio de la compañía.<sup>24</sup> Siguiendo a Michel de Certeau, se puede afirmar que la mirada cenital desde las torres de oficinas le proporciona al personaje la oportunidad y el placer de “ver el conjunto”. Esa posibilidad de abarcar con la mirada la extensión de la ciudad produce la sugestión de dominar, de “totalizar el más desmesurado de los textos humanos” (De Certeau 104). De manera que si antes el protagonista, cuando entró en contacto con la tierra

---

23 Hacia el comienzo, el narrador de la novela señala hasta qué punto el movimiento conducido por el líder cuyo nombre se escamotea marcó la vida del personaje y, con él, de toda una generación: “El peronismo, su interminable ‘pero’, su bárbara amalgama de ruidos que por un instante brotan de un fondo gris para abultarse y titilar por otro instante, también tuvo mucho que ver. Pero periodos así no empujan a cualquiera. Pero él, igualmente, jamás habría alcanzado una razón mejor: ahora lo nota bien, pero en aquella época no tenía medios para notar ni eso, ni nada” (17). Las reverberaciones de ese nombre son las que se apagan en el fragmento citado arriba, que hace coincidir la muerte del líder con la clausura del ideal revolucionario de la ciudad futura.

24 La mirada cenital desde los edificios de oficinas de Retiro o Puerto Madero en Buenos Aires se ha vuelto una escena recurrente de la literatura argentina contemporánea; aparece de diversas maneras y con diferentes intensidades en novelas como *Las islas* de Carlos Gamerro, *Puerto Apache* de Juan Martini o *Lumbre* de Hernán Ronsino.

y los escombros, había *tocado* la ciudad en lo que esta tiene de estrictamente material, desde lo alto de la torre en su despacho lo que accedería a ver es el “texto completo”. Sin embargo, es necesario reparar, como lo apunta de Certeau, en que esa mirada de pretensiones totalizadoras no engendra más que una ficción del conocimiento: “La ciudad-panorama es un simulacro teórico (es decir, visual), en suma, un cuadro, que tiene como condición de posibilidad un olvido y un desconocimiento de las prácticas” (105). La altura otorga, por lo tanto, un simulacro por medio del cual la trama compleja de la ciudad se vuelve legible, pero lo hace a condición de suprimir aquello que la constituye en primera medida: la movilidad de quienes la recorren. En la visión de Rem Koolhaas acerca de las “ciudades genéricas” —forma estandarizada de la urbanización en el fin de siglo— la calle ha muerto: “La Ciudad Genérica está pasando de la horizontalidad a la verticalidad. Parece como si el rascacielos fuese la tipología final y definitiva” (48).

Si, por un lado, la mirada panorámica es incapaz de ver los movimientos peatonales de la ciudad, por otro, tiene la posibilidad de percibir aquello que no se da a ver al caminante. Instalado por la empresa en un departamento de Avenida Belgrano, el protagonista se asoma al balcón a observar la actividad portuaria y advierte que el tamaño de los barcos es cada vez mayor. Efectivamente, un artículo leído en el periódico le confirma que lo que ha visto forma parte de un proceso internacional de transformación del flujo comercial marítimo:

se había registrado un fuerte incremento en el tonelaje medio de las cargas: en poco tiempo el porte se había duplicado, y se habían automatizado la mayor parte de las operaciones. Ya entraban y salían enormes barcos tripulados por apenas una docena de técnicos. Eso explicaba por qué veían tan pocos marinos en la zona del puerto. (Fogwill, *En otro orden* 114)

Al igual que ocurre con el trazado de autopistas y la construcción de torres de oficinas para empresas de capitales multinacionales, la modificación de las condiciones materiales del tráfico marítimo forma parte de la reestructuración de la economía global que tuvo lugar hacia fines de la década de 1970. De esta manera, la mirada panorámica se entrelaza con la perspectiva economicista que le permite al personaje reparar en las transformaciones operadas en el puerto. El lenguaje del fragmento está impregnado fuertemente del punto

de vista materialista: incremento, tonelaje de las cargas, duplicación del porte, automatización de las operaciones.

En términos sensoriales, el cambio que significa dejar de trabajar en las demoliciones y pasar a cumplir tareas de oficina marca la primacía de la visión en desmedro del tacto. El personaje registra con claridad que su vínculo con “la obra” se ha tornado más abstracto desde el momento preciso en que deja de trabajar en las máquinas y pasa a vérselas con planillas de cálculo, gráficos, catálogos y diagramas de ejecución de obra. El cambio se expresa, por ejemplo, en la lisura de las manos: “Habían pasado años, y las zonas ásperas de su mano, encallecidas por las herramientas de la obra, habían desaparecido” (124). A partir del capítulo “1980”, su papel en la compañía tendrá que ver con el cumplimiento de labores intelectuales,<sup>25</sup> más específicamente con el desarrollo de un proyecto cultural. La transición se expresa con claridad en el informe que el protagonista les presenta a los directivos:

Si nuestro negocio —decía “nuestro”— es hacer autopistas, centros comerciales y ciudades satélites, no explotamos mercados: *los creamos de la nada*. La nada es el mundo donde las ciudades y los centros comerciales brotan al azar y *los vehículos todavía circulan gratis*, como si las rutas y las calles no insumieran mano de obra, cemento y maquinarias. [...] Nos juzgan como si estuviésemos comprando las excavadoras y aplanadoras que se usaban hace veinte años y no tuviésemos ni la folletería de los modelos actuales. El informe está señalando los folletos que de hoy en adelante debemos leer. Lllaman a la carpeta “Proyecto Cultural”: *esto no quiere decir que la cultura sea nuestro nuevo negocio, sino que será un insumo indispensable para nuestro negocio*. (149).<sup>26</sup>

La aclaración final de que la empresa constructora comience a incorporar la cultura como una de las facetas de su negocio, que pase a considerarla un insumo para generar rentabilidad, es el indicador de un giro significativo. Como lo estudia David Harvey (*Espacios del capital* 139), el creciente papel de la cultura en la economía capitalista a partir de la crisis de 1973-1975 vino de la mano, al menos para los países occidentales, con el declive del modo

25 Colomina-Garrigós entiende que las tareas que desempeña el personaje a partir de ese momento señalan la emergencia del *marketing* empresarial.

26 Énfasis propio.

de producción industrial (fordista-taylorista) y el tránsito a un modelo de acumulación flexible.<sup>27</sup> En ese contexto, la cultura se constituye en una de las esferas —junto con los servicios y las telecomunicaciones— de rentabilidad ascendente.

Con todo, lo más interesante del fragmento citado recae sobre ciertas imágenes que condensan el proceso de transformación urbana que la novela describe. La expresión “crear de la nada” subraya el carácter destructivo que hemos analizado a lo largo de este artículo, pero además pone de relieve un elemento perturbador: para hacer de las autopistas un negocio, es necesario instalar también la idea de que la ciudad *ya no es más* un espacio por el que se deba circular gratis. Si hemos visto que *En otro orden de cosas* le concede un lugar importante a narrar los aspectos materiales de la renovación urbana, entonces no es un asunto menor que en este fragmento se plantee que la inversión en técnicos, mano de obra y maquinaria resulta insuficiente si no se combina con un esfuerzo de otro orden, más ligado con aspectos simbólicos. En conclusión, lo que el pasaje antes citado viene a decir es que la renovación de la infraestructura vial provoca cambios no solamente en los modos de circular por la ciudad, sino que también promueve y busca instalar una transformación en los modos de vida.

## Obras citadas

- Benjamin, Walter. “El carácter destructivo”. *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid, Taurus, 1989, págs. 157-163.
- . *Libro de los Pasajes*. Editado por Rolf Tiedemann. Madrid, Akal, 2005.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, 2011.
- Chejfec, Sergio. “Fogwill: en otro orden de cosas”. *El visitante*. Buenos Aires, Excursiones, 2017, págs. 97-99.

---

27 Harvey insiste en que las industrias culturales adquieren una centralidad significativa en el orden económico postindustrial: “Existe, por consiguiente, la percepción de que la cultura ya no arrastra otras formas de actividad económica sino que se ha trasladado a la vanguardia, no como zona protegida de actividad no económica, sin embargo, sino como campo de feroz competencia para la obtención de beneficios. La acumulación de nichos de mercado, de preferencias diversas y la promoción de estilos de vida nuevos y heterogéneos se producen dentro de la órbita de la acumulación de capital” (*Espacios del capital* 141-142).

- Colomina-Garrigós, Lola. “Una mirada transatlántica a narrativas contestatarias de hegemonías mercadotécnicas: Belén Gopegui y Rodolfo Fogwill”. *Revista Letral*, núm. 11, 2013, págs. 144-156.
- Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa. Literatura, crítica y memoria en la Argentina 1960-2002*. Mar del Plata/Santiago de Chile, Melusina/RIL, 2004.
- De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano: 1. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- Duarte, Juan Ignacio y Ángela Oyhandy. “Urban Policies and Eminent Domain in Argentina: Cases from the City of Buenos Aires and the Province of Buenos Aires (1976–2007)”. *Eminent Domain and Social Conflict in Five Latin American Metropolitan Areas*. Cambridge, Lincoln Institute of Land Policy, 2017, págs. 37-77.
- Fogwill. *En otro orden de cosas*. Barcelona, Mondadori, 2001.
- . *Los libros de la guerra*. Buenos Aires, Mansalva, 2010.
- González, Horacio. “Rodolfo Enrique Fogwill: algunas inquisiciones”. *El Matadero. Revista Crítica de Literatura Argentina. Segunda Época*, núm. 3, 2004, págs. 61-77.
- Gorelik, Adrián. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2013.
- Gramuglio, María Teresa. “Políticas del decir y formas de la ficción. Novelas de la dictadura militar”. *Punto de Vista*, núm. 74, 2002, págs. 9-14.
- Harvey, David. *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Buenos Aires: Akal, 2014.
- . *Espacios del capital. Hacia una geografía crítica*. Madrid, Akal, 2007.
- . *The Urbanization of Capital*. Oxford, John Hopkins University, 1985.
- Hoyt, Jennifer. *Beyond the Dirty War: Urban Reforms and Protest in Buenos Aires during the Last Military Dictatorship, 1976-1983*. Tesis de Doctorado. Austin, University of Texas, 2012.
- Jajamovich, Guillermo y Luján Menazzi. “Políticas urbanas en un contexto de dictadura militar. Algunos interrogantes a partir de la Ciudad de Buenos Aires”. *Bitácora Urbano/ Territorial*, vol. 20, núm. 1, 2012, págs. 11-20.
- Koolhaas, Rem. *Acerca de la ciudad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- Laera, Alejandra. *Ficciones del dinero. Argentina, 1890-2001*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Laura, Guillermo Domingo. *La ciudad arterial*. Buenos Aires, s. ed., 1970.

- Locane, Jorge. *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2016.
- Mahler, Andreas. “Stadttexte — Textstädte. Formen und Funktionen diskursiver Stadtkonstitution”. *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*, Winter 1999, págs. 11-36.
- Mongin, Olivier. *La condición urbana. La ciudad a la hora de la mundialización*. Buenos Aires, Paidós, 2006.
- Oszlak, Oscar. *Merecer la ciudad. Los pobres y el derecho al espacio urbano*. Buenos Aires, Hymnitas-Cedes, 1991.
- Saítta, Sylvia. “En torno al 2001 en la narrativa argentina”. *Literatura y Lingüística*, núm. 29, 2014, págs. 131-148. DOI: <https://doi.org/10.29344/0717621X.29.85>
- Schwarzböck, Silvia. *Los espantos. Estética y posdictadura*. Buenos Aires, Las Cuarenta/El río sin orillas, 2016.
- . “Materialismo despiadado”. Prólogo. *Estados alterados*. Fogwill. Buenos Aires, Blatt & Ríos, 2021, págs. 9-38.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid, Alianza, 1997.
- Snitcofsky, Valeria. “Clase, Territorio e Historia en las villas de Buenos Aires (1976-1983)”. *Quid 16: Revista del Área de Estudios Urbanos del Instituto de Investigaciones Gino Germani*, año 2, núm. 2, 2012, págs. 46-62.
- Sonderéguer, María. “Historia y memoria en los relatos del pasado reciente”. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba, págs. 355-360.
- Tavella, Graciela. “‘Las autopistas no tienen ideología’. Análisis del proyecto de Red de Autopistas Urbanas para la ciudad de Buenos Aires durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”. *Papeles de Trabajo*, vol. 10, núm. 17, 2016, págs. 104-125.

### **Sobre el autor**

Juan José Guerra es licenciado en Letras por la Universidad Nacional del Sur (UNS), Argentina. Es becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Se desempeña como Jefe de Trabajos Prácticos de "Teoría y Crítica Literaria I" en la UNS.





*Notas*



# Sobre las dimensiones y posibilidades de “lo épico” en la novela: una revisión de las teorías de Bajtín, Ortega y Gasset, Lukács y Benjamin

Andrés Posada Agredo

Universidad Nacional de Colombia, Colombia

aposadaa@unal.edu.co

El presente artículo indaga la relación entre épica y novela, considerando distintas teorías y planteamientos que, a lo largo de la primera mitad del siglo xx, procuraron definir las dimensiones y posibilidades de la épica en el desarrollo de la forma novelesca: una relación de oposición, según Mijaíl Bajtín; una relación de solapamiento, según José Ortega y Gasset; una renovada relación de continuidad, según Georg Lukács; y una relación de fractura, con necesaria posibilidad de reconexión, según Walter Benjamin. De esta manera, a través de una puesta en diálogo de las diferentes propuestas, se puede establecer un renovado sentido de “lo épico” que le daría ciertas posibilidades y capacidades expresivas a la novela de cara a los retos de la vida moderna.

*Palabras clave:* épica; novela; Walter Benjamin; Georg Lukács; Mijaíl Bajtín; José Ortega y Gasset.

Cómo citar este artículo (MLA): Posada Agredo, Andrés. “Sobre las dimensiones y posibilidades de ‘lo épico’ en la novela: una revisión de las teorías de Bajtín, Ortega y Gasset, Lukács y Benjamin”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 329-346

Artículo original (nota). Recibido: 31/05/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **About Dimensions and Possibilities of “the Epic” in the Novel: A Review of Bajtín, Ortega y Gasset, Lukács, and Benjamin’s Theories**

This article explores the relationship between epic and novel, considering different theories and approaches that, throughout the first half of the 20<sup>th</sup> century, tried to define the dimensions and possibilities of the epic in the development of the novel form: a relationship of opposition, according to Mijaíl Bajtín; a relationship of overlapping, according to José Ortega y Gasset; a renewed relationship of continuity, according to Georg Lukács; and a relationship of fracture, with the necessary possibility of reconnection, according to Walter Benjamin. In this way, through a dialogue between the different proposals, a renewed sense of “the epic” can be established, sense that would confersome possibilities and expressive capacities to the novel regarding the challenges of modern life.

*Keywords:* epic; novel; Walter Benjamin; Georg Lukács; Mijaíl Bajtín; José Ortega y Gasset.

### **Sobre as dimensões e possibilidades do “épico” no romance: uma revisão das teorias de Bajtín, Ortega y Gasset, Lukács e Benjamin**

Este artigo explora a relação entre épica e romance, considerando diferentes teorias e abordagens que, ao longo da primeira metade do século xx, procuraram definir as dimensões e possibilidades da épica no desenvolvimento da forma do romance: uma relação de oposição, segundo Mijaíl Bajtín; uma relação de sobreposição, segundo José Ortega y Gasset; uma relação renovada de continuidade, segundo Georg Lukács; e uma relação de fratura, com a necessária possibilidade de reconexão, segundo Walter Benjamin. Desta forma, através de um diálogo entre as diferentes propostas, pode-se estabelecer um sentido renovado do “épico” que daria certas possibilidades e capacidades expressivas ao romance frente aos desafios da vida moderna.

*Palavras-Chave:* épica; romance; Walter Benjamin; Georg Lukács; Mijaíl Bajtín; José Ortega y Gasset.

EN SU ENSAYO “ÉPICA Y NOVELA”, escrito hacia 1941, Mijaíl Bajtín examina la relación —y en especial la distancia— que hay entre la novela y la épica. De esta manera, haciendo eco de lo ya analizado previamente por pensadores como Hegel, Georg Lukács, Walter Benjamin y José Ortega y Gasset, Bajtín contrapone estos dos géneros literarios y asegura que el proceso de formación de la novela tiene que ver con “ascender a una nueva esfera heroica” (485). Más allá de priorizar o privilegiar la reflexión bajtiniana respecto a este asunto, lo que quiero señalar es la posibilidad de articular las distintas consideraciones sobre la relación entre épica y novela a partir de dicha imagen: un gesto en “lo novelesco” —la ascensión— que lo acercaría o emparentaría con la dimensión de “lo épico” —la esfera heroica—. Por supuesto, no me refiero a que la épica tenga que ver solamente con lo heroico, pues ya veremos cómo la condición de la épica se desarrolla y problematiza en distintos autores; solamente hago una trasposición de los términos en que Bajtín lo entiende. De igual forma, tampoco quiero sugerir que la novela procure constituirse como épica, ya que Bajtín habla de una “nueva esfera”, es decir que, en cualquier caso, se trataría de un nuevo sentido de la épica al cual se llega con la novela. Entendido así, sería este nuevo sentido —multidimensional, debido a las numerosas aristas que encuentran varios autores— el que le daría ciertas posibilidades y capacidades a la novela.

### **Mijaíl Bajtín: oposición entre épica y novela**

A pesar de que Bajtín entiende los géneros de una forma amplia, “no en sentido formalista, sino como zona y campo de la percepción valorativa y de la representación del mundo” (473), la misma aproximación al asunto desde una perspectiva metodológica<sup>1</sup> limita su estudio. Si bien el autor comprende que los géneros literarios se relacionan profunda y problemáticamente con el mundo histórico, su proceder categorizador lo lleva a formular gruesos contrastes. Bajtín afirma que la novela es “el único género en proceso de formación, entre géneros acabados desde hace tiempo y parcialmente muertos [...], el único género producido y alimentado por la época moderna [...] y, por lo tanto, profundamente emparentado con ella” (450). Así, los géneros literarios no sólo se relacionan con épocas concretas, sino que, además,

1 Tal como lo anuncia el mismo subtítulo del texto: “Acerca de la metodología del análisis novelístico” (449).

parecen cristalizarse, es decir, sus posibilidades expresivas se encuentran fijadas por ciertos límites formales, que a la vez son históricos y axiológicos. Esto no es un aspecto menor. El hecho de que Bajtín relacione, por un lado, un curso histórico cambiante e inacabado y, por otro, una evolución literaria constante y cambiante, pero con la posibilidad de que “se cristalice” en ciertos puntos, da cuenta de por qué se ubica en una tajante oposición a la novela y a la épica: la novela es el género de la modernidad, en proceso de formación y, por tanto, “todavía no cristalizado” (449). En cambio, la épica es el género de la antigüedad, un género “real y preciso que ha llegado hasta nosotros [...] ya formado, e incluso petrificado y casi muerto” (459). Mejor dicho, la épica es asimilada con el *epos*, es la epopeya que poco o nada tiene que ver con el mundo que se ha transformado.

Entonces, tiene sentido que al retomar la idea hegeliana de que “la novela debe convertirse para el mundo contemporáneo en lo que la epopeya era para el mundo antiguo” (455), Bajtín concentre las cualidades de la épica solamente en la epopeya. De esta forma, el autor ruso le atribuye a la epopeya tres rasgos esenciales: el pasado épico nacional como su objeto; la tradición —la leyenda nacional— como su fuente; y una distancia épica absoluta, separada de la contemporaneidad. En suma, la epopeya no sólo pertenece al pasado en tanto género de la antigüedad, sino que, además, las representaciones y valoraciones que en ella tienen lugar corresponden a un pasado absoluto, un pasado que no tiene —y nunca ha tenido— nada que ver con el presente. Así pues,

[r]epresentar un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y de sus contemporáneos (y por lo tanto, en base a la experiencia y la ficción personales), significa efectuar un cambio radical, pasar del universo épico al novelesco. (459)

En efecto, en oposición a ese territorio del pasado épico y absoluto de la epopeya, la novela configura una “zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto” (456). Para Bajtín, la epopeya pertenece al nivel heroico de la épica, un nivel distante y, por lo tanto, distinto al de los hombres, cerrado, acabado y perfecto, el cual no permite cambios ni interpretaciones ni reevaluaciones, sino solamente la aceptación. Por el contrario, la novela pertenece al nivel del presente en proceso de formación,

imperfecto, propicio para reinterpretaciones y revaluaciones de cara a las experiencias personales.

Queda claro que, para Bajtín, la novela y la épica —asimilada como epopeya— van en contravía: nada hay en la novela de la dimensión de “lo épico”. Antes bien, las posibilidades de la novela van en otro sentido: destruir la distancia épica (desmitificar), proceso que se vincula con la valoración desde la experiencia personal/contemporánea y con el examen cómico del mundo. Estas condiciones del género tienen que ver con las transformaciones históricas del pensamiento: “en la época del Renacimiento [...], el presente, la contemporaneidad, no sólo se percibe por primera vez como una continuación sin terminar del pasado, sino también como un nuevo y heroico comienzo” (485). Así, como género profundamente emparentado con la época, Bajtín concluye que en la novela “[p]ercibir a nivel de la contemporaneidad ya no significaba únicamente rebajar, sino también ascender a una nueva esfera heroica” (485). La novela no sólo supera las limitaciones —la “cristalización”— de la épica, además, se desarrolla en una nueva y distinta esfera heroica.

### **José Ortega y Gasset: solapamiento de la novela en la épica**

Bajtín se encuentra cerca de las tempranas reflexiones de José Ortega y Gasset sobre la novela en sus *Meditaciones del Quijote*, libro publicado en 1914. En dicha obra, Ortega y Gasset también es tajante: la novela nada tiene que ver con la épica. Es más, novela y épica, para él, son justamente lo contrario: por una parte, “[e]l tema de la épica es el pasado como tal pasado: hablemos en ella de un mundo que fue y concluyó, de una edad mítica [...], [un] pasado épico [que] huye de todo presente” (49). Por otra parte, “el sentido de la novela [reside en] aceptar lo actual como posibilidad poética” (50). Acaso, casualmente, el teórico español también entiende el problema de épica y novela a partir de los géneros, pensados como “ciertos temas radicales, irreductibles entre sí, verdaderas categorías estéticas” (46). Esto quiere decir que el género se piensa como una correspondencia constitutiva entre forma y contenido: “[l]a lírica no es un idioma convencional al que puede traducirse lo ya dicho en idioma dramático o novelesco, sino, a la vez, una cierta cosa a decir y la manera única de decirlo plenamente” (47). De este modo, si el tema de la épica es el pasado ideal, ya concluido, la absoluta

antigüedad, entonces, su forma e instrumento de poetización es el arcaísmo, de tal forma que se hace patente su aspiración a que el pasado —como tal pasado— se poseione de nosotros y desaloje al presente. Por el contrario, si el sentido de la novela es la actualidad, entonces, su forma está marcada por el contacto inmediato con la realidad, entendiendo esta no tanto como lo visto, sino como lo previsto: “no consideramos real lo que efectivamente acaece, sino una cierta manera de acaecer las cosas que nos es familiar” (55). Según esto, lo real se estaría pensando desde la experiencia personal, desde la individualidad que se relaciona con el mundo. Por lo tanto, la novela busca la configuración de unos personajes típicos —en el sentido de comunes y normales, es decir, característicos—, tomados de la calle, del mundo físico, del contorno real vivido tanto por el autor como por el lector.

A pesar de la proximidad entre Bajtín y Ortega y Gasset en la polarización de la épica y la novela como géneros del pasado y del presente, de manera correspondiente, sus reflexiones sobre dicha relación muestran una concepción distinta de la evolución literaria. Por una parte, Bajtín encuentra indicios de lo novelesco en diferentes momentos de la historia literaria, por ejemplo, en los géneros serio-cómicos de la antigüedad y del medioevo; incluso, afirma que, cuando el género novelesco comienza a asentarse, todos los demás géneros —drama y lírica— tienden a novelizarse. Mientras la novela parece atravesar toda la evolución literaria, la épica —como epopeya— permanece cristalizada en el pasado. Por otra parte, Ortega y Gasset reconoce que la épica se extiende hasta el momento de formación de la novela, que es, recordemos, el Renacimiento. Ortega y Gasset afirma que, luego de que el mito es derrocado por la ciencia, la épica pierde su empaque religioso y “toma a campo traviesa en busca de aventuras. Caballerías quiere decir aventuras: los libros de caballerías fueron el último grande retoñar del viejo tronco épico” (54). En la medida en que no asimila directamente a la épica con la epopeya, Ortega y Gasset reconoce que hay una conservación de los caracteres épicos en los libros de caballerías: “se dan por antiguos, de una ideal antigüedad, los sucesos referidos” (54).

Para él, es justamente esta proyección de la épica hasta la época moderna lo que revela el profundo sentido de la novela. Mientras que en Bajtín la novela va en contravía de la épica, tomando forma a lo largo de la historia a partir de géneros marginales o menores, cuyo empeño es precisamente la destrucción de la distancia épica, en Ortega y Gasset la novela parece solaparse

en la misma épica. A pesar de que tanto el uno como el otro apuntan a la consideración de la novela como un género esencialmente paródico, la forma en la cual lo conciben es distinta. Para Bajtín, lo paródico está relacionado con una “cómica operación de desmenuzamiento” (469) que permite una observación amplia e irrespetuosa de los objetos o, mejor dicho, del mundo. Para Ortega y Gasset, la parodia resulta de una constitutiva tensión entre una mirada ingenua y rectilínea y una mirada irónica y oblicua, tensión que explicaría cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética:

Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca: esto es privilegio de lo mítico. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma la realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal. (58)

Distinto a Bajtín, Ortega y Gasset es consciente de que el sentido de la novela no se define por la relación mecánica del individuo con el mundo, es decir, por una relación irrespetuosa y deformadora, sino por una relación dialéctica entre individuo y mundo, en la cual las condiciones de cada uno se interpenetran y afectan mutuamente. Por esto, el problema de la novela no es sólo destruir la distancia épica a partir del contacto con el presente, sino también la dificultad de dicho contacto con un presente ya no poético, sino más bien inerte e insignificante. Al orbe épico, pensado como una primera etapa de la vida cósmica, en la que hay una clara contigüidad entre los hombres y los dioses, Ortega y Gasset contrapone el orbe de la novela, el cual pertenece a una segunda etapa de la vida cósmica: una realidad sucedánea y decaída, de completa separación. Así pues, la tensión entre una mirada ingenua y rectilínea, propia del orbe épico, y la mirada irónica y oblicua es lo que sustenta el carácter paródico y de contacto con el presente en la novela: “la realidad no se hace poética ni entra en la obra de arte, sino solo aquel gesto o movimiento suyo en que reabsorbe lo ideal” (58).

La novela, entonces, se solapa en la épica. A pesar de que, en principio, épica y novela se contraponían, Ortega y Gasset desarrolla una problemática relación que parece juntarlas cada vez más. Incluso, en su libro posterior “Ideas sobre la novela”, este habla de la novela moderna como forma épica:

[h]ace más de diez años que en las *Meditaciones del Quijote* atribuía yo a la novela moderna, como su misión esencial, describir una atmósfera a diferencia de otras formas épicas —la epopeya, el cuento, la novela de aventuras, el melodrama y el folletín— que refieren una acción concreta, de línea y curso muy definidos.<sup>2</sup> (893)

Si retomamos la imagen bajtiniana de “ascender a una nueva esfera heroica” para pensar las dimensiones y posibilidades de lo épico en la novela, podríamos decir que en Ortega y Gasset dicha ascensión está relacionada con una inclusión de la épica en la novela, en tanto movimiento necesario de una forma que aspira a una poesía del hombre en el mundo: “la realidad entra en la poesía para elevar a una potencia estética más alta la aventura” (*Meditaciones* 57). Tal inclusión, por supuesto, es a la vez una revisión de la épica, pues la poesía a la que aspiraría la novela es de distinto cuño, en consonancia con la realidad decaída que habita el hombre moderno.

Esta forma de ascensión a una nueva esfera heroica tendría plena significación, según Ortega y Gasset, en el *Quijote*. El autor español sitúa a Cervantes en la cumbre del Renacimiento, señalando que la poesía a la cual este aspira debe ser nueva y distinta a la griega y a la medieval, pues Cervantes haría parte de un nuevo orden de las cosas, en el que las aventuras son imposibles y donde la primacía la adquiere lo psicológico: la posibilidad de aventura desaparece y, en contraste, se da una amplitud del mundo interior (la conciencia y lo subjetivo). De acuerdo con esto, Ortega y Gasset recalca la importancia de lo dicho en el prólogo del *Quijote*: “todo él es una invectiva contra los libros de caballerías” (Cervantes 84) y, en tanto invectiva, la novela acoge y deforma el sentido épico de la aventura, así como la manera en que esta toma forma: la narración.

Por un lado, Ortega y Gasset establece la voluntad de don Quijote como pilar del sentido novelesco: desaparece la aventura, sí, pero la voluntad de la aventura es real y verdadera. Héroe, en la medida en que la raíz de lo heroico se halla “en un acto real de voluntad” (*Meditaciones* 63), don Quijote se resiste a que lo circundante le imponga unas acciones determinadas y busca en sí mismo —sólo en sí mismo, ya que es la única posibilidad en aquel orbe decaído y de completa separación— el origen de los actos. Sin

---

2 Énfasis mío.

embargo, al ímpetu trágico de la voluntad lo envuelve el realismo con la comedia: a la mirada ingenua y rectilínea se le interpone la mirada irónica y oblicua. Ortega y Gasset afirma que la comedia vive sobre la tragedia, como la novela sobre la épica:

De querer ser a creer que se es ya va la distancia de lo trágico a lo cómico. Este es el paso entre la sublimidad y la ridiculez. La transferencia del carácter heroico desde la voluntad a la percepción causa la involución de la tragedia, su desmoronamiento, su comedia. El espejismo aparece como tal espejismo. [...] La línea superior de la novela es una tragedia; de allí se descuelga la musa siguiendo a lo trágico en su caída. La línea trágica es inevitable, tiene que formar parte de la novela, siquiera sea como el perfil sutilísimo que la limita. [...] La novela es tragicomedia [...], parece que topamos con Don Quijote, el héroe y el orate. (66-68)

Así pues, en su invectiva, Cervantes echa mano de la realidad renacentista para elevar la aventura de los libros de caballerías a una potencia estética más alta, novelesca. Solapada en la aventura épica, la novela asciende a una nueva esfera de heroísmo tragicómico.

Por otro lado, había dicho que la novela, según Ortega y Gasset, acoge y deforma también la manera en que la épica toma forma: según él, la narración. El autor español contrapone la narración, como el instrumento poético de la épica —y, por tanto, de los libros de caballerías—, a la descripción, como forma principal de la novela:

El libro de imaginación narra; pero la novela describe. La narración es la forma en que existe para nosotros el pasado, y solo cabe narrar lo que pasó, es decir, lo que ya no es. Se describe, en cambio, lo actual. [...] [E]n la novela nos interesa la descripción, precisamente porque, en rigor, no nos interesa lo descrito. Desatendemos a los objetos que se nos ponen delante para atender a la manera como nos son presentados. [...] La narración tiene que justificarse por su asunto, y será tanto mejor cuanto más somera, cuanto menos se interponga entre lo acontecido y nosotros. (*Meditaciones* 54)

El sentido de esta oposición se explica mejor a la luz de su libro posterior “Ideas sobre la novela”, en donde el autor desarrolla aún más esta distinción.

En este texto, vemos que, para Ortega y Gasset, “narrar” está asociado al relato de los hechos, a la simple alusión de los acontecimientos, entonces, “narrar” aparece como antónimo de “describir” y “presentar” y como sinónimo de “aludir”, significando una simple mención indirecta. Sumado a esto, el autor español relaciona el “narrar” con la “acción” y el “describir” con la “contemplación”, de tal manera que la esencia de lo novelesco “no está en lo que pasa [la acción o trama], sino precisamente en lo que no es ‘pasar algo’, en el puro vivir, en el ser y el estar de los personajes, sobre todo en su conjunto o ambiente” (898). Entendida la narración como instrumento poético de la aventura, de la trama, de la acción, que concentra sus fuerzas en dicho asunto y se limita a referir o aludir tales acontecimientos, la descripción como forma principal de la novela se opondría y procuraría hacer presentes a los personajes y a su ambiente mediante la contemplación atenta.

### **Georg Lukács: continuidad transformada entre épica y novela**

Resulta más que curioso que Ortega y Gasset acuda a la distinción entre narrar y describir para reflexionar sobre la épica y la novela, en especial si tenemos en cuenta los planteamientos de Georg Lukács. Justamente en su ensayo titulado “¿Narrar o describir?”, Lukács menciona que “la descripción lo hace todo presente. Pero se narra lo pasado” (190). Claro está, en Lukács, esto tiene un sentido distinto, ya que, por un lado, él no considera al narrar o al describir como fenómenos puros y excluyentes y, por otro, le da una orientación diferente a las categorías de pasado y presente, de acuerdo con una visión mucho más amplia de la épica. Lukács, siguiendo con la propuesta hegeliana de que la novela moderna es la epopeya de la burguesía, no marca el inicio de la novela con una claudicación o superación de la épica, sino más bien con un renovado sentido de lo épico, común, aunque distinto, entre la novela y la epopeya.

En su *Teoría de la novela*, Lukács deja claro que existe un abismo insuperable que separa al mundo moderno del mundo griego: “se ha producido un cambio fundamental en la topografía trascendental de la mente” (24). Como tal, el *epos*, es decir la epopeya, constituye la forma épica del mundo homogéneo de la antigüedad, mientras que la novela constituye la forma épica del mundo escindido de la modernidad:

La epopeya y la novela, estas dos grandes formas de la gran literatura épica, se diferencian no en las intenciones fundamentales de los autores sino en las realidades histórico-filosóficas a las que los mismos se vieron enfrentados. La novela es la epopeya de una época en que la totalidad extensiva de la vida ya no está directamente determinada, en que la inmanencia del sentido a la vida se ha vuelto un problema, pero que aún busca la totalidad. (51)

Esta distinción —que recuerda a los dos orbes propuestos por Ortega y Gasset— plantea una problemática específica de la forma de la novela: la confrontación entre una época poética y una época prosaica. La novela se enfrenta en la época prosaica —burguesa— a la cancelación de la actividad autónoma y de la unidad sustancial del individuo con la sociedad, características constitutivas de la época poética o heroica,<sup>3</sup> en la cual el individuo no se ha separado del todo ético al que pertenece.

Si la novela y la epopeya son las dos grandes formas de la literatura épica, Lukács dirá que lo que busca esta literatura es dar forma “a la totalidad extensiva de la vida” (*Teoría* 40), es decir, a las relaciones del individuo con la sociedad. De esta manera, el problema estilístico fundamental de la literatura épica es la “transfiguración en actividad humana de aquella gran serie de situaciones naturales, instituciones humanas, costumbres, etc.” (“La novela” 175), las cuales conforman lo social. Por supuesto, dicha transfiguración no es problemática en la epopeya, ya que las relaciones entre el individuo y la sociedad son claras e inmediatas, dándose una unidad de la vida popular. En cambio, en la novela, con el surgimiento de la sociedad de clases, las relaciones entre individuo y sociedad son indirectas, mediadas y contradictorias. La novela, entonces, da cuenta de una unidad de las contradicciones constitutivas. ¿Cómo lo hace? A partir de “un nuevo despertar [...] del *pathos* del arte y la estética antiguos” (*Escritos* 43). Dicho *pathos* se encontraba definido por lo típico y lo individual de los personajes de la epopeya, dando cuenta de la unión inmediata de lo privado con lo público y, a la vez, de lo universal y lo individual. Así, los personajes, aun desde su

---

3 Si bien en la *Teoría de la novela* se refiere a esta época solamente como poética, en los *Escritos de Moscú* también la denomina como heroica, al retomar los planteamientos hegelianos sobre este asunto: “Hegel ve claro, sin reconocer los fundamentos económicos objetivos [...], que el *epos* está unido históricamente a un estadio de desarrollo primitivo de la humanidad, al periodo heroico” (32).

“pasión individual”, se correspondían con la esencia —axiología— típica de la comunidad social, con los “problemas decisivos del ser social” (80). Pero como en la época prosaica las relaciones son mediadas e indirectas, entonces, la forma del nuevo *pathos* debe ser igualmente mediada e indirecta: “[los novelistas] tienen que cavar muy hondo en los fundamentos sociales de las acciones individuales, haciendo que estas aparezcan, a través de muchas mediaciones, como cualidades y pasiones individuales de los personajes particulares” (80). En esto, la acción juega un papel determinante, pues es a través de la acción del hombre que se expresa “su esencia, lo típico en su ser social” (41). Si los poderes sociales deben aparecer como rasgos del carácter de los personajes, es justamente a través de la acción que dicho carácter se manifiesta, dando cuenta con esto de las relaciones —mediadas por cosas, instituciones y otros— de los hombres entre sí y con la naturaleza. Si pensamos en Lukács la idea bajtiniana de ascensión en la novela hacia una nueva esfera heroica, diríamos que es precisamente a través de “lo épico” que se alcanza esta nueva esfera: por medio de una forma renovada del *pathos* y de la configuración narrativa a través de la acción, la novela podría superar las dificultades del mundo de la prosa y descubrir “los rasgos humanamente significativos de la práctica social” (“¿Narrar o describir?” 186).

Vemos que Lukács concibe la acción y lo típico, elementos centrales en la formación del nuevo *pathos*, de forma opuesta a Ortega y Gasset: la acción no es la simple aventura o anécdota, sino el núcleo de los problemas formales de la novela, aquello que llevará a dar cuenta de la totalidad extensiva de la vida. Lo típico no sólo se refiere al individuo común y característico de la realidad referencial, el “promedio estadístico” (*Escritos* 46), sino también, a la unidad de un carácter y un destino individual en el cual se manifiestan, a su vez, las determinaciones objetivas de la clase social. En consonancia con ello, al entender la novela como la épica del mundo de la prosa burguesa, Lukács no la relega al pasado absoluto y distante. Así pues, cuando dice que se narra lo pasado, no quiere decir lo mismo que Ortega y Gasset. Lukács retoma la exigencia de Goethe de que la composición épica trate todos los acontecimientos como pasados, en contraste con la actualidad de la acción dramática, pero en el sentido mismo de composición. Esto se explica porque si la épica ha de dar cuenta de la totalidad extensiva de la vida, es necesaria una selección de lo esencial dentro de la vasta riqueza de la vida, de tal manera que con esta selección se logre dar la ilusión de plasmación de la

vida entera. Esto sólo se logra con una mirada desde el final, único punto desde el cual es posible reconocer cuáles son los aspectos importantes y decisivos. De esta forma, el épico “narra retrospectivamente” (“¿Narrar o describir?” 188) con un distanciamiento respecto de los acontecimientos relatados “que confiere expresión a la selección de lo esencial por la práctica humana” (190). Al contrario, el observador simultáneo, que describe, apenas puede percatarse de detalles insignificantes y superficiales. Como en Ortega y Gasset, pero con distinta valoración, estos dos métodos de exposición se corresponden con comportamientos socialmente necesarios de los escritores de dos periodos del capitalismo: por un lado, convivir; por otro, observar. Lukács no descarta el valor de la observación y la descripción; al contrario, reconoce que esta hace parte de la configuración épica, tanto en la epopeya como en la novela. Pero hace parte de ella al incorporarse en la lógica compositiva de la narración retrospectiva, pues es necesario que se mantenga el enlace narrativo de todos los elementos con su función en destinos humanos concretos.

Si en las “Ideas sobre la novela”, Ortega y Gasset afirma que la “posibilidad de construir fauna espiritual es [...] el resorte mayor que puede manejar la novela futura” (907), mediante una cuidadosa contemplación y detallada descripción, Lukács le pondría una condición: para no caer en un subjetivismo acabado, en el cual el individuo es transformado en naturaleza muerta, es necesario incorporar la descripción a la relación recíproca entre los individuos y los acontecimientos del mundo exterior. Es decir, para Lukács, el procedimiento descriptivo debe ser incorporado al sentido épico de la acción configurada por una narración retrospectiva. Entonces, es en la narración épica donde se puede dar la ascensión de la novela hacia una nueva esfera heroica.

### **Walter Benjamin: memoria, novela y épica**

Justamente, narración, épica y novela constituyen el centro de reflexión de Walter Benjamin en su ensayo *El narrador*. En este, Benjamin habla de una menguante comunicabilidad de la experiencia, la cual está relacionada directamente con la narración, arte que, también, según él, estaría llegando a su fin, “porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo” (4). Así, la narración, conectada con la facultad de contar e

intercambiar experiencias, posee una cualidad épica que garantiza su vigencia en el mundo, pero que se está acabando. Dicha cualidad épica sería la sabiduría, referida a los consejos que marcan la continuación de una historia. Benjamin, además, enfrenta la narración a la novela, pues esta se opone a la noción de consejo y de experiencia, tal cual la elabora la narración: las experiencias se refieren a la sabiduría —los consejos—, que es parte de la existencia de todo individuo y que puede pasar de boca en boca a través de la narración. En cambio, el problema de la novela no es dar consejo, sino contar la historia particular de un individuo. Sin embargo, Benjamin no propone tajantemente que en la novela no pueda darse la narración ni, por tanto, la dimensión épica de la verdad. De hecho, su ensayo es también un análisis de la obra de Nikolai Lesskov, escritor y novelista ruso. Entonces, ¿cómo puede darse la narración —y la épica— en la novela?

Emparentada con la artesanía, la narración, dice Benjamin, no se propone transmitir el puro asunto en sí, sino más bien sumergirlo en la vida del comunicante para poder luego sacarlo. Es decir que el elemento central de la narración está relacionado con la posibilidad de que aquello que se cuenta sea reproducido, recordado por una persona, sumergido en su vida y, luego, vuelto a contar. Tiene sentido, entonces, que Benjamin afirme que “la memoria es la facultad épica que está por encima de todas las otras” (11), ya que le permite a la épica apropiarse del curso de las cosas. Precisamente, a través de esta gran facultad épica, la narración puede darse en la novela. Benjamin recuerda la idea de Lukács de que la novela es la forma trascendental de lo apátrida, es decir, la forma absoluta de la falta de patria, de la incapacidad o imposibilidad de arraigarse, pues en ella el sentido y la vida se disocian. En este orden de ideas, el individuo no encuentra una relación con el mundo, por lo cual debe construirse un sentido propio y único. Esta es la razón por la cual el autor y el héroe de la novela están desasistidos de consejo —alejados del aspecto épico de la verdad—, porque este le da sentido a la existencia al hacer que el individuo pertenezca a una cadena de seres que lo engancha con la narración. Así pues, el sentido de lo épico en la narración es el poder incorporar otras experiencias anteriores con la propia experiencia, llegando incluso a reconciliarse con la condición transitoria de la experiencia propia al saber que se forma parte de una continuidad mayor. Es en esta dirección que Benjamin propone la continuidad del arte narrativo y de las facultades épicas en la novela:

Podemos ir más lejos y preguntarnos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única. [...] Así considerado, el narrador es admitido junto al maestro y al sabio. Sabe consejos, pero no para algunos casos como el proverbio, sino para muchos, como el sabio. Y ello porque le está dado recurrir a toda una vida. (Por lo demás, una vida que no sólo incorpora la propia experiencia, sino, en no pequeña medida, también la ajena. En el narrador, lo sabido de oídas se acomoda junto a lo más suyo). (20)

Nada tiene que ver la memoria como facultad épica en Benjamin con el sentido de memoria que trabajan otros autores, como Ortega y Gasset, por ejemplo. Para este, el gesto del poeta épico al acudir a la memoria solamente lo aferra al sentido arcaico y distante que le atribuye al mundo épico:

[s]i el poeta pide a la *Mneme*, a la Memoria, que le haga saber los dolores aqueos, no acude a su memoria subjetiva, sino a una fuerza cósmica de recordar que supone latiendo en el universo. La *Mneme* no es la reminiscencia del individuo, sino un poder elemental. (*Meditaciones* 49)

En cambio, en Benjamin, la memoria como aspecto músico<sup>4</sup> de la épica es lo que funda una red compuesta por todas las historias, en la cual se enlazan la una con la otra, la propia con la ajena. Esto asegura la “superposición de las capas finísimas y translúcidas, constituyentes de la imagen más acertada del modo y manera en que la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples versiones sucesivas” (8), mejor dicho, mantiene vigente el aspecto épico de la verdad: la sabiduría, el consejo. Así, para Benjamin, es por el sendero de la memoria que la novela ha de ascender a una nueva esfera heroica, épica.

---

4 Lo “músico” referido a la inspiración, a la musa. Benjamin (*Narrador* 11) alude a *Mnemosyne* —la rememoradora, musa de lo épico para los griegos— para ubicar a la memoria como sustrato y fundamento de la épica.

## Consideraciones finales

Las reflexiones alrededor de la novela en su relación con la épica son extensas y ricas en matices. Si bien los teóricos aquí estudiados comparten un interés por precisar las características definitorias del género novelesco, los conceptos mediante los cuales intentan hacerlo no son estrictamente similares. “Narración” o “descripción”, por ejemplo, no son lo mismo en Lukács y en Ortega y Gasset, a pesar de que ambos comparten una misma visión histórica de la literatura: la época poética o heroica de la épica y la época prosaica o decaída de la novela. De esta forma, vemos que la puesta en diálogo de las distintas teorías —con clara consideración de sus proximidades y distancias— puede mostrar, con mayor amplitud, las posibilidades y capacidades de la novela, las cuales tendrían su sustento en un renovado sentido de “lo épico”.

Este sentido, de carácter multidimensional, puede entenderse a través de la imagen bajtiniana de ascensión a una nueva esfera heroica. Por una parte, con Bajtín, al distanciarse radicalmente del sentido de lo épico como pasado, esta nueva esfera de la novela se asienta en el presente como su tierra natal, focalizándose en una percepción al nivel mismo de la contemporaneidad, la cual se sustenta en la valoración desde la experiencia personal. Esta experiencia, como el presente mismo, se articula como un proceso de formación, imperfecto, propicio para reinterpretaciones. Por otra parte, con Ortega y Gasset, la novela reafirma su sentido de aceptar lo actual como posibilidad poética, pero extiende su esfera al aproximarse a la épica y solaparse en ella, reconociendo que el problema del género no es sólo destruir una distancia valorativa a partir del contacto con el presente, sino sobre todo la dificultad que supone el mismo contacto con el presente. ¿Cómo aceptar lo actual como posibilidad poética si se trata de un presente inerte e insignificante?, parecería preguntarse Ortega y Gasset. Es allí cuando la épica se revela no como una forma ya cristalizada, sino como una posibilidad valorativa para el mismo ámbito de lo contemporáneo, al poner en tensión una mirada ingenua y rectilínea y una mirada irónica y oblicua, lo cual sustenta el carácter paródico y de contacto con el presente. Tal contacto se daría, entonces, desde la mirada misma, desde un ejercicio

atento de descripción que procure hacer presentes a los personajes y a su ambiente mediante la contemplación.

Si bien Bajtín sitúa las posibilidades de la novela en el contacto con el presente, la valoración paródica y desmitificadora y el examen cómico del mundo y Ortega y Gasset añade la necesidad de una mirada irónica solapada sobre una mirada ingenua, articulada a través de la atenta contemplación descriptiva, Lukács amplía tales posibilidades al extender aún más la noción de “lo épico”: no lo concibe ni como una forma cristalizada ni como una simple aventura que se corresponde con una mirada rectilínea, sino sobre todo como una forma que busca la totalidad e indaga en el sentido de la vida. Entendida como forma de la gran literatura épica, la novela aspiraría a la totalidad extensiva de la vida, concentrando sus esfuerzos en la relación recíproca entre los individuos y los acontecimientos del mundo exterior y llegando así a dar cuenta de la unidad de las contradicciones constitutivas de la vida moderna. Para Lukács, es precisamente por medio de “lo épico” que la novela alcanzaría una nueva esfera heroica, en la cual sea posible superar las dificultades del mundo de la prosa y descubrir los rasgos humanamente significativos de la práctica social.

Si la novela es la forma trascendental de lo apátrida, entonces, lo decisivo no puede ser una mirada obsesiva sobre el individuo, sino su relación con el mundo, del que ya no se siente parte, plantea Lukács. Y en tal relación no sólo resultaría significativo su accionar, sino también su memoria, diría Benjamin. Para este, el sentido de lo épico en la narración consiste sobre todo en poder incorporar otras experiencias anteriores con la propia experiencia. De esta manera, si la suerte del autor y del héroe de la novela se configuran por una condición de desarraigo, de falta de consejo, la memoria como aspecto músico de la épica es lo que permitiría fundar una red compuesta por todas las historias, en la cual se enlazan la una con la otra y la propia con la ajena, dando así sentido a la existencia, al hacer que el individuo pertenezca a una cadena de seres que lo engancha con la narración, y otorgándole al género novelesco la capacidad épica de apropiarse del curso de las cosas. Así pues, arraigada en un presente de desarraigo, la novela descubre sus posibilidades y sus capacidades en la relación con la épica, en las dimensiones abiertas por un sentido plural de “lo épico”.

## Obras citadas

- Bajtín, Mijaíl. “Épica y novela”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989, págs. 449-485.
- Benjamin, Walter. *El narrador*. Madrid, Taurus, 1991. Web. 7 de octubre de 2021.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Vol. 1. Madrid, RBA Editores, 1994.
- Lukács, Georg. *Escritos de Moscú. Estudios sobre política y literatura*. Buenos Aires, Editorial Gorla, 2011.
- . “La novela histórica y el drama histórico”. *La novela histórica*. México D. F., Ediciones ERA, 1966, págs. 103-206.
- . “¿Narrar o describir?”. *Problemas del realismo*. México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 171-216.
- . *Teoría de la novela*. Buenos Aires, Ediciones Godot, 2010.
- Ortega y Gasset, José. “Ideas sobre la novela”. *Obras completas*, t. III. Madrid, Taurus, 2005, págs. 879-908.
- . *Meditaciones del Quijote*. Santo Domingo, Círculo Filosófico y Literario Demiurgo, 2014. Web. 18 de noviembre de 2021.

### Sobre el autor

Profesional en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y miembro del grupo de investigación *Debates críticos y teóricos sobre literatura latinoamericana contemporánea*. Sus líneas de investigación se desarrollan en los campos de la teoría literaria y de la narrativa latinoamericana moderna y contemporánea. Estas líneas convergen en la encrucijada de los géneros literarios, principalmente en las reflexiones que se ocupan de la novela y del cuento latinoamericanos. Al respecto, participó en el *II Coloquio Internacional sobre el Cuento Latinoamericano* con una ponencia sobre la poética cuentística de Juan Villoro.

## ***You Got to Tell: Private Spaces and Public Narrators in Grace Paley's Stories***

**Diana Ortega Martín**

*Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España*

dortego2@ucm.es

The American storyteller Grace Paley (December 11, 1922-August 22, 2007) has been known for her political activism and her ability to construct powerful voices which recollected female, migrant, and urban collective experiences in post-WORLD WAR II America. In her stories, Paley emphasizes the act of storytelling as a tool for creating a collective shared experience out of individual characters, making the personal and domestic collective and political. In this paper, I will analyze the role of Paley's most prominent narrator, Faith Darwin, bridging the gap between the private and public urban spheres in three different and evolutive stories: "A Conversation with My Father" (1972), "The Long-Distance Runner" and "Faith in a Tree" (1974). These stories exemplify how Faith uses different strategies in storytelling with the purpose of achieving personal identity and empowerment through communal identification and the recollection of familiar experiences

*Keywords:* Grace Paley; storytelling; *flâneuse*; social commitment; female voice.

Cómo citar esta nota (MLA): Ortega Martín, Diana. "You Got to Tell: Private Spaces and Public Narrators in Grace Paley's Stories". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 347-360

Artículo original (nota). Recibido: 24/01/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### ***You Got to Tell*: espacios privados y narradoras públicas en las historias de Grace Paley**

La narradora estadounidense Grace Paley (11 de diciembre de 1922–22 de agosto de 2007) es conocida por su activismo político y su capacidad para construir voces poderosas que recogen las experiencias colectivas femeninas, migrantes y urbanas en los Estados Unidos posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En sus relatos, Paley hace hincapié en el acto de contar historias como herramienta para crear una experiencia colectiva compartida a partir de personajes individuales, haciendo de lo personal y doméstico algo colectivo y político. En este artículo, se analizará el papel de la narradora más destacada de Paley, Faith Darwin, estudiando cómo relaciona las esferas urbanas privada y pública en tres historias diferentes y evolutivas: “A Conversation with My Father” (1972), “The Long Distance Runner” y “Faith in a Tree” (1974). Estos relatos ejemplifican cómo Faith utiliza diferentes estrategias en la narración, con el propósito de lograr la identidad personal y el empoderamiento a través de la identificación comunitaria y el recuerdo de experiencias familiares.

*Palabras clave*: Grace Paley; narración; *flâneuse*; compromiso social; voz femenina.

### ***You Got to Tell*: espaços privados e narradoras públicas nas histórias de Grace Paley**

A narradora americana Grace Paley (11 de dezembro de 1922–22 de agosto de 2007) é conhecida por seu ativismo político e sua capacidade de construir vozes poderosas que capturam as experiências coletivas femininas, migrantes e urbanas na América pós da Segunda Guerra Mundial. Nas suas histórias, Paley enfatiza o ato de contar histórias como um instrumento para criar uma experiência coletiva compartilhada a partir de personagens individuais, tornando o pessoal e doméstico em coletivo e político. Neste artigo, vou analisar o papel da narradora mais proeminente de Paley, Faith Darwin, estabelecendo laços entre a esfera urbana privada e pública em três histórias diferentes e evolutivas: “A Conversation with My Father” (1972), “The Long-Distance Runner” e “Faith in a Tree” (1974). Estas histórias exemplificam como a Faith utiliza diferentes estratégias na narrativa com o objetivo de alcançar a identidade pessoal e o empoderamento através da identificação comunitária e da recordação de experiências familiares.

*Palavras-chave*: Grace Paley; narração; *flâneuse*; compromisso social; voz feminina.

GRACE PALEY, AS A TIRELESS storyteller, has always shown her interest in the art of narrating itself and what it entails. Her short stories reflect a changing world for women and capture their experiences in urban post-WORLD WAR II America; contrasting several voices that create collective and heterogeneous knowledge. As such, many of her stories have titles related, in one way or another, to the narrative process: “The Loudest Voice” (1959), “Listening” (1985), “The Story Hearer” (1985) or “A Conversation with My Father” (1972). Paley changed from poetry to short stories in the mid-1950s, as she felt the need to report what was happening at that time, a need that was also felt by her narrators. She had the responsibility to transmit her knowledge and in doing so, she deviated from the masculine path she had followed in her way of thinking up until then. She started dealing with topics linked to femininity as the realm of the house or oral tradition: “As a grown-up woman, I had no choice. Everyday life, kitchen life, children life had been handed to me” (Paley xiv). Paley started writing short stories at a time when women were being deflected away from the public sphere and the labor market, and back into the private realm of domesticity. She kept writing throughout the 1960s and 1970s, when second-wave feminist movements were on the rise, all of which is reflected in her characters through an evolution of their awareness.

However, Paley defies preconceptions and translates the complexities of the female experience through all her female characters and especially through her narrators. Faith Darwin, her most popular narrator and character, represents a modern, urban woman. But she is not the only one depicted, as she interacts with many other women, creating a communal experience: “so that the ‘we’ is produced from a series of collaborating ‘I’s” (Lanser 256). Some of the voices that construct the collective experience sometimes clash with Faith’s, helping her to broaden both her narration and her collective consciousness.

Many scholars (Accardo; Lévy; Mandel, etc.) suggest that Darwin was Paley’s alter ego, representing everything that the writer stood for. If not her alter ego, what can certainly be argued is that Darwin operates as an emblem of Paley’s trademark optimism in a time when shiny appearances hid bleak realities. The aim of this paper is to analyze Faith’s role as a narrator, looking into her strategies to connect the private and public spheres in women’s lives. To do so, I will examine what storytelling represents for Faith and how it allows

her to enrich the female, collective experience as well as her own, opening a path towards self-awareness. Through scholarly texts on the notion of *flâneuse*, I will prove how Faith, in her role of observer of the city, can qualify as one, vindicating the female gaze. Then, I will examine the strategy of constantly transitioning between micro and macro-political scenarios, trying to connect them. As Paley scholars like Judie Newman illustrate, this expands Faith's social awareness and constructs a female, urban, and collective experience. Lastly, I will elucidate how Faith uses storytelling as a way of self-discovery and, in vindicating her own voice, she vindicates all women. This type of breaking away from male traditions in writing can qualify as what French feminist writer Hélène Cixous —a decisive figure for poststructuralist feminist theory— called *écriture féminine* in 1975: writing about women, for women, and as women.

Paley represents the city in a realistic light but always leaves room for hope and optimism, unlike other male writers of her generation as paradigmatic pessimist Philip Roth, altering the typical notions of the decadent *flâneur* and reclaiming her voice as a modern *flâneuse*. The term, popularized by Baudelaire and originally employed for strolling and observant men in 19<sup>th</sup> century Paris, evolved during Modernism towards a figure that explained both the urban experience and the class tensions derived from it. Faith wanders through the city knitting a web of interrelations that allows her to create a collective experience and to discover herself, resembling the definition of the *flanêuse* by Lauren Elkin:

She may be a wife or a mother, or she may be totally free [...]. I found her using cities as performance spaces, or as hiding places [...]; as places to liberate herself from oppression or to help those who are oppressed; as places to declare her independence; as places to change the world or be changed by it. (22)

In “The Long-Distance Runner”, Faith, as a kind of middle-aged, female, urban resident decides to become a long-distance runner. Running functions as a way of overcoming her lassitude and a way of re-examining the city. Flanêurs used to observe and evaluate but Faith decided to run:

I wanted to stop and think admiringly about New York City. There aren't many rotting cities so tan and sandy and speckled with citizens at their

salty edges. But I had already spent a lot of life lying down or standing and staring. I had decided to run. (Paley 249)

The decision to run provides Faith with a new status away from the ennui of domesticity and away from the male voice that stands and appraises beauty; Faith's *flânerie* will be a different form of observation. Faith acknowledges the decadence of New York, but the depiction is also made in a hopeful tone, focusing on the beauty of diversity. When Faith is running in "The Long-Distance Runner", she is performing several tasks: she is reporting the state of the city, learning about its social evolution, and learning about herself.

In "Faith in a Tree", Faith is again in a different position, diverging from traditional storytellers and traditional narratives: the short story is a mixture of metafiction, social realism, daydreaming, and a comic vignette. This time, Faith is "sitting on the twelve-foot-high, strong, long arm of a sycamore" (Paley 179). Standing high above the rest provides Faith with some perspective and a wide visual range that encompasses all the characters and their complexities. Faith is here in a static position but the divergence from traditional narratives and typical *flanêurs* is made in a different way. Instead of taking advantage of her God-like position, Faith uses humor and self-deprecation in all her remarks, even defining herself as "the creation of His soft second thought" (179). In addition, all the characters are constantly interrupting her and challenging her narratorial authority. Faith also describes the city in a combination of warmth and realistic tones: "He sees South into Brooklyn how Prospect Park lies in its sand-rooted trees among Japanese gardens and police" (179). In the depiction of the city, Faith does acknowledge her higher position as a narrator, but shortly after she acknowledges her limitations, both as a narrator and as an observer: "I can only see Kitty [...]. Although I can't really see them" (180). She is no God and cannot see everything, as a narrator she stands above her community and remains its connoisseur, but even she cannot save herself from the limitations of narrating and observing.

"A Conversation with My Father" differs slightly from the *flânerie* of the other two selected stories, for in this one Faith acquires the role both of a metafictional *flâneuse* and a narrator, as she conceives a story as if she were both an outside observer and the main protagonist of the scene, crafting two levels of the narrative. In addition, the portrayal of the city is done through

the portrayal and the evolution of the woman in Faith's story. This strategy of inserting a story within the main story is very common in Paley and allows her narrators a link to their communities. As Victoria Aarons remarks: "The formation of a working, contingent self, then, for Paley, depends largely upon identifying with a community in which individuals feel an abiding and perhaps consanguineous affinity" (21). Faith's father asks her to write a simple story and so tries Faith, who has witnessed the hardships endured by women in the city and decides to base her story on her knowledge. Indeed, Faith, as a narrator, in all the stories, understands storytelling as a kind of ethical commitment to the rest of the world and the rest of her community. This ethical commitment is, nevertheless, conjugated with a need to use the city as a place for self-discovery and storytelling as a mean of self-realization.

The political side of the stories constitutes, as I have mentioned before, a diversion from the typical *flâneur*, whose main traits were his individuality and the observation of the decadent city. Instead, Faith observes the city not as a dabbling bourgeois but as a committed middle-class woman who feels the need to depict her community to keep it alive, bustling, and self-aware. To do so, Faith plays in all her stories with micro and macro-political scenarios, bridging and mixing both, so as to build a collective and heterogenous female experience. She visits, in "The Long-Distance Runner", her old neighbourhood during her running, now impoverished and prominently African American, and stays in her old house with the new tenant, Mrs. Luddy, and her family. The social, private, and political scenario of a white, middle-class woman living in her old house with a black, working-class woman results in demonstrating the limitations of liberal white feminism for subaltern communities. Faith's stupefaction of the destitute conditions of the house and the neighbourhood clashes with Mrs. Luddy's resigned acceptance:

At night, I knew animals roamed the place, squalling and howling, furious New York dogs and street cats and mighty rats. You would think you were in Bear Mountain Park, the terror of venturing forth. "Someone ought to clean that up". I said. Mrs. Luddy said, "Who you got in mind? Mrs. Kennedy?" (Paley 258)

Mrs. Luddy has no time for white liberal myths and their supposed miracles. Living in a forsaken neighbourhood, she endures life with pragmatism and resignation. Both women accurate their experiences with men when Mrs.

Luddy makes an interesting remark: “The first, men, but they turned rotten, white women had ruined the best, give them the idea their dicks were made of solid gold” (259). Mrs. Luddy alludes to white women contributing to racialized stereotypes and the reification of black male sexuality, which had a devastating effect on females too. By joining little pieces of the experience of other members of the community, Faith becomes more mindful of the social situation and enriches her own knowledge and experience, “She lives in them. She learns as though she was still a child what in the world is coming next” (265).

The immersion in a private, social situation that leads Faith to a broader awareness of social and political issues is a constant in many of Paley’s stories. In “Faith in a Tree”, the situation evolves in a similar way. From her tree, Faith is able to visualize a micro-political scenario of several characters interacting, leaving and entering the scene. Those characters communicate with Faith as well: her son Richard, her second son Anthony, the moral Mrs. Finn, Kitty —“a co-worker in the mother trade” (180)—, the dazzling Anna, and Philip, the attractive and neglectful father. The situation initially resembles a play, where characters interchange remarks on the nature of motherhood or class differences. At this early stage, Faith already gives glimpses of the social situation:

Since I have already mentioned singing, I have to tell you: it is not Sunday. For that reason, all the blue-eyed, boy-faced policemen in the park are worried. They can see that lots of our vitamin-enlarged highschool kids are planning to lung their guitar cases all day long. (182)

Another character appears and asks Faith about the absent father of her children, Ricardo, who has recently written to Faith to ask her for money. Faith is still on the top of the sycamore (she only descends to admire Philip, the attractive newcomer) and tries to answer him in a humorous and detached tone, but the scene gets suddenly personal. Humor and manipulations of distance are two strategies that Paley applies to Faith so as to engage the reader at the same time that Faith becomes engaged. As readers, the constant shifting between viewpoints (Faith’s inner monologue and the actual scene), makes it impossible to stick by one perspective only, becoming more politically engaged and evolving from the initial perspective whenever Faith’s changes:

In terms of narrative form, manipulations of distance are what make the story politically effective. In the tale (as Jacqueline Taylor has demonstrated in a sophisticated formal analysis) it is often quite difficult to distinguish between Faith's unspoken thoughts expressed only to the reader, and her direct utterances. [...] The scene jumps suddenly at us. We are not securely outside the story (in our tree), nor are we snugly inviolable, sharing the headspace of a narrator. (Newman 7)

As things get personal and sentimental for Faith, they do so for the reader. She reflects on motherhood and her pride for her sons, but quickly returns to humor and detachment, as she is all the time manipulating distance and exhibiting a kind of superiority in her remarks: "I am above that kindness" (Paley 187).

Suddenly, the micro-scenario is disrupted by the irruption of world politics: Vietnam. The atrocious conflict that lasted for two decades (1955-1975), for the purpose of combating communism, made the American liberal left so appalled that their activism increased substantially, with many demonstrations and statements against the war. Portraying that situation in the story, Faith narrates how a group of protesters interrupt the conversation in the park and are told off by Douglas, the local policeman. The protesters become the central topic of conversation, being chased by Douglas. Faith, dedicated to asserting her superiority to the rest, does nothing but contemplate the scene and is objurgated by Richard: "I hate you. I hate your stupid friends. Why didn't they stand up to that stupid cop and say fuck you?" (Paley 198). Disappointed and angered, Richard joins the protesters and makes Faith come to her senses. Faith, who had been fulfilling the role of the typical *flâneur*, observing decadence and asserting her individuality, realizes her mistake and her lack of commitment, too occupied dealing with banal things that meant nothing compared to the urgency of the current political situation. The micro-political scenario turns into a macro-political one, which constitutes for Faith a call for attention and a way of enriching her experience:

And I think that is exactly when events turned me around, changing my hairdo, my job uptown, my style of living and telling. Then I met women and men in different lines of work, whose minds were made up and directed out of that sexy playground by my children's heartfelt brains, I thought more and more and everyday about the world. (Paley 182)

Richard provokes a social and political awakening in her. It is at this moment when Faith becomes aware of her ethical duty as a narrator and mutates from *flâneur* to *flâneuse*, not only observing her community but becoming an active and involved participant through her stories. As explained before, Paley abandons male topics in favor of those more neglected and traditionally attributed to women: storytelling was her entrance to political activism. Likewise, Faith carries out a mutation. While the *flâneur* was all about an invisible observant of the city, a detached figure narrating what he spotted; the *flâneuse* engages with the space she is occupying. Elkin clarifies the nuance: “She shows herself. She shows up against the city” (22). Elkin alludes to the more militant and combative character of the *flâneuse*, in contrast to the *flâneur*’s more aloof and detached spirit.

More mature, Faith triggers the mechanism of becoming an active participant in her community through her stories in “A Conversation with My Father”. Her father longs for a more masculine and traditional way of writing and begs her to write a simple story. Finally, Faith thinks of a “story that had been happening for a couple of years right across the street” (Paley 237). It is the story of a woman whose son becomes a junkie. The story was published in 1972, when hard drugs like heroin and crack had spread and blighted working and middle-class neighborhoods: “This boy at about fifteen became a junkie, which is not unusual in our neighbourhood” (Paley 238). Out of empathy and the desire to remain close to her son, the mother becomes a junkie too. For Faith, telling the story becomes a way of vindicating all women who underwent similar processes as the protagonist of her story: women who sacrificed themselves for their families but carried on, not having the luxury to fall into victimization and tragedy. From a private scenario, she uncovers two social problems: the rapid spread of drugs in New York City, motherly sacrifices, and their cost to women. However, her father is not satisfied with the story’s lack of detail. Although Faith depicts realistic events, her way of telling stories (embodying Paley’s way) is very different: her stories are humorous and pragmatic, often missing linear progressions and character descriptions; actions are what matter. Gloria Cronin affirms this difference: “Instead of rivaling the mimetic historical traditions of traditional realistic fictions, Paley prefers typically minimalist sketches, simplified cause-and-effect connections” (Cronin 148-149). Faith’s father’s insistence on knowing every detail of the story starts to tire Faith, who feels the responsibility of telling a story that happened to many women:

Oh Pa. This is a simple story about a smart woman who came to N.Y.C. full of interest love trust excitement very up-to-date, and about her son, what a hard time she had in this world. Married or not, it's of small consequence. (Paley 239)

The depiction of that story mixes communal experience with Faith's own story too. Upset, her father is longing for a dialectical closure: "Poor woman. Poor girl, to be born in a time of fools, to live among fools. The end. The End. You were right to put that down. The End" (Paley 242). However, Faith is not ready or willing to let tragedy be the end. It is in this moment when Paley's preeminent optimism comes out:

'No Pa' I begged him. 'It doesn't have to be. She's only about forty. She could be a hundred different things in this world as time goes on. A teacher or a social worker. An ex-junkie! Sometimes is better than having a master's in education. (Paley 242)

Faith mutates once again from *flâneuse* to a full-fledged narrator, refusing to fall into the deterministic traps of historical traditions. She uses a private situation to make a public plea on women's sacrifices, education, and possibilities. Through storytelling, Faith learns about herself and her position as a narrator. To do so, she must become aware of her own situation, and acknowledge her own limitations, disputing conventions and traditions of male narrators.

Although Paley's journey in "The Long-Distance Runner" results in the broadening of her social awareness, it is also a journey of self-discovery. By interacting with other women, Faith learns about herself, her situation, and her privilege: "I used to live here," I said. "Oh yes," they said "in the old white days. That time too bad to last" (Paley 250). Faith stays with Mrs. Luddy and her family, and it is through those conversations and stories that she learns the most about herself. Baumgarten claims that Paley's emphasis on orality draws back to Jewish tradition, but adds a different nuance:

Like them, Paley's stories partake of the wonders of oral storytelling. They are the talk by which we come to know ourselves [...]. That is what distinguishes her women from her male characters. In teaching us what it means to listen,

harken and thus, truly speak, Paley's stories define a central aspect of the lives of women in the modern world. (Baumgarten 410)

However, when Faith gets home and tries to tell the story of where she has been, she is met with what Baumgarten mentions, she is neither listened or understood: "‘What are you talking about?’ said Richard. ‘Cut the baby talk’ [...]. Then he said, ‘I don’t know what she’s talking about either’. Neither did Jack" (Paley 264). Even in her position as a narrator, Faith meets the same problems other women endure —her male relatives do not listen to her. It is only among other women that Faith finds understanding.

"Faith in a Tree" operates in a different way. Faith is made aware of the social situation by her son at the end but, as I have previously mentioned, she also must acknowledge her limitations as a woman and as a storyteller. There is a constant tension during the story between her high position as a narrator and her worldly limitations as a woman and as a mother: "We're a problem to you, Faith, we keep you not free" (Paley 184). Faith is a narrator but, as a female one, she is subjected to duties she seems not to carry out efficiently. In addition, she acknowledges her moral and linguistic limitations: "My vocabulary is adequate for writing notes and keeping journals but absolutely useless for an active moral life" (Paley 184). By being aware of her own constrictions and issues as a narrator, activist, and woman, Faith enriches her experience and highlights her imperfections, allowing the common female reader to identify with her.

To expand the common female experience, Faith must vindicate her own voice as a narrator and that means, metaphorically, killing her father. "A Conversation with My Father" represents a duel between the male literary tradition and an attempt of *écriture féminine*, for Faith writes about and for herself but also about and for all women. It is not casual that her father mentions two of the greatest authors in the realist tradition, Chekhov and Maupassant, for Faith to imitate, denying her own authorial voice. In doing so, the father shows his penchant, not so much for male writers —although he does mention two male authors— but for traditional and canonical writers. As the story progresses, dealing with other topics as generational gaps and cultural changes, the father grows more frustrated: "The father's frustration with her daughter's tale stems from being trapped in a resolutely male perspective from which he cannot understand his daughter's narrative choices" (Ulf 5).

Faith sticks to her purpose until the end, denying the possibility of tragedy and dialectical closure to her character. Therefore, she subverts the male narrative tradition of women suffering tragic destinies due to bad decisions, as with Anna Karenina or Emma Bovary: “She is my knowledge and my invention. [...] Therefore: She did change” (Paley 242). Faith vindicates her own voice and allows her character, and women, the possibility of an open and hopeful destiny. “A Conversation with My Father” constitutes an attempt of *écriture féminine* because it reflects “a time during which the new breaks away from the old, and, more precisely, the (feminine) new from the old (*la nouvelle de l'ancien*)” (Cixous, Cohen, and Cohen 875). Women must move away from the past to find and reclaim their voices.

This paper has focused on the role of storytelling as a tool for Faith Darwin, Grace Paley’s most notorious narrator, to construct a broader recollection of female experience and as a way of self-discovery and self-awareness, both as a woman and as a narrator. Faith represents a divergence from the usual observer of the city, for she is committed to her community and intends to improve it through storytelling, acknowledging its fragilities but also highlighting the winsomeness of its complexities. Not only does Faith represent a different kind of observer, but also her way of narrating differs from typical conventions. Hence, it results impossible to analyze Paley’s stories without considering the social and political side. Paley turns Faith into a learner, she becomes an active part of her community by merging with its components and reporting the testimonies. As a result, the stories analyzed “insist upon physical closeness rather than aesthetic distance” (Newman 7). Reporting all those testimonies allows Faith to bridge the spaces between private and public spheres, making the personal political.

In Paley’s short stories, storytelling becomes an ethical duty towards Faith’s community, a way of knitting a wave of testimonies that enrich the female experience and create a collectivity. Paley’s insistence on Faith translating oral conversations into written text resembles what Walter Benjamin thought of the storyteller’s duty:

Experience which is passed on from mouth to mouth is the source from which all storytellers have drawn. And among those who have written down the tales, it is the great ones whose written version differs least from the speech of the many nameless storytellers. (362)

When Faith reports and tells testimonies of subaltern female groups, she vindicates them and makes them exist. In the way of doing so, and through the stories she listens to and later retells, Faith also learns about her position as a woman and as a female writer; reflecting the teachings Paley had to learn in the way of becoming one herself. The role of Faith, as it is the purpose of storytelling, is to become a bridge between the private and the public female worlds with the aim of vindicating a female voice capable of telling and building an urban set of women's collective experiences, whose foundation is heterogeneity and complexity; a set that collects the livings of white, middle-class women but also those of Jewish immigrants, working-class, African Americans, mothers, and everyone surrounding them.

## Works Cited

- Aarons, Victoria. "Talking Lives: Storytelling and Renewal in Grace Paley's Short Fiction". *Studies in American Jewish Literature*, vol. 9, no. 1, 1990, pages 20-35.
- Accardo, Anna. *L'arte di ascoltare: parole e scrittura in Grace Paley*. Roma, Donzelli Editori, 2012.
- Baumgarten, Murray. "Urban Rites and Civic Premises in the Fiction of Saul Bellow, Grace Paley, and Sandra Schor". *Contemporary Literature*, vol. 34, no. 3, 1993, pages 395-424. DOI: <https://doi.org/10.2307/1208681>
- Benjamin, Walter. "The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov". *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900-2000*. Edited by Dorothy Hale. Oxford, Blackwell, 2006, pages 361-378.
- Cixous, Hélène, Cohen, Keith, and Cohen, Paula. "The Laugh of the Medusa". *Signs*, vol. 1, no. 4, 1976, pages 875-93. DOI: <https://doi.org/10.1086/493306>
- Cronin, Gloria L. "Melodramas of Beset Womanhood: Resistance, Subversion, and Survival in the Fiction of Grace Paley". *Studies in American Jewish Literature*, vol. 11, no. 2, 1992, pages 40-49.
- Elkin, Lauren. *Flâneuse: Women Walk the City in Paris, New York, Tokyo, Venice, and London*. London, Random House, 2017.
- Lanser, Susan Sniader. *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*. London, Cornell University, 1992.
- Lévy, Paule. "Faith in a Tree": The Roots of Commitment". *Journal of the Short Story in English. Les Cahiers de La Nouvelle*, no. 65, 2015, pages 97-110.

Mandel, Dena. "Keeping Up With Faith: Grace Paley's Sturdy American Jewess."

*Studies in American Jewish Literature* (1981-), no. 3, 1983, pages. 85–98.

Newman, Judie. "Napalm and After: The Politics of Grace Paley's Short

Fiction". *The Yearbook of English Studies*, vol. 31, 2001, pages 2-9. DOI: <https://doi.org/10.2307/3509369>

Paley, Grace. *The Collected Stories*. Reprinted. London, Virago, 2005.

Ulf, Clément-Alexandre. "'The Grand Storyteller[s]': Debt and Emancipation in Grace Paley's 'A Conversation with My Father'". *Journal of the Short Story in English*. *Les Cahiers de La Nouvelle*, no. 65, 2015, pages 53-65.

#### **About the author**

Diana Ortega Martín is an FPU researcher in the PhD program of Literary Studies at the Universidad Complutense de Madrid. She holds a bachelor's degree in English Studies and a master's in North American Studies from the same university. She has also worked for the Spanish National Research Council's (CSIC) Institute of Philosophy, both with a research grant and as a researcher's assistant. Among her current research interests are American and British Contemporary Cinema and Literature, British Identity, and European Identity in Film.

<http://doi.org/10.15446/lthc.v25n1.102947>

# Los años noventa y su memoria: nostalgia y trauma en la joven literatura checa

**Jan Mlčoch**

*Universidad de Ostrava, Ostrava, República Checa*  
jan.mlcoch@osu.cz

**Karel Střelec**

*Universidad de Ostrava, Ostrava, República Checa*  
karel.strelec@osu.cz

La década de 1990 estuvo marcada por la caída del comunismo y la aparición de una sociedad libre y capitalista en Checoslovaquia y en la sucesora República Checa. Con el paso del tiempo, los motivos de los recuerdos de esta década emergen en la prosa checa; las representaciones literarias de la memoria de la década de 1990 suelen aparecer, entre otras, en las obras de autores de la generación joven que vivieron el período posrevolucionario durante su infancia o adolescencia. En nuestro estudio utilizamos una muestra seleccionada de textos narrativos para observar y caracterizar los modos de memoria de esta generación en la que predominan los motivos nostálgicos y traumáticos.

*Palabras clave:* literatura checa; memoria; Revolución de Terciopelo; nostalgia; trauma.

Cómo citar esta nota (MLA): Mlčoch, Jan y Karel, Střelec. “Los años noventa y su memoria: nostalgia y trauma en la joven literatura checa”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 25, núm. 1, 2023, págs. 361-382

Artículo original (nota). Recibido: 31/05/22; aceptado: 17/09/2022. Publicado en línea: 01/01/2023.



### **The 1990s and their Memory: Nostalgia and Trauma in Young Czech Literature**

The 1990s represented a decade marked by the fall of communism and the emergence of a free and capitalist society in Czechoslovakia (and its successor, the Czech Republic). With the passage of time, the motifs of the decade's memories begin to show in Czech prose; the literary representations of the memory of the 1990s can be usually found, among others, in the works of authors of the young generation who lived in the post-revolutionary period during their childhood or adolescence. In our study, through the analysis of excerpts from novels written by authors from this generation, we observed and characterized the different modes of this collective memory, in which nostalgia predominates, but social criticism and signs of trauma can be found as well.

*Keywords:* Czech literature; memory; Velvet Revolution; nostalgia; trauma.

### **Os anos 90 e sua memória: nostalgia e trauma na jovem literatura checa**

Os anos 90 foram marcados pela queda do comunismo e a emergência de uma sociedade livre e capitalista na Checoslováquia (e na sucessora República Checa). Com o tempo, os motivos das memórias desta década surgem na prosa tcheca; as representações literárias da memória dos anos 90 aparecem frequentemente, entre outros, nas obras de autores da geração mais jovem que viveram o período pós-revolucionário durante a sua infância ou adolescência. No nosso estudo utilizamos uma amostra selecionada de textos narrativos para observar e caracterizar os modos de memória desta geração em que predominam os motivos nostálgicos e traumáticos.

*Palavras-chave:* literatura checa; memória; Revolução de Veludo; nostalgia; trauma.

## Introducción

LOS AÑOS NOVENTA REPRESENTARON UNA década específica y crucial, marcada por la caída del comunismo y la aparición de una sociedad libre y capitalista en Checoslovaquia y en la República Checa sucesora. Poco a poco, la literatura checa y especialmente la narrativa se convirtieron en objeto de captación artística. Las representaciones literarias y la memoria de la década de 1990 aparecen en obras de autores de todas las generaciones y, en los últimos años, también en la prosa de creadores más jóvenes que vivieron el periodo en cuestión durante su infancia o adolescencia. En nuestro trabajo pretendemos, a partir de una muestra seleccionada de textos, rastrear y caracterizar las constantes y variantes de esta memoria literaria en la narrativa de los escritores checos más jóvenes, cuya obra aún no ha sido analizada de forma significativa por la crítica literaria. El estudio se centra en los motivos dominantes, que son principalmente elementos de nostalgia y euforia posrevolucionaria por un lado, y por otro de crítica social, desilusión o trauma. También se busca presentar paralelismos entre la memoria individual y las experiencias del narrador y los personajes —generalmente con rasgos autobiográficos—, así como la evolución social del fin de milenio. Por último, pero no por ello menos importante, nuestro trabajo también incluye una visión general que esboza el contexto de las tendencias e hitos sociales, económicos y culturales básicos de la época mencionada en el entorno checoslovaco y checo.

### Los años de la ruptura

Una vez terminada la Revolución de Terciopelo (1989) —un pacífico traspaso del poder entre los comunistas y la oposición democrática representada, sobre todo, por los disidentes— podemos observar en la Checoslovaquia libre procesos políticos, económicos y sociales que llevaron a la sociedad comunista a transformarse en una sociedad democrática. De manera general, podemos decir que en un par de años Checoslovaquia —y más tarde la República Checa— logró cambiar el modelo de régimen político (de la dictadura totalitaria a la democracia estándar), transformar el modelo económico de planificación central en uno de libre mercado y experimentar una envidiable evolución cultural y social.

En cuanto a los cambios políticos, cabe destacar que después de las primeras elecciones parlamentarias libres —celebradas los días 8 y 9 de junio de 1990— se procedió a la transformación del Foro Cívico —un movimiento anticomunista aglutinador— en los partidos políticos característicos de las democracias occidentales, con un debate paralelo sobre el carácter de la democracia checa (Mlčoch y Střelec 187-188). En 1992, un partido nacionalista ganó en Eslovaquia las elecciones generales, lo que agudizó los debates sobre la disolución de Checoslovaquia que se llevaban a cabo en el país prácticamente desde la década de 1960. Al final, los representantes de los gobiernos federados checo y eslovaco acordaron la división del Estado a partir del 1 de enero de 1993, fecha en la cual también entró en vigencia la actual Constitución checa. A pesar de la separación, los dos países emprendieron juntos el camino de la integración en la OTAN y en la UE (Mlčoch 38). Las mismas elecciones de 1992 las ganó en la parte checa de la federación el Partido Cívico Democrático, liderado por Václav Klaus, quien se convirtió así en el principal líder de la transformación de todos los aspectos de la vida en el país centroeuropeo (Kopecký, Hubáček y Plečič 439-456).

El mayor problema que tuvo que afrontar la sociedad checa no era tanto de carácter político sino más bien de índole económica, ya que era necesario cambiar por completo el modelo de producción y de consumo (Klaus párr. 2). Dos grandes retos en este proceso fueron la devolución de bienes robados durante la dictadura comunista a los propietarios originarios o a sus herederos, por un lado, y la privatización de bienes nacionalizados, por otro. Esta última se llevó a cabo en tres etapas: la primera —llamada “pequeña” — mediante subastas, gracias a las cuales se logró restablecer el sector de las pequeñas empresas y de los trabajadores autónomos. Por otra parte, se organizó una privatización a gran escala, cuyo objetivo era crear sociedades anónimas mediante concursos públicos con base en proyectos de privatización de grandes empresas industriales o estratégicas. Esta segunda etapa fue dirigida por el Ministerio de Privatización, un ente estatal que marcaba las pautas de todo el proceso. La tercera etapa, que consistía en la privatización mediante “vales” (*vouchers*), si bien partía de una idea muy original y bienintencionada, causó graves problemas y supuso el cuestionamiento total de la transformación económica del país (Mlčoch y Střelec 188). Entre otros efectos paralelos a los procesos transformadores, aparecieron problemas como el desempleo o el crecimiento de la criminalidad

(Černohorská 34-43).<sup>1</sup> Hoy en día podemos decir que, a pesar de todos los problemas vinculados con la transformación económica, esta cumplió con las expectativas, lo cual se evidencia, por ejemplo, en el crecimiento de la economía nacional que, en los últimos años, hizo que la República Checa sobrepasase en poder adquisitivo per cápita a España (Maqueda párr. 5).

En cuanto a los cambios culturales, la sensación de libertad adquirida fue omnipresente. Se fundó un sinfín de teatros, casas editoriales, centros culturales, orquestas, entre otros. Surgieron nuevas universidades para satisfacer la demanda de los jóvenes de una educación mejor y libre (Šoubová y Housková 15-19). Además, un papel significativo en la transformación cultural también lo jugó la Iglesia católica, que durante la dictadura fue uno de los centros de oposición clave (Duka y Badal). Asimismo, un símbolo de la década de 1990 fue el “hambre” por viajar al extranjero, ya que la dictadura comunista limitó durante toda su existencia la movilidad libre de los ciudadanos checoslovacos. Gracias a la apertura de las fronteras, al crecimiento de los contactos culturales con el extranjero y al rol de los nuevos medios de comunicación —un hito cultural importante fue la fundación de la primera televisión privada en 1994— se puede observar cierta “americanización” de la cultura popular. Fascinados por las teleseries —*Dallas*, *Step by Step* o *Beverly Hills 90210*—, los checos se adentraron en un estilo de vida americano cuyo conocimiento les había sido vetado durante los pasados cuarenta años, por lo cual todo lo estadounidense adquirió un significativo grado de idealización. La apertura del primer restaurante McDonald's en Praga en marzo de 1992 atrajo a centenares de comensales ansiosos de probar algo “típicamente americano”. En este contexto de apertura también fue simbólico el concierto de los Rolling Stones en el verano de 1990.

### **Algunos apuntes sobre la nostalgia y el trauma en la literatura: marco teórico**

La representación del recuerdo en la literatura moderna de los siglos xx y xxi tiende, en líneas generales, a retratarse en dos variantes que suelen

---

1 La reciente serie televisiva checa *Los noventa* (*Devadesátky*) (2022), versa precisamente sobre las mayores causas criminales que implicaban asesinatos de gente de la esfera de los negocios. La serie tuvo una buena acogida tanto entre la crítica como entre los telespectadores, lo cual demuestra el creciente interés por la representación artística del período en cuestión.

ser complementarias y no totalmente separables: por un lado, la memoria colectiva o social y, por otro, la memoria individual. En ambos casos, pueden tocar dos extremos que expresan una relación afectiva con el pasado: el polo positivo lo representa la añoranza del pasado, el deseo del retorno de una experiencia ideal —o mejor dicho idealizada— de tiempo y lugar, en otras palabras, la nostalgia; mientras que el polo negativo es el recuerdo angustioso de acontecimientos o épocas dolorosas, es decir, el recuerdo del trauma.

Más arriba hemos nombrado la nostalgia como una representación literaria esencialmente positiva de lo desaparecido, no obstante, hay que añadir que contiene entre sus características la conciencia de la “irreversibilidad” del tiempo y la añoranza natural. En el mundo literario, los motivos nostálgicos pueden corresponder a tres tipos de nostalgia que la gente experimenta en el mundo real. El historiador Jiří Hanuš los divide en 1) nostalgia de un periodo anterior de nuestra propia vida, típicamente la infancia, la juventud, etc.; 2) nostalgia de una época no vivida, que por alguna razón tiene una imagen petrificada de una “edad de oro” en la memoria cultural; 3) nostalgia del “paraíso” mitológico o religioso y de la armonía original del “principio de los tiempos” (Hanuš 6).

En la selección de obras que examinamos aparece principalmente el primer tipo de nostalgia, que parece ser el más productivo en la literatura europea contemporánea. La dinámica de la historia del siglo xx, marcada por frecuentes rupturas sociales y geopolíticas, así como por las consecuencias negativas de la globalización, el aumento de las migraciones y la amenaza a la identidad nacional contribuyen sin duda a este fenómeno.<sup>2</sup> También hay que destacar que en Europa Central y en Europa del Este la nostalgia de los adultos mayores por el Bloque Soviético o por el sistema estatal comunista se ha convertido en un fenómeno concreto (Todorova 1-13). De hecho, sin exagerar, la era posmoderna puede calificarse como “la era de la nostalgia”, más allá de que en las sociedades reales y en las representaciones de ficción también se rememoren periodos problemáticos, totalitarios y decadentes.

En este orden de ideas, resulta sorprendente la escasa atención que los estudiosos han prestado en los últimos años al tema del sentimiento de la nostalgia en el arte y la cultura, sobre todo si se tiene en cuenta la acogida que ha tenido la representación del recuerdo traumático. En particular, los

---

2 Para más información véase el estudio de Fanny Delnieppe.

estudios literarios y culturales germánicos y anglosajones se encuentran entre los líderes de esta investigación, con un enfoque frecuente en la cuestión (pos)nazi y en la reconciliación de la culpa y el trauma; lo mismo se aborda en investigaciones algo dispares y metodológicamente poco claras bajo el rótulo del llamado poscolonialismo. La experta en estudios de la memoria Astrid Erll considera que el trauma en una de las ramas fundamentales de la investigación. Para ella

“la memoria en la literatura” (*Gedächtnis in der Literatur*) [es un] espectro extraordinariamente amplio de contribuciones dedicadas a la representación literaria de la memoria y del recuerdo que abarca desde los análisis narratológicos y los del discurso hasta la investigación literaria del trauma.<sup>3</sup> (Erllová 191)

La década de 1990 y el restablecimiento de muchos derechos civiles y políticos no están relacionados, en general, con un recuerdo traumático. Esto tampoco se ve representado de modo general en la literatura de dicho periodo. Aun así, es crucial tomar en consideración aspectos teóricos sobre el trauma. Utilizando el razonamiento de Jacques Le Goff (2007) podemos decir que

[e]sta noción tiene una importancia fundamental en la historia, y [nos] gustaría reiterar que debe ocupar un lugar adecuado entre las formas básicas de la discontinuidad histórica: los grandes acontecimientos (revolución, conquista, derrota) se perciben como “traumas colectivos”. (155)

Dicho en otras palabras, toda revolución, aunque sea aceptada por la mayoría de la población de forma positiva e inmediata, genera necesariamente una reacción contraria que se hace más fuerte con las sucesivas deficiencias parciales del proceso de transformación. Esta observación implica una paradoja de la distribución del trauma en la era posrevolucionaria: los traumas colectivos de un grupo coexisten con el sentimiento de victoria histórica de otra parte de la sociedad. La literatura actúa entonces como un medio de expresión para el primer grupo, que se encuentra en la posición

---

3 Todas las citas del artículo son traducciones nuestras.

de “perdedores”, pero también ofrece miradas críticas más amplias sobre las consecuencias sociales de la revolución y de la era posrevolucionaria.

## **La memoria de la transformación en la literatura checa**

Si bien la construcción literaria de la imagen de la década de 1990 ha existido ininterrumpidamente desde los acontecimientos revolucionarios, es en los últimos años cuando los estudios culturales han empezado a ocuparse científicamente de ellas.

Para establecer un corpus representativo de las obras más significativas publicadas después de 2000, y en cuyas páginas podemos encontrar una reflexión literaria sobre la Revolución de Terciopelo y la época posrevolucionaria, es necesario, primero, mirar hacia la generación nacida antes de la Segunda Guerra Mundial. Sus representantes son Ludvík Vaculík (1926-2015) con su novela *Despedida hacia virgen* (*Loučení k panně*, 2002); Ivan Klíma (1931) con *Presidente y ángel* (*Premiér a anděl*, 2003) y Eva Kantůrková (1930) con la trilogía formada por *Nečas* (2000), *Novela de Nečas* (*Nečasův román*, 2002) y *Demonios de Nečas* (*Démoni Nečasu*, 2007).

La generación posterior, nacida en la década de 1960, es representada por escritores como Jan Balabán (1961-2010) y su novela *Por donde iba el ángel* (*Kudy šel anděl*, 2003) o Michal Viewegh (1962) con una obra muy popular titulada *Aquellos maravillosos años con Klaus* (*Báječná léta s Klausem*, 2002).

A pesar de haber vivido distintos periodos de la época comunista —que fue determinante en su vida y en su formación intelectual—, el objetivo principal de todos los autores arriba mencionados fue hacer en sus textos un balance tanto de la época comunista, la Revolución y el tiempo posrevolucionario como de su propia vida reflejada en las peripecias de los protagonistas. En este sentido, es sorprendente que en todas las obras se destaca una visión socialmente crítica del periodo posrevolucionario (Fialová 341-342).

Ahora bien, recientemente ha ido tomando forma la literatura escrita por los autores jóvenes que vivieron aquellos años transformadores siendo niños o adolescentes. Estos —generalmente nacidos a finales de la década de 1970 o durante los años ochenta— si bien continúan la labor de la reflexión iniciada por novelistas de generaciones anteriores sobre la época posrevolucionaria, su reflexión literaria —resultado de sus experiencias particulares— difiere

de la de sus predecesores, ya sea en cuanto a los aspectos nostálgicos o en lo que se refiere a una posible desilusión o trauma.

Sea como fuere, tanto las obras de las generaciones mayores como las de los autores más jóvenes pertenecen, desde el punto de vista de los estudios de la memoria, al ámbito de la “memoria comunicativa”. Recordemos que ésta se encuentra ligada a la duración máxima de la vida de una generación determinada que, en la sociedad occidental contemporánea, abarca un horizonte de aproximadamente entre ochenta y cien años; otro tipo de memoria, la “memoria cultural”, es la que pasa luego por una selección y por un filtro de tiempo a la vez que destaca valores comunes dentro de un determinado acervo cultural (Assmann 51). Podemos concluir, entonces, que los recuerdos de la década de 1990 están presentes en todas las novelas en cuestión, tanto la conciencia de un pasado no demasiado lejano, pero ya cerrado por su singularidad, como la peculiaridad del clima político y social de la época.

En nuestro trabajo intentaremos esbozar, haciendo un balance comparativo, la reflexión literaria sobre la memoria a partir de cuatro novelas publicadas recientemente por escritores de la generación más joven que debutaron en el mundo literario después del 2000: *Hijos del Tetris* (*Děti Tetrisu*, 2019), novela corta de Miroslav Boček (1981); *Los guardianes del bien civil* (*Strážci občanského dobra*, 2010) de Petra Hůlová (1979); *La generación más feliz* (*Nejšťastnější generace*, 2017) de Jan Cempírek (1970) y *Cuando se apague la luz* (*Až zhasneme*, 2019) de Jakub Dotlačil (1979).<sup>4</sup>

El punto de partida narrativo común de las cuatro obras susodichas es la figura del narrador que, con fuertes elementos autobiográficos, representa la voz de quienes experimentan en primera persona el periodo revolucionario y el periodo inmediatamente posterior. Los diferentes niveles temporales —niño, adolescente, joven adulto— permiten comparar el crecimiento de los protagonistas con la génesis de la democracia y el capitalismo en

---

4 En general, no se trata de autores que puedan ser calificados como típicamente *mainstream* o *bestseller*. A pesar de contar con un cierto número de lectores, hasta ahora se han mantenido más bien en la periferia de la escena literaria y cultural checa. Una excepción parcial en este sentido es Jan Cempírek, que recibió el Premio Literario del Club del Libro en 2009 por su novela *Caballo blanco, dragón amarillo* (*Bílej kůň, žlutej drak*), que había publicado bajo el seudónimo de Lan Pham Thi. También Petra Hůlová ha ganado cierto reconocimiento en el mundo literario checo por su obra *A la memoria de mi abuela* (*Paměť moji babičce*), por la que recibió en 2003 el Premio Magnesia Litera para los jóvenes talentos.

Checoslovaquia. De este modo podemos seguir simultáneamente la ontogenia de los protagonistas y el origen y desarrollo de la nueva época democrática. Ambos procesos van acompañados de momentos positivos, alegres e incluso eufóricos, así como de escepticismo, incertidumbre y problematismo. Estas tensiones y contradicciones son típicas de la representación literaria de la memoria de los primeros años posrevolucionarios, que empieza así a adquirir una forma esquematizada y sólo ligeramente variable.

### **La memoria de la euforia: nostalgia por los años noventa**

Uno de los símbolos más importantes de la época en cuestión fue, sin duda, la figura del disidente anticomunista y posterior presidente checoslovaco y checo Václav Havel. Aparece en *La generación más feliz*, pero sólo brevemente esbozado en una lista de motivos característicos de los meses posrevolucionarios:

¡En tres cuartos de año, el mundo es al revés! La revolución, las llaves, los pantalones cortos de Havel. Cambio de Constitución, cambio de régimen, cambio de todo. [...] La mayor libertad del mundo, y en vivo. CNN, BBC, Radio Yerevan, todo en un crisol. (Cempírek 97)

La precipitación de la evolución y el ritmo vertiginoso del cambio se sugiere eficazmente en la cita mediante una simple enumeración de los hechos, en la que el nombre del presidente aparece en alusión a la popular y legendaria metedura de pata del político.<sup>5</sup>

En contraste con esta referencia —llamémosla profana— se halla la connotación sacralizada de Havel en *Hijos del Tetrís*, obra en la cual el joven protagonista percibe de forma llamativa el *ethos* omnipresente del primer presidente poscomunista. Havel es visto de forma ingenuamente perfecta e idealizada y es, con cierta ironía, igualado al fundador de la Checoslovaquia democrática de 1918, Tomáš Garrigue Masaryk. Los retratos del presidente —que según la remota tradición austrohúngara presiden todas las aulas de colegios, comisarías, oficinas de trabajo, etc.— desempeñan aquí un papel cercano al de

---

5 El presidente Havel apareció con los pantalones inusualmente cortos durante el primer desfile militar tras su toma de posesión en 1989.

un ícono de devoción religiosa, al que se dirige el protagonista con una especie de plegaria pidiendo interceder por los injustos castigos escolares:

Václav Havel, tú, que ahora estás encima de mí, haz que de este país desaparezcan todos los Vicianos, directores y otros comunistas [...] No sé qué decir más. Al fin y al cabo, aquí no hay ningún Havel colgado, tendría que ir a un aula. De repente me siento ligero, completamente libre. (Boček 120)

En *Hijos del Tetris* los años noventa están plasmados y construidos en un marco temporal de aproximadamente un año. En efecto, el autor mediante una sinécdoque logra condensar toda una época posrevolucionaria en un solo año. Las reflexiones y relatos del protagonista de catorce años —retratado como relativamente maduro— combinan los problemas de un joven adolescente con el ambiente externo posrevolucionario, que impregna con varios matices su vida común, la de su familia y seres queridos. El espacio de lo cotidiano, que refleja la transformación social del país, es principalmente el entorno de la escuela y el de su casa en una ciudad de provincia: sospechamos que implícitamente puede hacer referencia a České Budějovice, la metrópoli de Bohemia del Sur, que cuenta con unos cien mil habitantes.

El vigoroso trato juvenil del protagonista para con el legado del comunismo —y su sensación personal de la libertad adquirida— se expresa también con cierta radicalidad en relación con los impopulares profesores de su escuela.

—Me han dicho que mi antigua profe de clase era una buena comunista.  
—No te atrevas a decir algo parecido en la escuela —me espeta mi madre—.  
Era comunista pero no hizo daño a nadie.  
—Como mínimo, a mí— digo en broma.  
—Con eso, no se bromea.  
—¿Y cómo puedes saber que no hizo daño a nadie?— le pregunto.  
—Eso no lo sé, pero creo que era comunista porque creía en ello o porque era normal serlo. Todos eran comunistas y ella también. (Boček 58)

De esta manera, su madre informa al protagonista sobre la obviedad o la necesidad con la que una gran parte de la población había aceptado la afiliación al Partido Comunista y, aun así, sólo recibe una mínima comprensión por parte de su hijo: “No me importa. Björk seguramente habría

actuado de otra manera. Habría luchado contra los comunistas, como Havel. Yo también habría luchado, porque tengo algo de autoestima” (Boček 58).

Como podemos ver, en la cita anterior ya resuena otra línea de la novela: la fascinación nostálgica por el *boom* de la música occidental, que tras la Revolución comenzó a difundirse masivamente y enriqueció de forma inédita la cultura popular checa con nuevos músicos, autores y géneros. En la novela de Dotlačil, *Cuando se apague la luz*, esta expansión de intérpretes y canciones extranjeras también aparece como *leitmotiv* que simboliza la caída del Telón de Acero y la pluralidad del nuevo régimen. Junto con la disponibilidad sin precedentes de alcohol o sustancias adictivas ligeras, la enumeración de bandas, radios y éxitos evidencia el auténtico efecto de las realidades del mundo en la cohorte estudiantil posrevolucionaria. La culminación del vínculo entre texto y música tiene lugar en *La generación más feliz*, novela de Jan Cempírek en la que cada capítulo va acompañado por numerosas citas de canciones populares de la época, tanto checas como extranjeras.

Estos telones de fondo esenciales forman un carácter nostálgico-melancólico constante en los libros analizados. No obstante, en las obras de Dotlačil, Boček y Cempírek hay además otros innumerables detalles significativos en las reminiscencias literarias: por ejemplo, en *Cuando se apague la luz* podemos observar la aparición de los primeros teléfonos móviles como símbolo de estatus y riqueza, que contrastan con las todavía habituales llamadas desde cabinas telefónicas; asimismo se describe a la primera generación de políticos que aprenden —a menudo con resultados grotescos— a llevar una campaña electoral; o el florecimiento de los programas comerciales de entretenimiento y concursos televisivos. Por otra parte, en *La generación más feliz* se hace un listado de productos occidentales que de repente están disponibles para la población y que a su vez simbolizan la independencia y libertad adquiridas, por ejemplo, el automóvil vw Transporter. Por último, en *Hijos del Tetris*, se reflexiona sobre las primeras visitas de los lectores de inglés procedentes de Estados Unidos a los colegios y la risible incapacidad de los checos —incluidos los profesores de este idioma, que originariamente habían sido profesores de ruso adaptados rápidamente a las nuevas circunstancias— para comunicarse con ellos. En esta novela también asistimos a un acalorado debate sobre el significado de la importada fiesta de San Valentín:

—Se celebra en Estados Unidos. Es como una fiesta de amor—, dice Aleš con desprecio.

—Es una fiesta del amor— le corrige Alice y le da un codazo.

—Pero vosotros dos sabéis una mierda sobre el amor. (Boček 32)

En términos más generales, la nostalgia surge repetidamente del recuerdo del descubrimiento de la novedad material y experiencial, del motivo del brillo seductor de todo lo que era nuevo y no estaba disponible bajo el totalitarismo comunista.

### **La memoria del trauma: la crítica de los años noventa**

A diferencia de Boček y Cempírek, Dotlačil opta por una visión más complicada y más crítica de la narrativa de la memoria, que conlleva una ambivalencia y una tensión omnipresentes.<sup>6</sup> El protagonista de *Cuando se apague la luz* está encantado con la libertad propia de su edad y su tiempo, pero, al mismo tiempo, también es capaz de adentrarse en los aspectos más oscuros del enriquecimiento, los negocios y las relaciones interpersonales como parte de su trabajo de verano en la planta de envasado de carne, cuyo

---

6 En 2011, el historiador Michal Pullmann publicó una monografía titulada *Konec experimentu. Přestavba a pád komunismu v Československu* que dio alas a una dirección revisionista de la reciente historiografía checa. Pullmann rechaza el concepto del totalitarismo para la dictadura comunista después de 1968 y se opone a la tradicional —y todavía generalmente aceptada— división de la sociedad checoslovaca entre el régimen opresor y la sociedad oprimida (Mervart 318). Por el contrario, aboga por la reinterpretación del pasado comunista como si se tratara de un consenso social entre la élite comunista y el resto de la población, disminuyendo así el papel de los disidentes y los opositores al régimen. Si bien desde la propia Revolución han surgido muchas interpretaciones sobre la responsabilidad de la caída del comunismo —pasando desde la lucha política disidente apoyada por Estados Unidos y Reino Unido; el colapso del régimen a causa de la incapacidad de abastecimiento de productos básicos; hasta las distintas teorías de conspiración basadas en el papel de los servicios secretos tanto soviéticos como estadounidenses—, nunca, hasta la publicación del libro de Pullmann, se había llegado a cuestionar el carácter del régimen comunista por parte de los historiadores. La aparición del libro de Pullmann hay que entenderla también, y sobre todo, en relación con la paulatina pero acusada resignificación de las ideas marxistas y comunistas que se observa en Occidente desde la década de 1960 y que recientemente también ha llegado a República Checa alentada por ONGs, lobbies y partidos políticos vinculados con diferentes vertientes del neomarxismo. Es a esta línea de pensamiento a la cual debemos adscribir la novela de Dotlačil que analizamos en nuestro estudio.

dueño es su propio tío. Una distinción más sutil impregna regularmente sus pensamientos y recuerdos, como lo demuestra la periodización de la década:

La gente recuerda los años noventa como una fiesta de diez años, pero por supuesto no fue así. Nadie podría estar delirando durante tanto tiempo. La fiesta solo duró cinco años. La segunda mitad de los noventa era muy diferente de la primera. (Dotlačil 218)

Mientras que la euforia provocada, entre otras cosas, por la apertura de las fronteras y la posibilidad de viajar a los países de Europa Occidental representa un sentimiento colectivo inmediato —en la novela este estado se denomina acertadamente como la “edad mágica”—, la trama ambientada en 1997<sup>7</sup> examina las consecuencias contradictorias de la transformación. Rodeado de dinámicas empresas y operaciones de capital, el propio narrador se convierte paradójicamente en un motivo traumático: ya en la segunda mitad de la década de 1990, se vuelca sentimentalmente a los recuerdos de amores pasados, de sus años de instituto y de la transición de regímenes de unos años antes. En un entorno utilitario, la propia disciplina que estudia —filología checa— parece anacrónica en un mundo en el que todos quieren ser *managers* o economistas, fundar su propia empresa, ganar mucho dinero fácil y disfrutar de la libertad:

—Tan diferente.

—¿Qué estudias?

—Filología.

—¿Qué es eso?

—Filología checa. Literatura y lingüística. ¿Por qué?

---

7 Se puede considerar que 1997 marca el final de la primera época de la transformación checa. En las elecciones parlamentarias de 1996, el entonces gobierno de coalición derechista no logró la mayoría absoluta, por lo cual dependía de la tolerancia de la oposición socialdemócrata. Asimismo, apareció información sobre la financiación irregular del principal partido del gobierno —el Partido Cívico Democrático— que desembocó en una crisis gubernamental cuando un sector de este partido y los demás aliados del gobierno declararon el 28 de noviembre de 1997 públicamente su desconfianza ante el primer ministro Klaus, quien en aquel momento se encontraba en una visita de Estado en Sarajevo, por lo que el acontecimiento recibió el nombre de “Atentado de Sarajevo”. La crisis terminó con la convocatoria de las elecciones anticipadas en 1998 en las que ganó el Partido Socialdemócrata Checo. Véase también la nota al pie 9.

- ¿Qué hacéis en filología?  
—Leemos libros —mi tío me miró—.  
—Lees, ¿y qué? (Dotlačil 41)

Y un escepticismo similar por parte de los que le rodean se repite en las palabras del socio de su tío:

- Bueno, está bien, si no, ¿qué estudias?  
—Literatura.  
—Literatura, ¿qué hacéis ahí? ¿Leéis libros? Éstos no existirán dentro de unos años. Mi hija, por ejemplo, lee diez veces más mensajes que libros en un día. En el futuro, solo existirán mensajes de texto. (Dotlačil 56)

Para muchos de los personajes de la novela —con excepción del narrador—, el nuevo orden capitalista presagia riqueza rápida y oportunidades de inversión irrepetibles. Pero la trama detectivesca que se va desplegando en la novela culmina con la revelación de una interconexión de la planta cárnica local y sus mencionados gestores con los saqueados Fondos de Oxford.<sup>8</sup> Así se problematiza de forma aguda este nivel de transformación: en la interpretación del autor, las fechorías parciales o los casos criminales se convierten en una crítica más general a las reformas económicas poscomunistas. Al final, la madre del personaje principal, cuyos planes de inversión estaban dirigidos precisamente a los fondos robados, se salva de perder sus bienes y finanzas.

El título de la novela, *Cuando se apague la luz*, también se explica en esta línea argumental, concretamente durante una conversación escuchada entre periodistas de investigación de Praga:

- ¿Sabes que Klaus dijo hace poco que había que apagar las luces en Checoslovaquia durante un tiempo? ¿Para robarlo todo y así poder vivir mejor? Ah, ¿Que no lo dijo Klaus? No importa. Yo en Praga nunca entendí

---

8 Utilizando la expresión “Fondos de Oxford”, el autor hace alusión a los Fondos de Harvard que existieron en la República Checa y se han convertido en el símbolo de los aspectos negativos de la transformación económica en el país. Para más información véase nuestro estudio “Entre la dictadura y la libertad. La memoria de la Revolución de Terciopelo en la literatura checa”.

de qué hablaba [...]. Hoy, por fin, lo he entendido. Solo estando aquí. Pues es aquí donde la luz estuvo apagada todo el tiempo. (Dotlačil 209)

El motivo de la decepción, convertida en un trauma en las estructuras sociales de toda una generación, también se encuentra en *La generación más feliz*, aunque con una intensidad menor. En esta se evoca, entre otras cosas, el aumento de diversos tipos de delitos —no sólo económicos, como en el caso anterior— que trajo la década posrevolucionaria y que dio lugar al término “los salvajes años noventa”, que con mucho gusto emplean los críticos de la transformación social después de la caída del comunismo. Así afrontan los personajes la avería de su furgoneta:

Espero que los gitanos no la desmonten. Los vimos en un caserío cercano junto al bosque, pululando como avispas, y nuestro coche lo identificaron en un santiamén. Me parecían buitres omniscientes que esperan junto al cadáver el momento oportuno. Sí, sí, sí. El precio por la democracia. (Cempírek 105)

Luego, en el último tercio de la novela, el autor utiliza con precisión mimética el término “mal humor”, que, a pesar de su coloquialismo, fue pronunciado por el presidente Havel al evaluar el ambiente del país en 1997.<sup>9</sup> En la novela, sin embargo, esta condición se vincula además con la situación personal y los sentimientos del protagonista. Esta suerte de agotamiento personal después de una etapa juvenil de la vida se asemeja al “agotamiento” de las expectativas de transformación de la nación:

---

9 Durante un discurso, el 9 de diciembre de 1997 en la sesión conjunta de ambas cámaras del Parlamento checo, el presidente Havel utilizó este término para referirse a una atmósfera generalmente aceptada por un sector de la población que no supo o no quiso aprovechar las oportunidades de libertad, capitalismo y democracia que se brindaron a la sociedad. Culminó así un conflicto sobre el carácter del régimen democrático checo que se desarrolló entre los partidarios del presidente y los del primer ministro, Václav Klaus. Mientras que desde la Revolución Havel abogaba por una tercera vía entre una democracia parlamentaria y un régimen asambleario, cuyo modelo sería el “socialismo con rostro humano” de la Primavera de Praga, Klaus optó desde el principio por una transformación radical y una aproximación absoluta al sistema partidista de Estados Unidos o Reino Unido. Klaus y los suyos ganaron la batalla por el carácter de la democracia checa al igual que lideraron la transformación económica del país. El mencionado discurso y el “mal humor” se tiene que entender dentro del contexto de la batalla por la transformación política, económica y social checa. Al respecto véase Kaiser 222-228.

Esa sociedad había caído en un mal humor, dijo hace tiempo. Y me parece bien. Por muchas razones. [...] ¿Pero por qué razones? No sé cómo llamar a mis estúpidos sentimientos. ¡Pero ciertamente no es un desierto de valores! ¡No puede ser! ¡Tonterías! ¡Ridículo! No tengo problemas con los valores, creo. La verdad es que no. Pero no estoy tan seguro de nada más. Entonces, ¿por qué este espíritu de descontento? (Cempírek 188)

De todos modos, la catarsis personal se produce, años más tarde, en el encuentro con el amor adolescente del narrador, cuya historia constituye otro nivel de la novela.

Si Dotlačil pasa así en el plano narrativo de los motivos sociales a una cierta reconciliación, posibilitada por la esfera privada, en la novela de Petra Hůlová, titulada *Los guardianes del bien civil*, el recuerdo de la primera década tras la caída del comunismo se percibe como una compleja secuencia de momentos traumáticos en la que se entrelazan sentimientos y destinos. Dentro del corpus de las cuatro obras de autores de la generación más joven que estamos describiendo es también la única que puede incluirse sin reservas en la línea de representación de la llamada *ostalgie*.<sup>10</sup>

Antes de comentar la obra hay que advertir que la puesta en escena de la memoria de la década de 1990 en la novela se sitúa en un nivel claramente hiperbólico e irónico. La autora alcanza una gama más amplia de modos narrativos que combinan elementos de la literatura satírica, pero también apocalíptica (Střelec 23). El cambio en las relaciones, en el ambiente y en las condiciones generales de una ciudad poscomunista, evocado desde la perspectiva de una joven narradora que la habita, la sitúa en la posición de una persona derrotada por la historia, al igual que gran parte de su entorno. La desilusión y el trauma no sólo son causados por la democracia restaurada, sino, probablemente en mayor medida por el auge del capitalismo: “Además, el dinero no es bueno para las relaciones humanas. Por eso las familias

---

10 La palabra compuesta que combina la base de la palabra nostalgia con el término alemán *Ost*, que significa “Este”, se generalizó en Alemania y, más tarde, en otros países poscomunistas a principios del milenio; así, originalmente señalaba la nostalgia por los aspectos teóricamente positivos del modo de vida en la antigua República Democrática Alemana. Tuvo un fuerte impacto en la cultura popular —las series de televisión que retratan la vida de la gente corriente, las familias y los niños de los años setenta y ochenta— pero también se ha utilizado para denominar una ola de interés por las marcas “retro” y los productos asociados a la época. Véase Berdahl 181; Marešová 60–67.

estaban mejor bajo el comunismo. Dio lugar a la fuerte generación de los setenta, a la que pertenezco también” (Hůlová 117). Entonces, la crítica del capitalismo es común tanto en esta novela como en *Cuando se apague la luz* de Dotlačil.

De acuerdo con la observación general de que el pasado “aparece racional sólo para los ganadores, mientras que los perdedores lo experimentan como irracionalidad y alienación” (Wachtel 309), rastreamos estas sensaciones posrevolucionarias de la narradora principalmente en las relaciones individuales. Las opiniones políticas de dicho periodo provocan una ruptura de los lazos familiares y de amistad en el argumento de la novela; el trauma de la época se refleja en los nuevos estilos de cultura, entre otras cosas, sobre todo, en los gustos musicales y en la moda. Si en las citadas *Hijos del Tetris* y *La generación más feliz* la afluencia de la música occidental inconformista es un motivo recurrente de libertad y juventud, en la obra de Hůlová representa la decadencia, el nihilismo y la anarquía de toda la sociedad:

Recorrían juntos la urbanización, escarbando en las rocas y escribiendo sobre el muro de hormigón con pinturas, que mi hermana robaba en el trabajo, escrituras que yo no entendía. *Punk is not dead* y muchas otras cosas. Empezaron a llamarse artistas. Milada se hizo perforar las orejas con pendientes y le quedaron para siempre agujereadas y colgantes, y Standa caminaba como un espantapájaros, aún más que antes. (Hůlová 102)

La desilusión y el trauma del desarrollo postsoviético se ven coronados por la pauperización de las clases media y baja; el deterioro de la situación de seguridad en la ciudad, la pequeña pero cotidiana delincuencia y los conflictos con la minoría gitana. La policía, paralizada y en proceso de transformación, se limita a observar pasivamente. En el siguiente fragmento Hůlová también tematiza la incipiente presión del lenguaje políticamente correcto:<sup>11</sup>

---

11 Fueron precisamente las polémicas sobre el uso de la palabra “gitano” en la lengua checa los primeros atisbos de los debates acerca del lenguaje políticamente correcto en la Checoslovaquia poscomunista. Vistas desde hoy, cuando somos testigos de la (auto) censura y la tergiversación del lenguaje, estas polémicas resultan banales.

Nadie denunciaba siquiera los pequeños robos y saqueos, no valía la pena. Al igual que otras empresas estatales, la policía era completamente inútil en aquella época. A veces ni siquiera contestaban al teléfono, y cada vez se limitaban a recoger la denuncia, escribiendo algo largo y tendido y ahí se acababa todo. [...] Mi padre fue una vez, en los años noventa, a denunciar que unos gitanos le habían robado la bicicleta, y se limitaron a regañarle, diciendo que no había que llamarle gitano, sino romaní. Así que probablemente era correcto que la policía no tuviera ningún peso entre los ciudadanos después de la contrarrevolución.<sup>12</sup> Pero también estaba mal que la gente hiciera lo que quisiera. (Hůlová 92)

Tras la creación del gueto romaní —denominado entre la gente, de forma inexacta, sólo con el número dos tras el nombre original de la ciudad— en el que se refugian también elementos antisociales o criminales de la sociedad mayoritaria, las tensiones siguen aumentando. La imagen de un tiempo traumático en el final abierto de la novela, que no dista de una visión apocalíptica, se completa con el insinuado enfrentamiento violento entre los habitantes de la localidad excluida y la milicia de la ciudad.

## Conclusión

Los retornos literarios al tema y a la atmósfera de los años posrevolucionarios checoslovacos y checos no pueden calificarse ciertamente como un capítulo cerrado. Con el paso del tiempo es razonable esperar de éstos un crecimiento parecido al de la reflexión sobre la memoria de la llamada *Normalización* —los años setenta y ochenta— o incluso de las transformaciones étnicas de la posguerra en Europa Central, que se han encaminado recientemente en una dirección productiva. En este trabajo hemos intentado captar las formas de reflexión sobre la década de 1990 a través del ejemplo de cuatro obras en prosa de autores de la generación más joven. Aunque naturalmente no puede considerarse un análisis exhaustivo de este tema en la literatura checa contemporánea —ni por la cantidad ni por la diversidad de las poéticas de los autores—, son un ejemplo de testimonio artístico generacional, que se nutre de recuerdos auténticos de la mencionada y significativa —aunque no

---

12 En su obra *Los guardianes del bien civil* la autora denomina la Revolución de Terciopelo con el término “contrarrevolución”.

duradera—, época de transformación de la sociedad checa tras la caída de la dictadura comunista. Su rasgo común y distintivo es la conexión entre la mayoría de edad de los narradores y los personajes, para quienes el periodo marcaba el comienzo de una vida adulta influenciada por las posibilidades de la nueva era democrática. Como hemos visto, los autores incorporan a sus mundos ficticios motivos contemporáneos de la cultura pop, la política, la moda y el ocio, creando de esta forma un colorido cuadro de excitación, que observan con nostalgia. Por otro lado, aparece también una fuerte desilusión que desemboca en un trauma para aquellos que no supieron en un determinado momento adaptarse a la nueva era. De este modo, los autores crean y cristalizan en una forma literaria los atributos por los que la década de 1990 quedó indeleblemente inscrita en la memoria colectiva checa, incluida la imagen literaria de las dos personalidades más destacadas de la vida política poscomunista, los presidentes Václav Havel y Václav Klaus.

### Obras citadas

- Assmann, Jan. “Kolektivní paměť a kulturní identita”. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Praga, Ústav pro českou literaturu, AV ČR, 2015, págs. 50-61.
- Berdahl, Daphne. “Good Bye, Lenin! Aufwiedersehen GDR: On the Social Life of Socialism”. *Post-communist nostalgia*. New York/Oxford, Berghahn, 2012, págs. 177-189.
- Boček, Miroslav. *Děti tetrisu*. České Budějovice, Pikador, 2019.
- Cempírek, Jan. *Nejšťastnější generace*. Praga, Novela Bohemika, 2017.
- Černohorská, Liběna. “Komparace vývoje nezaměstnanosti v České republice a na Slovensku”. *Scientific Papers of the University of Pardubice. Series D, Faculty of Economics and Administration*, vol. 10, 2006, págs. 34-43.
- Delnieppe, Fanny. “A Past Perfect Rather Than a Perfect Past: Julian Barnes’s Reflective Nostalgia in *England, England*” *Études Britanniques Contemporaines*, núm. 45, 2015. DOI: <https://doi.org/10.4000/ebc.2620>
- Dotlačil, Jakub. *Až zhasneme*. Brno, Host, 2019.
- Duka, Dominik y Milan Badal. *Bílá kniha církve: s černou kapitolou: 20 let svobody 1989-2009*. Kostelní Vydří, Karmelitánské nakladatelství, 2009.

- Erllová, Astrid. “Literárněvědné koncepty paměti”. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd: komentovaná antologie teoretických textů*. Praga, Ústav pro českou literaturu, AV ČR, 2015, págs. 190–206.
- Fialová, Alena. “Próza”. *V souřadnicích mnohosti: Česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praga, Academia, 2014, págs. 339-364.
- Hanuš, Jiří. “Nostalgie: s Woody Allenem do Paříže”. *Nostalgie v dějinách*. Brno, Centrum pro studium demokracie a kultury, 2014, págs. 5-10.
- Hůlová, Petra. *Strážci občanského dobra*. Praga, Torst, 2010.
- Kaiser, Daniel. *Prezident: Václav Havel 1990-2003*. Praga, Paseka, 2014.
- Klaus, Václav. “30 let od zahájení ekonomické transformace v České republice”. *Václav Klaus*. Václav Klaus, 15 de noviembre de 2019. Web. 10 de septiembre de 2021.
- Kopecký, Petr, Pavel Hubáček y Petr Plecítý. “Politické strany v českém Parlamentu (1992-1996): organizace, chování a vliv”. *Sociologický časopis/ Czech Sociological Review*, vol. 32, núm. 4, págs. 439-456. DOI: <https://doi.org/10.13060/00380288.1996.32.4.05>
- Le Goff, Jacques. *Paměť a dějiny*. Praga, Argo, 2007.
- Maqueda, Antonio. “La República Checa supera a España en PIB por habitante”. *El País*. 27 de julio de 2021. Web. 10 de septiembre de 2021.
- Marešová, Ina. “Mezi etikou a estetikou. Ostalgie jako typ kolektivní paměti”. *Populární kultura v českém prostoru*. Praga, Karolinum, 2013, págs. 60-67.
- Mervart, Jan. “Pullman, Michal: *Konec experiment. Přestavba a pád komunismu* v Československu. Praha 2011, 243 stran”. *Securitas Imperii*, núm. 19, 2011, págs. 318-320.
- Mlčoch, Jan. *Esbozo de la historia y cultura checas*. Ostrava, Ostravská univerzita/Pedagogická fakulta, 2013.
- Mlčoch, Jan y Karel, Střelec. “Entre la dictadura y la libertad. La memoria de la Revolución de Terciopelo en la literatura checa”. *Narrativas disidentes (1968-2018)*. *Historia, novela, memoria*. Madrid, Visor, 2020, págs. 185-200.
- Střelec, Karel. “Prostor ideologie. Varianty motivu sídliště v současné české próze”. *Bohemica Litteraria*, vol. 22, núm. 1, 2019, págs. 43-55. DOI: <https://doi.org/10.5817/bl2019-1-3>
- Šoubová, Petra y Anna Housková. *El hispanismo en las universidades checas*. Madrid, Ministerio de Educación, 2010.

Todorova, Maria. “From Utopia to Propaganda and Back”. *Post-communist Nostalgia*. New York/Oxford, Berghahn, 2012, págs. 1–13.

Wachtel, Nathan. *La vision des vaincus, les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole*. Paris, Gallimard, 1971.

### **Sobre los autores**

Jan Mlčoch es doctor de Literaturas Hispanoamericanas por la Universidad Adam Mickiewicz de Poznań, Polonia. Estudió Filología Hispánica y Educación Musical en la Universidad de Ostrava, República Checa, en cuyo Departamento de Estudios Románicos de la Facultad de Filosofía y Letras trabaja desde 2010, impartiendo cursos de Literatura Española, Literatura Hispanoamericana e Historia de la Lengua Española. En su investigación se dedica, sobre todo, a la influencia de las ideologías en las obras literarias y también a las relaciones estructurales entre música y literatura. Es miembro de varios grupos de investigación internacionales. Paralelamente al desarrollo de su carrera académica es un destacado director de coros.

Karel Střelec es profesor en el Departamento de Estudios Románicos de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ostrava. Estudió Filología Checa y Filología Francesa y se doctoró en Teoría e Historia de la Literatura en la misma universidad. Enseña principalmente Literatura Francesa y Estilística. En su investigación se dedica a indagar en las relaciones entre las ideologías y literatura, memoria histórica y recepción de la literatura francesa en el ambiente checo.



*Entrevistas*



# Literatura en Quebec, diálogos fragmentados y nuevas soledades

**Carlos Villamizar**

*Universidad Nacional de Colombia, Colombia*

cevillamizarmo@unal.edu.co

**Alexánder Martínez**

*Universidad Nacional de Colombia, Colombia*

jhamartinezni@unal.edu.co

CARLOS VILLAMIZAR Y ALEXÁNDER MARTÍNEZ

Para empezar, quisiéramos conocer su trayectoria académica e investigativa. Cuéntenos un poco sobre usted, su trabajo, sus intereses y los proyectos que lleva a cabo en este momento.

MARTINE-EMMANUELLE LAPOINTE

Terminé mi tesis de doctorado en literatura quebequense en la Universidad de Montreal, trabajo publicado bajo el título *Emblèmes d'une littérature*. Le libraire, Prochain épisode *et* Lavalée des avalés (Montreal, Fides, 2008). Durante mi pasantía posdoctoral, llevada a cabo en la Universidad McGill, me interesé en la literatura anglo-quebequense y sobre todo en las obras de Mordecai Richler, David Homel y Gail Scott. Desde enero de 2008 soy profesora en el Departamento de Literaturas de Lengua Francesa en la Universidad de Montreal. Entre 2015 y 2020 fui codirectora del Centro de Investigación Interuniversitaria sobre la Literatura y la Cultura Quebequense (CRILCQ). Asimismo, desde 2015, dirijo la colección *Nouvelles Études Québécoises*, publicada por Presses de l'Université de Montréal. Como muestran mis publicaciones, investigo sobre las filiaciones intelectuales, los vínculos entre memoria e historia y la cuestión de las comunidades en la literatura quebequense contemporánea.

C. V. & A. M.

Para comenzar esta conversación, quisiéramos hablar un poco sobre la situación de Quebec durante la dominación francesa. Al igual que muchos

otros territorios, Quebec hizo parte de la institución colonial francesa, pero también es evidente que en los procesos de colonización y de emancipación vividos en Quebec es posible detectar características particulares. Los países africanos, por ejemplo, padecieron un proceso de colonización tardío con respecto a Quebec. Este contexto colonial africano se extiende a lo largo del siglo XIX, digamos entre comillas que va hasta la primera mitad del siglo XX, y da lugar a cierto tipo de literatura africana de expresión francesa. En esta perspectiva, ¿podríamos distinguir de igual manera una producción literaria quebequense que se desprenda del periodo colonial? ¿Existía una relación de dependencia *literaria* respecto a Francia?

M-E. L.

La situación del territorio quebequense es en efecto muy compleja y no podría resumirse en unas pocas frases. La mayoría francófona de Quebec es producto del proyecto colonial desplegado por Francia a partir de 1608, el cual dio lugar al régimen del Virreinato de la Nueva Francia hasta 1760. Luego de la conquista inglesa (entre 1759-1760, luego de la Guerra franco-indígena [nota de los entrevistadores]), los indígenas y los quebequenses francófonos (llamados en esa época simplemente canadienses), mayoría en el territorio en ese momento, se convierten en súbditos de Gran Bretaña. Lo anterior quiere decir que las Primeras Naciones de Quebec sufrieron una doble colonización, mientras que los canadienses-franceses —colonos a sueldo del régimen francés— fueron reducidos, considerados como sujetos de segunda categoría. Este rápido resumen exige numerosos matices. Me gusta mucho la interpretación sobre la situación colonial en Quebec que propone el ensayista y filósofo Alain Deneault. En su obra *Bandes de colons* se interesa por una figura olvidada en el imaginario político quebequense, el colono, al cual la mayoría francófona de Quebec debía estar asociada, tercer elemento de la triada colonizador-colono-colonizado:

El colonizado se distingue del colonizador por su pertenencia a la civilización perjudicada. El colono por su débil posición jerárquica en el seno mismo de la civilización del colonizador. El colonizado amerindio vio su territorio saqueado y su cultura violada en su espíritu. El colono canadiense-francés fue abusado en calidad de ejecutor durante este saqueo.<sup>1</sup>

---

1 Deneault, Alain. *Bande de colons. Une mauvaise conscience de classe*. Montreal, Lux, 2020, pág. 73.

Lejos de atribuirles un rol enaltecedor a esos colonos que Deneault califica como “pequeñas manos de la explotación colonial”,<sup>2</sup> el autor insiste en su incómoda y delicada situación en una aventura colonial cuyos fines durante mucho tiempo fueron exclusivamente comerciales.

Ustedes me preguntan si una literatura quebequense colonial existe. Evidentemente existe una producción literaria durante el Virreinato de la Nueva Francia, pero esta fue impresa exclusivamente en Francia, pues no había imprentas en el territorio quebequense antes de la llegada de los colonizadores ingleses. Los textos del Virreinato están ligados en su mayoría a la institución colonial francesa: las crónicas de viaje, redactadas por Jacques Cartier (*La narration de Jacques Cartier*, publicada en 1543) y Samuel de Champlain (*Voyages de la Nouvelle-France*, publicados en 1632), relatan el descubrimiento de las tierras canadienses, describen sus paisajes, evocan el encuentro con los indígenas en las riberas del río Saint-Laurent. Más tarde las crónicas de viaje serán escritas por misioneros que llegaron a Canadá con el fin de evangelizar a los pueblos indígenas: *Le grand voyage au pays des Hurons* del recoleto Sagard (1632) y, en especial, *Les relations des jésuites* (escritas entre 1632 y 1672) constituyen ante todo tratados etnográficos sobre las maneras de vivir amerindias. Las primeras imprentas y los primeros periódicos aparecen luego de la conquista inglesa: *The Quebec Gazette / La Gazette de Québec* en 1764 o *The Montreal Gazette / La Gazette de Montréal* en 1785. La primera novela quebequense en francés, *L'influence d'un livre*, escrita por Philippe Aubert de Gaspé hijo se publica mucho más tarde, en 1837. La pregunta sobre la dependencia a Francia es muy compleja y conoce diferentes episodios: bajo el régimen del Virreinato esta dependencia es, por así decirlo, total, no desaparece por completo bajo el régimen inglés, toma la forma de una tutela simbólica, de un apego a veces sentimental a la “madre patria” en la poesía patriótica del siglo XIX por ejemplo (Louis Fréchette, Octave Crémazie, Pamphile Le May). A partir de 1960, durante la Revolución tranquila, se ve un movimiento de rechazo a las influencias francesas en los escritos de varios autores neo-nacionalistas, sobre todo alrededor de la revista *Parti Pris* (1963-1968), que se identifican con los discursos de la descolonización. Esa relación con las tesis poscoloniales no se da sin choques, como bien lo muestran Alain Deneault y Dalie Giroux,<sup>3</sup> en los recientes ensayos que le dedican a esta espinosa pregunta.

2 *Ibid.*, 13.

3 Giroux, Dalie. *L'œil du maître. Figures de l'imaginaire colonial québécois*. Montreal, Mémoire d'Éncrier, 2020.

C. V. & A. M.

Por otra parte, en un curso impartido en el Collège de France en 2016, el profesor y escritor Alain Mabanckou hacía referencia a René Maran y a su famosa novela de 1921 *Batouala*, considerada frecuentemente como la primera novela auténticamente *negra* de la historia. En el contexto canadiense, ¿se puede encontrar un libro, un autor o un evento que marque el punto de partida de la literatura canadiense de expresión francesa o quebequense propiamente dicha? En esa línea, ¿puede considerarse a Émile Nelligan como una especie de autor nacional que marca un momento fundacional?

M-E.L.

¿Quién sería el autor o cuál la obra que marca el punto de inicio de la literatura canadiense de expresión francesa? Es probable que la respuesta varíe en función de los investigadores, historiadores de la literatura y los lectores a quienes les pregunten. Algunos evocarán los escritos del Virreinato, otros la poesía patriótica del siglo XIX, la *Histoire du Canada français* de François-Xavier Garneau (1845-1852) o la escritura polémica y anticlerical de Arthur Buies. No me sorprende que evoquen a Émile Nelligan, aquel “poeta que enloqueció al momento de la adultez”,<sup>4</sup> para citar a Réjean Ducharme, y quien durante mucho tiempo ha sido considerado el Rimbaud quebequense. Si Nelligan llama la atención se debe sin duda a que fue uno de los primeros en encarnar una forma de modernidad poética, por completo alejada de los *diktats* regionalistas y patrióticos en boga en ese momento en el medio literario de finales del siglo XIX e inicios del XX. Según los autores de *L’histoire de la littérature québécoise*, “por primera vez en el Canadá francés, aparece alguien que se presenta exclusivamente como un poeta y que consagra toda su vida a la poesía”.<sup>5</sup> Los poemas de Nelligan, escritos en su mayoría antes de ser internado en el hospital psiquiátrico en 1899, fueron compilados por Louis Dantin y Charles Gill en *Émile Nelligan et son œuvre*, texto publicado en 1904. En el imaginario literario de Quebec, Nelligan es por lo general visto como el eterno infante, loco pero lúcido a la vez. También influyó otras obras literarias, lo que lo llevó a convertirse en una suerte de referencia común, figura simbólica reconocida por los representantes de

---

4 Ducharme, Réjean. *Lavalée des avalés*. París, Gallimard, 1991, pág. 203.

5 Biron, Michel, François Dumont y Élisabeth Nardout-Lafarge, con la colaboración de Martine-Emmanuelle Lapointe. *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal, Boréal, 2010, pág. 160.

diferentes generaciones, esto puede que explique su singular condición en la historia de la literatura quebequense.

C. V. & A. M.

Pasemos a una época menos lejana. La novela *Two Solitudes*, de Hugh MacLennan y publicada en 1945, popularizó la expresión “Two solitudes” para señalar, además de otros rasgos, la brecha comunicativa entre locutores anglófonos y francófonos, predominante en el Canadá de hace algunas décadas. ¿Cómo se puede describir la relación actual entre las dos lenguas en el espacio literario quebequense, sobre todo cuando se ve que “Quebec es un caso único en la historia de las Américas, cuya situación lingüística, de marcado carácter minoritario en Canadá y claramente en el resto del continente, exige el establecimiento de políticas y motiva una preocupación constante”<sup>6</sup>, según palabras del poeta y ensayista Pierre Nepveu?

M-E. L.

Una de las metáforas más persistentes en materia de relaciones entre francófonos y anglófonos en la cultura quebequense es la de las “dos soledades”. Desde el *incipit* de su novela *Two Solitudes* (1945) —que toma su título de la obra del poeta Rainer Maria Rilke—,<sup>7</sup> Hugh MacLennan bosqueja el retrato de un Montreal dividido entre dos culturas: “*Two old races and religions met [there] and live separate lives side by side*”.<sup>8</sup> Más allá de las fronteras porosas de la ficción, el argumento de las dos soledades logra alcanzar cierto éxito crítico. Frágil y persistente, como son por lo general los lugares comunes, permea los textos consagrados a las interacciones entre francófonos y anglófonos de Quebec, y también a los discursos sociales y culturales contemporáneos. En el marco de la ceremonia de posesión como gobernadora general de Canadá en 2005, Michaëlle Jean declaraba que el tiempo de las dos soledades había sido superado, proclamando de esta manera una concepción más multicultural de la sociedad canadiense. Estas palabras no dejan de recordarnos las conclusiones de algunos investigadores que, desde la década de 1980, habían puesto en tela de juicio el

6 Nepveu, Pierre. *Géographies du pays proche. Poète et citoyen dans un Québec pluriel*. Montreal, Boréal (2022), pág. 2: 12.

7 “Darin besteht die Liebe: Daß sich zwei Einsame beschützen und berühren und miteinander reden” (“Love consists in this, that two solitudes protect and touch and greet each other”), carta a Franz Xaver Kappus, Roma, 14 de mayo de 1904.

8 MacLennan, Hugh. *Two Solitudes*. Toronto, Stoddart, 1993, pág. 2: 2.

viejo y confiable modelo de MacLennan. Las dos soledades, argumentaban, no podían estar acompañadas de los mismos relatos ni de los mismos imaginarios. En *Montréal, l'invention juive* (1991), Pierre Nepveu señalaba la presencia de una tercera soledad, la comunidad judía que haría las veces de tercero incluido.<sup>9</sup> Hasta el final de la década de 1960, la literatura anglo-quebequense hace parte activa de la literatura canadiense-inglesa y reúne autores que han alcanzado reconocimiento internacional: Hugh MacLennan, A. M. Klein, Mavis Gallant, Mordecai Richler y, mucho después, Leonard Cohen. Pero durante la década de 1970<sup>10</sup> tiene lugar un progresivo movimiento de “minorización” del corpus. Algunos autores abandonan Quebec y son raros los autores recién llegados que logran el mismo reconocimiento que sus predecesores.

Hacia el final de la década de 1980, aparecen numerosas obras de carácter antológico dedicadas a las literaturas anglófonas y francófonas de Quebec: *Telling Differences. New English Fiction from Quebec*, publicado por Linda Leith en 1988; *Montreal, mon amour. Short Stories from Montreal*, antología de textos seleccionados por Michael Benazon y publicada en 1989 o *Co-incidences. Poètes anglophones du Québec*, antología realizada por Pierre DesRuisseaux en el 2000, por citar sólo algunos ejemplos. Las historias literarias de Quebec, sea *La vie littéraire du Québec* o *L'histoire de la littérature québécoise*, integran a la literatura anglófona, le ofrecen un lugar al que apenas hubiese podido acceder en el pasado. Si bien los primeros trabajos sobre el tema fueron escritos en su gran mayoría por investigadores anglófonos, tales como Sherry Simon, Linda Leith, Lianne Moyes, algunos investigadores francófonos empezaron a interesarse en el tema a inicios de la década del 2000. Yan Hamel, Catherine Leclerc y Christine Poirier, entre otros, le dedicaron sus tesis de maestría o de doctorado a este tema. La situación de estas dos lenguas en la literatura quebequense contemporánea está en todo caso lejos de ser un tema sencillo. Si la comunidad literaria anglo-montrealés se muestra bastante dinámica, gracias a las diversas instituciones y a los lugares de difusión (Programa de Creación Literaria de la Universidad Concordia, Asociación de Editores de

---

9 Pierre Nepveu se inspira en la obra *Third Solitudes. Tradition and discontinuity in Jewish-Canadian Literature* de Michael Greenstein, Kingston/Montréal/London, McGill's-Queen's University Press, 1989.

10 A este respecto, ver Leith, Linda. “Quebec Fiction in English During the 1980s: A Case Study in Marginality”. *Québec Studies*, núm. 9, otoño 1989-invierno 1990, págs. 96-110; y Moyes, Lianne. “La littérature anglophone du Québec”. *Traité de la culture*. Dirigido por Denise Lemieux, Quebec, Éditions de l'QRQ/Presses de l'Université Laval, 2002, págs. 423-438.

Lengua Inglesa de Quebec, Quebec Writer's Federation, Vehicle Press, *Montreal Review of Books*, Drawn and Quaterly, y la lista sigue), si numerosos autores y autoras anglo-quebequenses alcanzan cierto éxito innegable en Canadá y en el extranjero, no deja de ser cierto que las relaciones entre los medios literarios anglófonos y francófonos siguen siendo ocasionales y sin mayor trascendencia. Iniciativas recientes, como la traducción de obras anglófonas publicadas por la editorial Alto y de obras francófonas editadas por Baraka Books o, por ejemplo, el número de la revista *Lettres Québécoises* dedicado a los escritores de expresión inglesa de Quebec (2019) o el ciclo de encuentros de escritores "Escribir en inglés en Quebec" (2021-2022) del CRILCQ dan sin embargo testimonio de un deseo real de acercamiento y de colaboración entre las dos comunidades literarias.

C. V. & A. M.

Justamente usted acaba de evocar la edición primaveral de la revista *Lettres Québécoises* de 2019, el número 173 para ser más precisos, dedicado al lugar de los escritores quebequenses de lengua inglesa. Encontramos allí testimonios y artículos acerca de la relación con la lengua, el exilio, la traducción o la escritura en lengua extranjera en el país. ¿Qué podría decirnos de los escritores de otras lenguas en Quebec? ¿Cuál ha sido su contribución al campo literario quebequense y cómo ha sido la recepción de su obra en las esferas editoriales y artísticas locales?

M-E. L.

Diría que la mayoría de escritores y escritoras provenientes de comunidades culturales de Quebec, que han recibido una atención crítica o una consagración en las esferas editoriales y artísticas locales, han escogido el francés como lengua de escritura. A finales de la década de 1980, la institución literaria quebequense creó la categoría de "escrituras migrantes" con el fin de reflexionar de mejor manera sobre el aporte cultural y literario de los escritores provenientes de la inmigración. Si desde 1983 el fenómeno de la transcultura alcanza cierto renombre —con la fundación de la revista trilingüe y abiertamente transcultural *Viceversa* y la publicación de la *Québécoise* de Régine Robin—, estamos por lo general de acuerdo en el hecho de atribuir al poeta haitiano Robert Berrouët-Oriol la designación en la categoría "escritura migrante" en singular.<sup>11</sup> En un

---

11 Berrouët-Oriol, Robert. "Effet d'exil". *Vice Versa*. Diciembre 1986-enero 1987, págs. 20-21.

texto de 1992, dicho autor define su pensamiento en los siguientes términos: “las escrituras migrantes son aquellas del cuerpo y de la memoria: son, en esencia, trabajadas por un referente puro, el país abandonado o perdido, el país real o soñado que constituye la materia prima de la ficción”.<sup>12</sup> La categoría de “escrituras migrantes”, que se consideraba muy limitante o restrictiva, fue puesta en tela de juicio a comienzos del siglo XXI, en especial por Simon Harel en su libro *Les passages obligés de l'écriture migrante* (Montreal, XYZ, 2005). En esta época contemporánea, la cuestión de la inclusión de los escritores migrantes en el canon literario quebequense sigue siendo un tema de una actualidad espinosa, pero así mismo tiende a nutrirse de análisis interseccionales inspirados en la visión que los *cultural studies* tienen sobre la *raza* y el *género*.

C. V. & A. M.

Otro rasgo esencial de Quebec es la tensión lingüística y multilingüe. ¿Qué puede decirnos acerca de la relación entre la literatura quebequense con otras lenguas que hacen parte del paisaje migratorio y lingüístico? A inicios de siglo, la investigadora Valérie Amireault ubicaba al italiano, al árabe y al español como las lenguas maternas migratorias más habladas en los hogares. Sería imposible no pensar en relaciones, contactos o incluso influencias entre la literatura quebequense y este mosaico lingüístico.

M-E. L.

Comenzaré con un ejemplo que conozco bien. Durante mi posdoctorado, que llevé a cabo en la Universidad McGill, me interesé en las obras de escritores judíos anglo-montrealeses. La lengua yidis, tercera lengua hablada en Montreal entre 1900 y 1950, ejerció una influencia innegable en las obras de los escritores Hugh McLennan y Mordecai Richler, ambos pertenecientes a la cultura judía. Pienso que las novelas de Mordecai Richler no hubiesen podido ser escritas en un lugar diferente a Quebec y que llevan en sí, además de la marca del yidis, la huella del francés hablado en Montreal. Las más recientes traducciones de las novelas de Richler, hechas por Lori Saint-Martin y Paul Gagné, dan testimonio, por otra parte, de esos juegos de influencia que existen entre las lenguas y las culturas, algo que las primeras traducciones parisinas de Richler tendían a eliminar. Podría sin ninguna duda multiplicar los ejemplos

12 Berrouët-Oriol, Robert y Robert Fournier. “L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec”. *Quebec Studies*, núm. 14, primavera-verano, 1992, pág. 12.

de intercambio entre lenguas y culturas en la literatura quebequense. De la obra de los italo-quebequenses Marco Micone y Fulvio Caccia a la más reciente de la escritora de origen chileno Caroline Dawson, pasando por los *best-sellers* de Kim Thuy, escritora de origen vietnamita, las relaciones entre lenguas y culturas son numerosas, ricas y plurales.

C. V. & A. M.

Y aún no abordamos las relaciones, a veces conflictivas, con las lenguas de las Primeras Naciones. ¿Es posible reconocer una influencia de las Primeras Naciones en la literatura quebequense? ¿Cómo se da el diálogo entre literatura de expresión francesa y literatura en lenguas autóctonas?

M-E. L.

Las investigaciones sobre literaturas de las Primeras Naciones florecen cada vez más y dan cuenta de un interés renovado por las lenguas y las culturas autóctonas que se habían visto por mucho tiempo relegadas a los márgenes del corpus literario quebequense. Las últimas investigaciones reconocen no sólo los aportes de las culturas autóctonas a la literatura de Quebec, sino sobre todo la especificidad y la singularidad de literaturas y tradiciones orales que poseen su propia identidad y que no pueden, por la misma razón, ser anexadas al corpus quebequense de expresión francesa. Algunas iniciativas dan fe de la vitalidad de las literaturas autóctonas: en 2010 se crea la Editorial Hannenorak, dirigida por Daniel Sioui y Cassandre Sioui, en la reserva amerindia [nota de los entrevistadores] de Wendake, que se especializa en la publicación de obras autóctonas de géneros diversos (ensayo, poesía, ficción en prosa, teatro y literatura juvenil); a partir de 2011 se realiza cada año la Feria del Libro de las Primeras Naciones en la región de Quebec. En lo que concierne al diálogo entre literatura de expresión francesa y literatura en lengua autóctona, no hay que subestimar el papel de los editores que traducen obras en lenguas autóctonas, como es el caso de Boréal, o que acogen numerosas autoras y autores autóctonos que publican en francés, como *Mémoire d'encrier*. Varios autores y autoras innu, como An Antene Kapesh, Joséphine Bacon, Naomi Fontaine y Michel Jean, por sólo nombrar algunos, escriben entre otras cosas sobre su relación con la colonización y la cultura quebequense, logrando revelar en el espacio público de esta manera una historia poco conocida que había estado incluso oculta a los ojos de generaciones de lectores. Me permito aconsejar la obra

de investigadores que han estudiado de cerca las literaturas autóctonas: los trabajos de Maurizio Gatti (*Littérature amérindienne du Québec* de 2004, *Être écrivain amérindien au Québec* de 2006); Simon Harel (*Place aux littératures autochtones* de 2017); Jean-François Létourneau (*Le territoire dans les veines* de 2017); así como el de Isabelle St-Amand y Joëlle Papillon, los cuales dan testimonio del interés cada vez más evidente de la crítica franco-quebequense por ese corpus largo tiempo olvidado.

C. V. & A. M.

Desde un punto de vista político, los gobiernos federal y provincial han apostado por la francofonía en cuanto estandarte institucional y lingüístico. En el extranjero, para citar un ejemplo, el trabajo del Centro de la Francofonía para las Américas es muy conocido. ¿Cuál es el lugar de la francofonía, autores, títulos y territorios (nacionales o extranjeros) en el universo literario quebequense? ¿Qué se entiende por francofonía en los medios literario, editorial y académico de Quebec?

M-E. L.

En los medios académicos y editoriales de Quebec, las literaturas de la francofonía se asocian con mayor frecuencia a las zonas geográficas del Caribe, del Magreb y de África, excluyendo por lo tanto a las literaturas francesa y quebequense. Las literaturas de la francofonía circulan y se enseñan en Quebec integradas en planes de estudios de programas de literatura en lengua francesa. De hecho, mi departamento ofrece una profundización en Francofonía en primer ciclo. En el medio literario y editorial diría que las relaciones con los escritores del Caribe son las más ricas y las más nutridas, quizá debido a la vitalidad incontrovertible de la comunidad haitiana en Montreal. Aparte de Dany Laferrière, que ya no necesita presentación, escritores como Émile Ollivier, Gérard Étienne, Joël Des Rosiers, Marie-Célie Agnant, Emmélie Prophète, entre otros, siempre han publicado o publican en Quebec, especialmente en la editorial Mémoire d'encrier, bajo la égida del escritor y editor Rodney Saint-Eloy.

C. V. & A. M.

En ese mismo sentido, cuando se aborda el concepto de francofonía en Canadá, visto desde el extranjero, es casi inevitable pensar en Quebec, pero, a sabiendas de que la francofonía no es un asunto exclusivo de la provincia,

¿es posible hablar de una literatura de expresión francesa originaria de otros territorios de Canadá?

M-E. L.

Sin duda existe una literatura de expresión francófona proveniente de las demás provincias del país. Pensemos en especial en la literatura de expresión francófona de Ontario y Acadia que son por lo general las más estudiadas por los investigadores. Algunos autores de estas literaturas además hacen parte del canon literario quebequense, lo que podría pasar por un fenómeno de incorporación —en ocasiones no deseado— de las escrituras periféricas por el centro. Las escritoras acadianas Antonine Maillet y France Daigle, por ejemplo, son publicadas en Montreal, por las editoriales Leméac y Boréal; el poeta de Ontario Patrice Desbiens, por su parte, publica su obra en Sudbury (con la editorial *Prise de Parole*) y Montreal (con la editorial *Oie de Cravan*). Como lo señalaba François Paré en su magnífico ensayo *Les littératures de l'exiguïté*, publicado en 1992 por una editorial francófona de Ontario, las literaturas francófonas de Canadá deben luchar continuamente para asegurar su reconocimiento ante una literatura quebequense que, desde la década de 1960, se ha construido según el modelo de las grandes literaturas nacionales:

al querer instituirse como una *gran* literatura (lo que probablemente no es), capaz de producir todos los discursos autorreferenciales, la literatura quebequense no solo debía distinguirse de las letras de la Francia metropolitana [...], también separarse del fragmentado discurso, considerado en adelante como inoportuno y demasiado limitado, de un Canadá francés minoritario.<sup>13</sup>

C. V. & A. M.

Es momento de abordar un tema que puede ser delicado: quisiéramos saber si el movimiento independentista o, de manera más amplia, los eventos que han marcado la historia reciente de Quebec (los referendos sobre el estatus de la provincia en 1980 y 1995), tienen alguna representación en la literatura quebequense o si al menos constituyen un motivo que provee de tópicos a los autores.

---

13 Paré, François. *Les littératures de l'exiguïté*. Hearst, Le Nordir, 1992, pág. 31.

M-E. L.

Podría responder con mucho detalle esta pregunta, que tiene que ver con mis propias investigaciones sobre las novelas emblemáticas quebequenses de la década de 1960. Como lo señalé en mi tesis de doctorado, la literatura quebequense de la Revolución tranquila estuvo asociada, en especial por los críticos literarios de las décadas de 1960 y 1980, a la emancipación colectiva de los quebequenses de la tutela federalista. Ahora bien, esta lectura ignoraba por momentos el contenido real de las obras estudiadas, al forzar un poco este aspecto a partir de una insistencia sobre el compromiso de novelas que, tal como las obras de [Réjean] Ducharme o Marie-Claire Blais, estaban impregnadas de la negatividad y rehusaban la celebración de la epopeya independentista de los quebequenses. En este sentido, les recomiendo los primeros capítulos de *L'Écologie du réel* de Pierre Nepveu (Montreal, Boréal, 1999). Con respecto a los referéndums sobre la soberanía, diría que las huellas en la literatura quebequense son más bien discretas. Algunos ensayistas, como André Belleau, dieron testimonio en sus textos de un cierto síndrome posreferéndum al inicio de la década de 1980, escritos en los que lamentaban que Quebec hubiera votado “No” a la soberanía. El referéndum de 1995 no tiene un lugar importante en la literatura quebequense. A parte de quizás algunas novelas, como *L'œil de Marquise* de Francine Noël y *Barney's Version* de Mordecai Richler, que se remontan al contexto del referéndum de 1995, pocos textos se interesan de manera directa por este tema.

C. V. & A. M.

Con Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Gabrielle Roy, Suzanne Aubry, Louise Tremblay-D'Essiambre, Marie-Célie Agnant, Mélikah Abdelmoumen, Nelly Arcan, Erika Soucy o más recientemente Joanne Rochette, Émilie Turmel, Marie-Ève Thuot, Mireille Gagné y Miryam Vincent, la literatura quebequense cuenta con un número importante de autoras que animan el medio y ayudan a la difusión de las letras quebequenses a nivel internacional. ¿Cuál es el lugar de las escritoras hoy en día en términos de reconocimiento y difusión?, ¿qué podría decirnos acerca de los escritores quebequenses pertenecientes a grupos minoritarios (en términos de origen étnico, geográfico o de género, por ejemplo)?

M-E. L.

El feminismo de la segunda ola en Quebec (1960-1980) está vinculado a diversas publicaciones y a lugares de difusión comprometidos. Una reflexión

específicamente literaria sobre las relaciones entre la teoría feminista y la creación literaria se dio con especial énfasis en las páginas de la revista cultural *La Barre du Jour*, fundada en 1965. Nicole Brossard, una de las fundadoras de esta publicación, ha dirigido dos números consagrados a las escrituras femeninas, “Femme et langage” (invierno de 1975) y “Le corps les mots l’imaginaire” (mayo-agosto de 1977), publicaciones que pretenden llenar las lagunas de la historia quebequense al privilegiar “la exploración del deseo femenino, del espacio femenino, de las prácticas femeninas en el disputado espacio de los poderes falocráticos”.<sup>14</sup> En la actualidad, el movimiento feminista está muy presente en los medios literario y académico. Nuevos programas en estudios feministas han hecho su aparición en diferentes universidades, la Red Quebequense sobre Estudios Feministas (REQEF, por sus siglas en francés [nota de los entrevistadores]) es muy activa en el medio universitario, las tesis de maestría y doctorado sobre temas feministas o ligados a la identidad de género se multiplican. En el campo editorial, el sello Éditions Remue-ménage, activo desde 1976, se interesa cada vez más por la publicación de obras que les dan voz a las autoras marginalizadas, minorías sexuales y de género, mujeres racializadas que no siempre tienen fácil acceso a tribunas de publicación reconocidas. En términos generales, diría que las voces de los grupos llamados minoritarios son cada vez más y mejor difundidas en el medio editorial quebequense, tanto en literatura argumentativa y ficción, tal como lo demuestran una vez más, el catálogo de la editorial Mémoire d’encrier y las nuevas orientaciones de revistas literarias y culturales como *Liberté*, *Lettres Québécoises* y *Spirale*.

C. V. & A. M.

Para terminar, además de agradecer sus valiosísimas respuestas, quisiéramos conocer un poco su biblioteca personal. Uno de los objetivos de esta entrevista es presentar algunos referentes que nos permitan conocer el arte de Quebec. En su selección personal, que sin duda es amplia y variada, ¿qué obras, películas, series, pintores, músicos o artistas quebequenses estima en particular y nos recomendaría (re)descubrir?

---

14 Brossard, Nicole. “Préliminaires”. *La barre du jour. Revue littéraire bimestrielle*, invierno 1975, pag. 8.

M-E. L.

Siempre tengo problemas a la hora de responder una pregunta de este tipo, quizás a causa de mis predilecciones como investigadora que me llevan a pensar las cosas en su globalidad. Les propongo algunas listas, ¡por supuesto incompletas y personales!

Títulos de lectura:

- Sobre el siglo XIX: los polémicos ensayos de Arthur Buies y la correspondencia de Octave Crémazie.
- Sobre los siglos XX y XIX: la poesía de Hector de Saint-Denys Garneau y Leonard Cohen; las novelas de Réjean Ducharme, Anne Hébert, Marie-Claire Blais, Suzanne Jacob y Mordecai Richler; los ensayos de Fernand Dumont y Régine Robin. Mención especial para *Je suis une maudite Sauvagesse*, de la autora innu An Antane Kapesh, obra publicada por primera vez en 1976 (Montreal, Mémoire d'encrier, 2019 [nota de los entrevistadores]).
- Entre los contemporáneos, las novelas de Michaël Delisle, Lise Tremblay, Catherine Mavrikakis, Ying Chen, Dany Laferrière, Kevin Lambert; los textos con un marcado tono personal de la escritora innu Naomi Fontaine; los ensayos críticos de Alain Deneault y Dalie Giroux; el teatro de Sarah Berthiaume, Olivier Choinière y Étienne Lépage.

Películas:

- *Kuessipan* (2019, Myriam Verreault, basado en un guion de Naomi Fontaine)
- *Antigone* (2019, Sophie Deraspe)
- *Chien de garde* (2018, Sophie Dupuis)
- *Laurence Anyways* (2012, Xavier Dolan)
- *Nuit #1* (2011, Anne Émond)
- *C.R.A.Z.Y.* (2005, Jean-Marc Vallée)
- *Maëlstrom* (2000, Denis Villeneuve)
- *Emporte-moi* (1999, Léa Pool)
- *Un zoo, la nuit* (1987, Jean-Claude Lauzon)
- *Le déclin de l'empire américain* (1986, Denys Arcand)
- *La guerre des tuques* (1984, André Melançon)

- *Les bons débarras* (1980, Francis Mankiewicz, basado en un guion de Réjean Ducharme)
- *Mourir à tue-tête* (1979, Anne-Claire Poirier)
- *L'eau chaude, l'eau froide* (1975, André Forcier)
- *Les ordres* (1974, Michel Brault)
- *La vraie nature de Bernadette* (1972, Gilles Carle)
- *Mon oncle Antoine* (1971, Claude Jutra)
- *Entre la mer et l'eau douce* (1967, Michel Brault)

#### Documentales:

- *Tu as crié let me go* (1992, Anne Claire Poirier)
- *Le confort et l'indifférence* (1981, Denys Arcand)
- *Pour la suite du monde* (1963, Pierre Perrault)

#### Series de televisión:

- *Série noire* (2014-2015, dirigida por Jean-François Rivard)
- *La vie, la vie* (2001-2002, dirigida por Jean-Pierre Améris)
- *Omertà, la loi du silent* (1996-1999, dirigida por Pierre Houle)
- *Les filles de Caleb* (1990, dirigida por Jean Beaudin)

#### Artistas plásticos:

- David Altmejd
- Patrick Bernatchez
- Jean-Sébastien Denis
- Marcelle Ferron
- Nadia Moss
- Jean-Paul Riopelle

#### Músicos:

- Philémon Cimon
- Les Colocs
- Robert Charlebois
- Leonard Cohen
- Lhasa de Sela
- Diane Dufresne
- Jean Leloup

C. V. & A. M.

En caso de que algún lector de esta entrevista quisiera contactarla, ¿a qué correo podrían enviarle sus dudas o comentarios?

M-E. L.

Será un gusto leerlos. Me pueden escribir a: [martine.emmanuelle.lapointe@umontreal.ca](mailto:martine.emmanuelle.lapointe@umontreal.ca).

### **Sobre la entrevistada**

Martine Emmanuelle Lapointe es profesora desde el año 2008 del Departamento de Literaturas de Lengua Francesa de la Universidad de Montreal. Tiene una maestría en literatura francesa (1998) y un doctorado en literatura quebequense (2004). Después de una estancia postdoctoral en la Universidad McGill, dedicada a la novela anglo-quebequense contemporánea, ejerció como profesora en la Universidad Simon Fraser (2006-2007). Ha contribuido en obras como *L'histoire de la littérature québécoise* (M. Biron, F. Dumont, É. Nardout-Lafarge, Boréal, 2007) y ha publicado múltiples artículos y capítulos dedicados a la novela, el ensayo y el discurso crítico en Quebec. Su tesis de doctorado fue publicada en 2008 bajo el título *Emblèmes d'une littérature. Le libraire, Prochain épisode et Lavalée des avalés*. También, ha participado como codirectora de los volúmenes: *Transmission et héritages de la littérature québécoise* (PUM, 2011) y *Le printemps québécois. Une anthologie* (Écosociété, 2013). Su trabajo se centra sobre todo en las relaciones entre historia y memoria en las obras literarias contemporáneas.

### **Sobre los entrevistadores**

Carlos Villamizar, magister en Literatura Francesa y especialista en Traducción. Traductor literario y profesor del Departamento de Lenguas Extranjeras de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, Colombia.

Alexánder Martínez, licenciado en Filología Francesa de la Universidad Nacional de Colombia, traductor literario e investigador independiente, Bogotá, Colombia.



*Traducciones*



## La escritura latinoamericana en Canadá: una literatura en formación<sup>1\*</sup>

Hugh Hazelton

Universidad de Concordia, Montreal, Quebec

UNA NUEVA LITERATURA ESTÁ EMERGIENDO en la sociedad canadiense, un conjunto de obras creadas por personas de veinte países distintos del hemisferio occidental. Es la producción literaria de los escritores latinoamericanos que viven en Canadá: la literatura latinocanadiense. A pesar de tener un origen foráneo, sus escritores también son parte de las Américas y, por lo tanto, comparten muchas características de las letras canadienses tales como la colonización, la implantación de la cultura europea en un ambiente indígena, la gradual liberación de formas literarias eurocéntricas y la búsqueda de modos autónomos de expresión. A pesar de que algunos de estos escritores pertenecen a naciones con una tradición literaria más larga y prestigiosa que la de Canadá, la mayoría desean hallar un lugar para su escritura en la sociedad canadiense y, quizá, enriquecer las letras de este país con su obra.

Durante el último cuarto de siglo, la escritura latinocanadiense se ha expandido en los principales géneros literarios, desde la novela y el relato, hasta la poesía, el teatro, el ensayo, la escritura testimonial, la autobiografía, la historia y el periodismo. Pese a que mucho de lo escrito ha sido autopublicado por necesidad, actualmente existe un buen número de pequeñas editoriales

---

1 Hazelton, Hugh. "Introduction: Latin American Writing in Canada: Formation of a Literature". *Latinocanadá: A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada*. Montreal. Montreal & Kingston/London/Ithaca, McGill-Queen's University, 2007, págs. 3-27. Traducción de Juan David Escobar [N. de las E.].

\* Esta traducción inédita de la introducción de *Latinocaná: A Critical Study of Ten Latin American Writers* (2007) busca abrir nuevos debates sobre los rumbos que ha tomado la literatura Latinoamérica en las últimas décadas. El estilo rápido y ligero del profesor Hazelton, en el cual se mezclan la rigurosidad histórica con la sensibilidad poética, logra dar un panorama bastante completo y riguroso de la literatura latinocanadiense hasta 2006. A pesar de que ya ha corrido mucha agua bajo el puente, *Latinocaná* es un libro indispensable para entender los derroteros de la literatura escrita por autores latinoamericanos que han migrado o se han exiliado. [n. del t.]

que funcionan principalmente en español, las cuales producen obras para una comunidad lingüística cercana a los 200.000 miembros en Canadá,<sup>2</sup> y a los 360 millones en el mundo hispanohablante; así como para los 200.000 hablantes de portugués en Canadá y alrededor de 210 millones en todo el mundo (*National Geographic* 36, 62, 72, 11-12).<sup>3</sup> La constante llegada de nuevos inmigrantes latinoamericanos junto con el aumento de la importancia del español como segunda lengua en la educación universitaria y el mercado internacional, le dan cierto grado de autonomía a las letras del mundo latinoamericano. Al igual que en los Estados Unidos, que cuenta con cuarenta y dos millones de hispanoamericanos (United States Census Bureau),<sup>4</sup> la escritura en español en Canadá conforma un mundo en sí mismo y constituye lo que el crítico y poeta Gary Geddes llama “una literatura paralela”,<sup>5</sup> una que se encuentra junto a las literaturas dominantes del Canadá anglo y franco parlante y que alimenta a escritores de las literaturas de las dos lenguas. La comunidad hispánica en los Estados Unidos, aunque cerca de cien veces más grande que la de Canadá, se encuentra fragmentada en grandes grupos de puertorriqueños, chicanos, cubanos, dominicanos y ciudadanos de otras nacionalidades, cada una de las cuales tiene una fuerte cultura propia y una larga historia de residencia en el país (a veces, incluso, anterior a la de los hablantes nativos de inglés). El pequeño número de latinoamericanos en Canadá ha impulsado a personas de diferentes contextos a trascender límites nacionales y culturales y a definirse lingüísticamente. Por lo cual, hoy existe un alto nivel de integración y un intercambio cultural fértil entre las diversas nacionalidades hispanohablantes que residen en el país.

---

2 De acuerdo con las cifras de Statistics Canada de la sección “Población por lengua materna” del censo de 2001, la población hispanohablante en Canadá era 245.495, mientras que la lusófona era de 213.815. Los dos grupos de lenguas se posicionaron en quinto y sexto lugar respectivamente después de las dos lenguas oficiales nacionales. El chino, el italiano el alemán y el punjabi estaban en los primeros lugares. Según dicho censo, 70.095 hablantes de español y 33.355 de portugués vivían en Quebec; en Ontario las cifras son respectivamente 118.690 y 152.115. Véase Statistics Canada.

3 Las cifras exactas son 364.150.000 en países hispanohablantes y 211.176.000 en países de lengua portuguesa.

4 La oficina de censo de los EE.UU. estima que para 2005 había 42.687.224 hispanos en el país. Ya para el 2000, los hispanos (12,5 % de la población total) habían sobrepasado a los afroamericanos en términos de porcentaje de población (12,3 %) y son ahora la principal minoría étnica. Se tiene que ser precavido, pues el término “hispano” es usado en un sentido cultural; el número de hablantes de español puede ser menor en la medida en que se han asimilado a la población. Véase United States Census Bureau.

5 Conversación personal con Gary Geddes en mayo de 1995.

## La llegada

El contacto entre los mundos lusófono e hispanohablante con Canadá no es nuevo. De hecho, ha sido constante desde el siglo xv. Los primeros visitantes ibéricos fueron los vascos, pescadores del norte de España y Portugal y exploradores, de quienes, se dice, empezaron a pescar en invierno en suelo canadiense incluso antes de los viajes de Colón. Muchos de ellos les dieron nombre a las ensenadas, puertos, y masas continentales de las provincias atlánticas de Canadá, desde Labrador, hasta la Isla Fogo y la Bahía de Bonavista. Después, hacia el final del siglo xviii, exploradores españoles y latinoamericanos que partían de puertos mexicanos exploraron las costas de la Columbia Británica y Alaska: los siete volúmenes de historia sobre las expediciones de Alejandro Malaspina y los diarios de Juan Francisco de Bodega y Quadra,<sup>6</sup> nacido en Perú, se han convertido en clásicos de la literatura del descubrimiento.<sup>7</sup> En las primeras décadas del siglo xix, el poeta Cubano José María Heredia, un romántico temprano maravillado por la majestuosidad de América, escribió una celebrada oda a las Cataratas del Niagara (45-47).

Los latinoamericanos consideran que el Nuevo Mundo forma un solo continente: América. En un sentido amplio, consideran que el adjetivo “americano” se refiere a toda la masa continental hemisférica que va desde Tierra de Fuego hasta la Isla de Ellesmere y que el término “americano” ha sido obstinadamente apropiado por los Estados Unidos. Por ello, muchos latinoamericanos han empezado a decirle a sus habitantes “estadounidenses” o “*Unitedstatetian*”.

La primera gran inmigración a Canadá proveniente del mundo hispanoparlante fue la de refugiados políticos al final de la Guerra Civil española, después de la caída de Barcelona a manos de las tropas franquistas en 1939. En varios de los centros comunitarios que se establecieron en Toronto, se publicaban poemas y cuentos sobre estas primeras llegadas, los cuales eran transcritos, luego mimeografiados y publicados en los muros de los

---

6 Las celebraciones bicentenarias de la Expedición Malaspina de 1792 fueron el motivo de varias publicaciones de interés sobre las exploraciones españolas en la costa noroeste durante la Ilustración. Véase Higuera.

7 Véase el recuento de sus viajes en *El descubrimiento del fin del mundo*, texto ameno y entretenido.

centros. Al igual que las obras tempranas de los refugiados latinoamericanos treinta años después, estas obras trataban en gran medida sobre los horrores de la guerra civil y la nostalgia por la patria (García, Entrevista). La inmigración peninsular incrementó durante las décadas de 1950 y 1960 en la medida en que hablantes de español y portugués abandonaban los regímenes represivos y las inestables economías de sus países para buscar oportunidades en Canadá. Los primeros escritores de este grupo en publicar fueron principalmente profesores de lengua y literatura española, quienes gradualmente obtuvieron puestos en universidades canadienses. Muchos de ellos, como el poeta y novelista Jesús López Pacheco,<sup>8</sup> ya eran autores exitosos en España antes de emigrar. Si bien estos escritores produjeron una miríada de obras a nivel académico y creativo, un examen detallado de su producción literaria se encuentra por fuera del enfoque del presente estudio.<sup>9</sup> No obstante, una figura importante para los escritores latinoamericanos que llegarían después fue la del poeta y crítico gallego Manuel Betanzos Santos, pionero en el estudio de las letras canadienses en el mundo hispánico y un puente entre la primera inmigración peninsular y la posterior inmigración latinoamericana. Betanzos Santos, profesor por varios años en la década de 1960 en la Universidad de Sherbrooke, y después en la Universidad de McGill y el Colegio de Baja Canadá, siempre estuvo fascinado por la interacción entre culturas. *Boreal*, revista trilingüe (inglés-francés-español) publicada en Montreal en los años sesenta, apareció intermitentemente por los siguientes veinticinco años. Esta revista sirvió como una plataforma tanto para escritores de las tres lenguas como para los escritores latinoamericanos que publicaban por primera vez en Canadá. Así mismo, Betanzos tradujo y publicó dos antologías de literatura canadiense: una en Argentina y la otra

---

8 López Pacheco (1930-1997), autor de una docena de obras, incluyendo novelas, cuentos, poesía y ensayo, fue uno de los sobresalientes escritores jóvenes de la década de 1950 en España. Su novela *Central eléctrica*, publicada en 1958 cuando tenía veintiocho años, es una reflexión sobre los efectos de la tecnología en la vida del campo y la estructura de clases. Hostigado por su activismo político y por ser miembro del partido comunista, López Pacheco migró a Canadá en 1967, donde dictó clases por el resto de su vida en la Universidad de Western Ontario. Allí, continuó escribiendo y traduciendo.

9 Otros distinguidos inmigrantes académicos españoles fueron los profesores Alfredo Hermenegildo, Félix Carrasco y Antonio Gómez Moriana, en la Universidad de Montreal, y Diego Marín que enseñó en la Universidad de Toronto. Antón Risco, autor de cinco novelas y varios ensayos sobre ciencia ficción, dictó clase en la Universidad Laval por cerca de treinta años. Su novela *Hippogriffe* fue traducida al español por Brigitte Amat y publicada en Montreal por VLB Éditeur en 1992. Escribió además en español y en gallego.

en México. Hasta la fecha de su muerte en 1995, leyó sus propias creaciones literarias en tertulias poéticas en francés, español e inglés en Montreal.

La primera ola de inmigración latinoamericana estaba compuesta por inmigrantes económicos ecuatorianos que se asentaron principalmente en el área de Toronto a finales de la década de 1960. En aquellos tiempos, este grupo no tenía escritores regularmente activos. Unos años después, la agitación política que atravesó la región, cuya causa fue la demanda popular por más poder económico y político, y la subsecuente represión militar forzó a un gran número de personas, principalmente del Cono Sur (Chile, Argentina y Uruguay), a migrar a Canadá. La mayoría de los inmigrantes eran refugiados de los sectores más idealistas, progresistas y artísticamente comprometidos de sus sociedades, quienes nunca antes habían considerado abandonar sus patrias hasta que fueron expulsados por las dictaduras militares que primero tuvieron lugar en Brasil, en 1964; luego en Uruguay, en 1972; en Chile, en 1973; y en Argentina, en 1976. A veces, la decisión de emigrar a Canadá dependía de una afinidad particular o un interés en el país; en otras ocasiones, la elección dependía simplemente de periodos específicos en los que la embajada aceptaba refugiados.<sup>10</sup> Los inmigrantes económicos del Cono Sur (así como los de otras naciones con un alto nivel de inestabilidad política, como Colombia) se unieron al flujo de refugiados con dirección al Norte.

Una segunda ola de inmigración latinoamericana a Canadá ocurrió durante la década de 1980, cuando las rígidas sociedades estratificadas de otras regiones como Centroamérica y las naciones andinas (particularmente Perú y Bolivia) fueron sacudidas por las demandas en materia de mejoras fundamentales en derechos humanos, sociales y económicos. Estos movimientos tuvieron que lidiar nuevamente con violentas (y precipitadas) guerras civiles (como en El Salvador), y éxodos masivos de la población a países vecinos como México, Estados Unidos y Canadá. Nuevamente, muchos de los que venían ya eran prestigiosos artistas en sus países de origen, así que continuaron escribiendo, pintando, y trabajando en sus respectivos campos cuando llegaron a Canadá.<sup>11</sup> Otros eran jóvenes artistas y escritores

---

10 La arbitrariedad implícita en la búsqueda de protección en una embajada en particular durante los primeros años del régimen de Pinochet se describe fielmente en el cuento "Voyage à l'extreme" de la autora chilena Marilú Mallet.

11 Este es el caso de dos salvadoreños en particular: Alfonso Quijada Urías, quien ya era un

que apenas comenzaban a descubrir su talento cuando fueron forzados a salir de sus naciones. Al llegar a Canadá, estos escritores publicaron sus primeros trabajos e hicieron sus primeras presentaciones. Desde entonces, comenzando por Argentina luego de la Guerra de las Malvinas en 1982, la democracia se ha venido restaurando paulatinamente en la mayoría de los países de la región, a pesar de que en muchos casos esto significa simplemente una tregua inestable entre las partes guerreristas. En ese sentido, pese a que los refugiados todavía provienen de países en conflicto como Guatemala, México y, especialmente, Colombia, la inmigración a Canadá desde los años noventa ha sido en gran parte por razones económicas y no políticas. Esto es, como señala la poeta y crítica Margarita Feliciano, porque los inmigrantes son en sí mismos exiliados económicos (“El exilio”).

Para finales de los años sesenta, muchos autores latinoamericanos se habían establecido por su propia cuenta en Canadá. Muchos de estos escritores permanecían aislados de otros latinoamericanos, puesto que decidían escribir en inglés y francés, y no en su lengua materna. Entre ellos estaba Gloria Escomel, una poetisa, dramaturga y escritora de ficción de origen catalán y francés, que creció en Uruguay, pero que se asentó en Quebec en 1967. Aunque paradójicamente la mayoría de su obra está situada en el área de Río de la Plata, escribe casi exclusivamente en francés.<sup>12</sup> El poeta experimental Ludwig Zeller se estableció en Toronto en 1970, desde donde mantuvo una activa presencia en el movimiento surrealista internacional,<sup>13</sup> mientras que su compatriota Renato Trujillo llegó a Montreal como viajero en 1968, para luego quedarse y escribir poesía exclusivamente en inglés.<sup>14</sup> El

---

autor consolidado en Centroamérica, México y el Caribe; y del pintor Manuel Polanco, cuyos lienzos y murales eran bien conocidos en su país de origen.

- 12 Escomel es autora de quince libros de diversos géneros que van desde estudios sociológicos, una obra de radioteatro, poesía, cuentos y novelas, de las cuales se destaca su obra maestra *Pièges* (1992) que trata el idealismo y la duplicidad de la política en Latinoamérica.
- 13 Zeller, quien se retiró a Oaxaca, México, es el autor de casi una docena de libros de poesía y es un autor reconocido en los movimientos surrealistas de México, Brasil, Alemania y Holanda. Su esposa, Susana Wald, una pintora profesional, frecuentemente ilustra y traduce su obra. Zeller también es un artista visual y ha publicado varias colecciones de sus extravagantes *collages*.
- 14 Trujillo, quien fue músico, fundó el grupo de música andina Los Quinchamalás, la cual hizo presentaciones en EE.UU. y Canadá en los años ochenta. Sus dos colecciones de poemas, *Behind the Orchestra: Poems and Anti-Poems* (1987) y *Rooms: Milongas for Prince Arthur Street* (1989), fueron publicadas por Goose Lane Editions de Fredericton. Trujillo se mudó a Pittsburgh a principios de los noventa y murió allí unos años después.

pintor brasileño Sergio Kokis abandonó Río de Janeiro después del golpe de estado al presidente João Goulart y del establecimiento de la dictadura militar en 1964. Posteriormente, vivió en Europa por varios años antes de establecerse en Montreal a finales de los años sesenta. Aunque Kokis no comenzó a escribir sino hasta los años noventa, sus once novelas, todas escritas en francés, fueron cálidamente recibidas en Quebec.<sup>15</sup> Rafael Barreto-Rivera, un poeta puertorriqueño bilingüe, se mudó a Toronto a finales de los años sesenta y luego se convirtió en el principal innovador de la poesía fonética y miembro del grupo de *performance* The Four Horsemen (Los cuatro jinetes).<sup>16</sup> A pesar de la influencia que tuvo la declamación de poesía oral española (pasatiempo favorito de su abuelo gallego) y de sus lecturas de literatura española y latinoamericana en general, Barreto-Rivera escribe principalmente en inglés.

Sin embargo, la actividad literaria a gran escala de latinoamericanos en Canadá empezó de forma temprana con el advenimiento de los primeros refugiados chilenos después del golpe de Estado que derrocó al presidente Salvador Allende el 11 de septiembre de 1973. La mayoría de chilenos se establecieron en los alrededores de centros urbanos en Montreal, Toronto y Vancouver o sus alrededores, formando pequeñas comunidades en Ottawa, Winnipeg, Calgary y Edmonton. Con la notable excepción de la inmigración chilena en Ottawa, en la mayoría de los casos, los escritores llegaron solos. El crítico y poeta chileno Naín Nómez tuvo contacto con estudiantes de la Universidad de Carleton mientras asistía a la Universidad de Chile y fue posteriormente invitado a enseñar español en Ottawa. Los poetas Jorge Etcheverry y Erik Martínez, compañeros de Nómez en el grupo de poetas la “Escuela de Santiago” del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, junto con otros poetas asociados a la universidad, se establecieron en Ottawa, con lo cual se convirtieron muy pronto en un punto focal para la actividad literaria chilena en Canadá.

15 Kokis es también ensayista (véase *Les langages*), poeta y un aclamado pintor. *La danse macabre du Québec* (1999), una compilación de cuarenta poemas y pinturas, está inspirada en la tradición medieval que retoman Ensor, Dix, Grosz y Orozco.

16 Los innovadores y sonoros juegos de palabras de Barreto-Rivera se pueden apreciar en sus libros; sin embargo, son particularmente poderosos en sus *performances* públicos. Él y sus compañeros, The Four Horsemen (bp Nichol, Paul Dutton y Steve McCaffery), hicieron giras por Canadá en los años setenta. Sus recitales pueden apreciarse en grabaciones como *Live in the West*.

Los exiliados que llegaron a Canadá en los años setenta se encontraban, al mismo tiempo, enormemente estimulados por el vibrante ambiente artístico y político de sus países de origen y profundamente aterrorizados por la represión militar. No era sorpresa, por lo tanto, que la literatura latinocanadiense de aquellos tiempos estuviera politizada y que fuera apasionadamente optimista, incluso desgarradora en su lamento por una sociedad más justa y por aquellos que morían o eran torturados tratando de alcanzarla. La poesía es una parte integral de la vida y la cultura en Chile; de hecho, las lecturas de poesía formaban parte de las *peñas* (fiestas benéficas) y otros eventos culturales que eran llevados a cabo por las comunidades exiliadas por todo Canadá. Muchos de los exiliados argentinos y uruguayos (junto con españoles y chilenos) habían sido activos en el ámbito del teatro y el cine en sus naciones de origen, por ende, luego establecieron compañías de teatro en español en Canadá. En Montreal, el dramaturgo y autor Rodrigo González hacía puestas en escena de teatro para niños y talleres colectivos para mediados de los años setenta;<sup>17</sup> en Toronto, el grupo de teatro El Galpón también realizó sus propias producciones e influyó en la visita del notable dramaturgo satírico argentino Osvaldo Dragún a la ciudad.<sup>18</sup> Los años setenta también fueron testigos de una gran actividad en la música, especialmente en la formación de grupos chilenos que tocaban una mezcla de canciones andinas folclóricas, poesía adaptada y canciones de protesta. Alberto Kurapel, un chileno exiliado que había estudiado la obra del Living Theater y actuado en una traducción de *Viet Rock* de Megan Terry en Santiago en los años de Allende, se estableció en Montreal, donde lanzó seis álbumes consecutivos de canciones de protesta en las que lamentaba el trágico destino de su país.<sup>19</sup>

---

17 González continuó escribiendo y produciendo obras de teatro (cerca de treinta libretos), así como interpretando piezas para niños hasta finales de los noventa. Su compañía Théâtre Chaos ha realizado giras por Bélgica, Burkina Faso y Chile. También ha publicado una colección bilingüe de historias Zen con personajes animales: *Contes de la tête et de la queue/Cuentos de la cabeza y la cola*.

18 Antes de su muerte en 1999, Dragún, uno de los dramaturgos más creativos del teatro argentino del siglo XX, mencionó explícitamente que sus obras debían quedar en mano de Girol Books, una editorial de lengua española en Ottawa que se especializó en teatro argentino y latinoamericano.

19 Kurapel produjo una vasta obra y fundó su propia compañía de teatro, Exilio, antes de volver a Chile en 1998. Además de tres volúmenes de poesía, escribió ocho piezas de teatro en francés y español usando técnicas de traducción consecutiva, así como diez obras solamente en español. Todo su teatro experimental, el cual utiliza un arsenal de medios técnicos y de técnicas de actuación, fue publicado en Quebec por Éditions Humanitas.

Cineastas chilenos como Leutén Rojas en Ottawa y Marilú Mallet y Jorge Fajardo en Montreal también se mantuvieron activos durante este tiempo.

## Adaptación

Hacia finales de los años setenta, los chilenos que residían en diferentes ciudades, especialmente en el triángulo Ottawa-Montreal-Toronto, comenzaron a interesarse y concientizarse por el trabajo de sus compatriotas; al mismo tiempo, aparecieron los primeros libros de autores chilenocanadienses. Uno de los primeros escritores chilenos que publicaron en Canadá fue el poeta Francisco Viñuela, quien lo hizo con una pequeña editorial de Montreal financiada, en parte, por un partido político al que pertenecía.<sup>20</sup> Durante los años siguientes, hubo una primavera de aventuras editoriales independientes. En Montreal, el poeta chileno Manuel Aránguiz participó de la fundación de Les Éditions Maison Culturelle Québec-Amérique Latine. En 1979, esta editorial publicó *La ciudad*, obra del poeta exiliado Gonzalo Millán, la cual fue reconocida como “una de las obras más importantes de la poesía chilena contemporánea” (“Chilean Literature” 55) por el poeta y crítico Jorge Etcheverry. En 1986, Millán, quien residió principalmente en Ottawa y en Montreal, ganó el premio de poesía de la Fundación Pablo Neruda en Chile. En 1981, Aránguiz publicó *Cuerpo de silencio/Corps de silence*, una edición bilingüe (español-francés) de sus lacónicos y elaborados poemas. Naín Nómez se mudó de Ottawa a Toronto en 1976, lugar en el que estableció contacto con otros dos escritores chilenos: el poeta Claudio Durán y el cuentista Juan Carlos García. Durán publicó dos libros de poesía bilingües (español-inglés): *Homenaje/Homage*, traducido por Margarita Feliciano, y *Más tarde que los clientes habituales/After the Usual Clients Have Gone*, traducido por Rafael Barreto-Rivera, con Underwhich Editions en Toronto en 1982. La poeta argentina Margarita Feliciano, quien se trasladó de California a Toronto en 1969, publicó su primer libro, *Ventana sobre el mar*, en Pittsburgh con la Latin American Literary Review Press en 1981.<sup>21</sup>

---

20 La primera colección de poesía de Viñuela, *Exil transitoire/Exilio transitorio*, traducida por Johanne Garneau-Lassonde, fue publicada en Montreal por Éditions Nouvelles Frontières, una librería marxista, en 1977.

21 El libro de Feliciano, descrito en detalle en el segundo capítulo de este estudio, fue particularmente notable por su innovador formato bilingüe. En lugar de traducir sus propias obras, Feliciano decidió escribir versiones paralelas del mismo poema, a veces con un sorprendente grado de diferencia entre ellas.

Sin embargo, fue en Ottawa donde las editoriales chilenas se establecieron con más fuerza. El escritor de ficción chileno Leandro Urbina llegó allí desde Argentina en 1976, donde muy pronto fundó Cordillera Editions, la cual, en pocos años, publicó el primer libro de cuentos de Urbina, así como la primera colección de la poesía innovadora de Nómez y Etcheverry. En 1982, Cordillera lanzó *Literatura chilena en Canadá/Chilean Literature in Canadá*, editada por Nómez y traducida por Christina Shantz, una egresada de Carleton, que luego sería la esposa de Urbina y la principal traductora de los chilenos radicados en Ottawa. Este libro se constituyó como la primera antología de escritura latinoamericana que apareció en Canadá. Esta selecta recopilación incluyó tanto poesía como prosa de los escritores de Ottawa; obras de Aránguiz de Montreal; y de Durán, García y Ludwig Zeller, de Toronto. Además, su presentación bilingüe hizo accesible la escritura chileno-canadiense al público y a las editoriales canadienses. Cormorant Books, de Dunvegan, Ontario, por ejemplo, publicó traducciones de obras de Urbina y Nómez a mediados de los años ochenta.<sup>22</sup> De este modo, se creó el primer punto de desembarco latinoamericano en las letras canadienses.

La vida literaria y editorial en español en Canadá ha girado en torno a cinco campos de actividades que están interrelacionados: recitales, festivales, antologías, pequeñas editoriales y revistas literarias. Los recitales de poesía son un fuerte elemento de las letras españolas y latinoamericanas; de hecho, la comunidad hispánica ya era lo suficientemente grande a principios de los ochenta como para proporcionar un público sorprendentemente fiel y participativo. En Toronto, el café The Trojan Horse en la Danforth Avenue se constituyó como un lugar de encuentro temprano de recitales de poesía,<sup>23</sup> mientras que en Montreal, la *doyenne* de poesía oral y escritura bohemia, Janou St-Denis, comenzó a invitar regularmente escritores latinoamericanos a leer en francés y español en sus tertulias a principios de la década.<sup>24</sup> Para

---

22 La clásica colección de cuentos de Urbina, *Las malas juntas*, sobre el golpe de estado a Salvador Allende y las repercusiones del mismo, fue publicado como *Lost Causes* (1987). La poesía lírica y surrealista del manuscrito inédito de Nómez “Países como puentes levadizos” fue publicada como *Burning Bridges* (1987).

23 “En los años setenta The Trojan Horse reunió artistas griegos y chilenos que cantaban canciones de protesta en contra de las dictaduras de sus respectivos países. El café también sirvió como un popular lugar de encuentro en el que se hacían recitales de poesía y otro tipo de eventos” (Feliciano, Nota personal).

24 “Poeta, actriz, directora de teatro y pionera de los recitales, Janou St-Denis murió en 2002, dejando una indeleble marca en la literatura de Quebec. En 1972, publicó su primera

1995, Montreal ya tenía cuatro lugares que operaban simultáneamente, donde se hacían recitales de poesía. En Ottawa, donde el número total de inmigrantes era considerablemente menor que el de Montreal y Toronto, las lecturas de poesía se realizaban con escritores de otros grupos étnicos (Etcheverry, Entrevista); sin embargo, a mediados de la década del noventa, Jorge Etcheverry, Arturo Lazo y Luciano Díaz fundaron El Dorado, un recital mensual especializado en obras escritas en español. En Vancouver, donde la audiencia latinoamericana era más grande, pero más difusa, las lecturas de poesía se realizaban con inmigrantes de diversas naciones y culturas. El escritor salvadoreño Alfonso Quijada Urías (Entrevista) menciona que su socio de lecturas más cercano fue un malasio con quien frecuentemente hizo recitales en la librería Octopus.

Los festivales también han sido estratégicos en la evolución de la escritura latinocanadiense. En Toronto, Ludwig Zeller, Naín Nómez y Leandro Urbina participaron en los primeros encuentros de las Harbourfront Reading Series, exponiéndose así al público canadiense. Así mismo, la Agrupación de Artistas Latinoamericanos (Latin American Artist's Network, o LAN), una asociación libre de músicos, pintores, cineastas, actores, bailarines, artistas de *performance* y escritores activa hasta mediados de los años noventa, realizó festivales de hasta cinco días que incluían múltiples lecturas de poesía. Estos eventos permitieron que escritores latinoamericanos de distintos orígenes y nacionalidades se encontraran entre sí y con sus audiencias. En 1987, el periodista y crítico peruano-canadiense Alex Zisman de Toronto organizó el North/South Encounter en la Universidad de York, el cual, para los estándares latinocanadienses, significó un megafestival. Escritores hispanocanadienses, latinoamericanos y anglocanadienses leyeron en este evento. La extraordinaria diversidad de participantes incluyó escritores canadienses como Margaret Atwood, Graeme Gibson, Timothy Findley e Yves Beauchemin; a escritores inmigrantes canadienses como Janette Turner

---

colección de poesía, *Mots à dire/Maus à dire*, y en 1975 lanzó Place aux Poètes, una serie de lecturas poéticas que continuó durante el siguiente cuarto de siglo, y que se convirtió en el evento semanal de poesía más duradero de la historia literaria de Canadá. Realizada en varios cafés y bistrós de Montreal, Place aux Poètes fue tan universalista y abierta como Janou: no importaba en realidad el prestigio de los invitados, podían ser estudiantes que escribían poesía; prestigiosas figuras de la literatura quebequense; representantes de las voces feministas; inmigrantes; y tanto poetas latinoamericanos que residían en Canadá como anglófonos que leían en francés. Los eventos sirvieron como un micrófono abierto en el mundo de la poesía en Quebec” (Hazelton, “Note”, 68).

Hospital, Neil Bissondath, Austin Clarke y Josef Skvorecky; a escritores latinoamericanos de renombre como Miguel Barnett de Cuba, Álvaro Mutis de Colombia y José Emilio Pacheco de México; y a una amplia selección de autores canadienses hispanófonos, incluyendo al novelista español y canadiense Ramón Guardia de Montreal. Este fue el evento literario más grande que organizó la comunidad latinoamericana en Canadá y significó un gran hito del encuentro entre escritores canadienses y escritores de otros lugares de América. A este, le siguió el establecimiento del Festival de la Palabra y la Imagen (título en inglés, dada su naturaleza bilingüe), un festival de una semana de lecturas de poesía, artículos críticos y representaciones teatrales y musicales que se lleva a cabo anualmente en Toronto desde 1992. Este festival, patrocinado por la Celebración Cultural del Idioma Español, combina eventos culturales y académicos. Fundado por Mario Valdés de la Universidad de Toronto y Margarita Feliciano de la Universidad de York, se convirtió en el lugar de encuentro más grande del español en el país.<sup>25</sup>

En Montreal, finalmente, dos festivales de recitales de poesía a finales de los años ochenta juntaron los talentos dispares de los autores latinoamericanos de la ciudad. Los primeros escritores latinoquebequeses de Montreal pertenecían a un amplio espectro de países y tendencias literarias, quienes, a excepción de los chilenos, no habían tenido un interés común por entablar lazos entre sí. La primera gran lectura de poesía en español en Quebec se hizo en una escuela secundaria en Outremont en el marco de las actividades de la Semaine Latinoaméricaine, en el otoño de 1986. Este espacio involucró alrededor de una docena de escritores exiliados y refugiados de diversos países hispanohablantes y demostró que, a pesar de las diferencias nacionales y estilísticas, los escritores hispánicos en Montreal compartían un lenguaje común y una misma tradición literaria, y que, si decidían unirse, podían formar una nueva rama de la literatura *latinoquébécoise*. En 1989, la colombiana Yvonne Truque, quien trabajaba con un grupo comunitario latinoamericano, organizó un segundo evento en el contexto de otra celebración de la cultura hispanoamericana. Este incluyó quince autores y se llevó a cabo en el bar L'Imprévu de Outremont durante tres noches consecutivas. Allí

---

25 La Celebración Cultural de Idioma Español (CCIE) comenzó sus actividades en 1992 con la conmemoración de los quinientos años de la llegada de Colón a América. Mario Valdés se retiró de la organización en 1995, sin embargo, Margarita Feliciano sigue siendo la principal coordinadora.

participaron autores hispanohablantes a quienes se les pidió que leyeran en francés y español. Además, autores quebequenses con un duradero interés en Latinoamérica como Paul Chamberland, Claude Beausoleil and Janou St-Denis también fueron invitados a leer. El festival, que estableció una nueva cohesión entre los escritores participantes, incrementó el contacto entre escritores latinos y quebequenses. Además, recibió una considerable atención de la prensa francófona. En años posteriores, un buen número de autores latinoquebequenses fueron invitados a leer al Festival Internationale de la Poésie en Trois-Rivières.

Las antologías también han jugado un papel crucial en el reconocimiento de autores hispanohablantes y en la dirección que han tomado varios grupos de escritores. Uno de los primeros anglocanadienses en interesarse por la escritura latinoamericana fue Geoffrey Hancock, editor del *Canadian Fiction Magazine*. En 1980, Hancock organizó un “número especial de ficción traducida de las lenguas no oficiales de Canadá” (s. p.), que fue, en efecto, una antología que incluyó cuentos de cinco escritores chileno-canadienses y del novelista argentino-canadiense Pablo Urbanyi. En 1987, Hancock dedicó un número entero a los escritores latinoamericanos que vivían en Canadá, incluyendo el trabajo de una buena parte de los escritores chilenos más reconocidos en Toronto y en Ottawa, así como de otros escritores latino-canadienses, como el ensayista y escritor de ficción Raúl Gálvez y el poeta guatemalteco Alfredo Saavedra, ambos de Toronto; a los chilenos Renato Trujillo, Marilú Mallet y Miguel Retamal, todos de Montreal; al argentino Naldo Lombardi, de Edmonton; y al crítico uruguayo Javier García Méndez, de Montreal. Este número constituyó nuevamente una genuina antología que trascendió los límites del país, alcanzando el mundo hispanoamericano gracias a los comentarios críticos que Julio Cortázar realizó en una entrevista y varios ensayos sobre su obra. De esta manera, se estableció la escritura latinocanadiense como una tendencia importante en las letras canadienses.

Entre tanto, en Toronto y Montreal, aparecieron nuevas antologías compiladas y publicadas por los mismos escritores hispanocanadienses. En Toronto, Diego Marín, un español que enseñaba literatura española en la Universidad de Toronto, compiló una antología trilingüe (español-inglés-francés) titulada *Literatura hispano canadiense/Hispano-Canadian Literature/Littérature hispano-canadienne*, publicada por la Alianza Cultural Hispano-Canadiense en 1984. Esta colección incluyó cuentos, poemas

y extractos de obras de escritores peninsulares y latinoamericanos que vivían en Canadá. Muchos de los autores incluidos pertenecían al ámbito académico, algunos de ellos, como Manuel Betanzos Santos de España y Luis Pérez Botero de Colombia, pertenecían a la generación que llegó a Canadá durante los años cincuenta; otros, incluyendo al español Ricardo Serrano y al dominicano Raúl Bartolomé, nacieron después de la Segunda Guerra Mundial y emigraron a Canadá en los años setenta. La Alianza Cultural realizó regularmente varios certámenes literarios en español en Canadá. Quizá el mayor precedente de esta antología, además de su presentación trilingüe, fue que reunió escritores de dos generaciones y dos tradiciones culturales, aquellas de España y Latinoamérica.

Unos años después, en 1987, José Varela y Richard Young, profesores de español en la Universidad de Alberta, fundaron la Asociación para el Desarrollo de la Cultura Hispánica de Edmonton (*Association for the Development of Hispanic Culture in Edmonton*, APEDECHE), inspirada en la Alianza Cultural de Toronto. Esta organización, junto con la Embajada española en Canadá y Multiculturalism Canada, organizó un certamen para autores latinocanadienses en 1985 y, posteriormente, publicó una antología con las obras ganadoras y las de otros autores en 1987. Este libro, *Antología de literatura hispanocanadiense/An Anthology of Hispano-Canadian Writing*, incluía poemas de Naín Nómez y Jorge Etcheverry; cuentos de los chilenos Hernán Barrios y Francisco Viñuela, de Montreal; poesía de la escritora argentina Nora Strejilevich, quien residía en aquel entonces en Vancouver; y del autor chileno Luis Torres, de Calgary; así como obras de otros autores.<sup>26</sup>

En Montreal, donde se asentaron grupos de diversas nacionalidades hispánicas, los escritores trabajaron en un relativo aislamiento por varios años. No fue sino hasta la década de los ochenta que los escritores latinoamericanos en Quebec empezaron a hacer sus propias antologías. La primera, *Palabra de poeta*, fue publicada por la Mexican Association of Canada en 1988.<sup>27</sup> Al igual que los recitales en Montreal, las antologías publicadas estaban marcadas por su heterogeneidad. A pesar de ser modesta, *Palabra de poeta* incluyó

---

26 Esta fue la única vez que se entregaron los premios APEDECHE.

27 El poeta mexicano, médico y “trabajador cultural” (su término favorito) Gilberto Sosa organizó esta antología y convenció a la Mexican Association of Canada de pagar por la impresión. Sosa, un activista político que quedó confinado a una silla de ruedas después de sufrir una lesión en su pierna que le causó parálisis, retornó a México y murió bajo circunstancias sospechosas en Guatemala en 2000.

poemas de cuatro chilenos, un guatemalteco, un uruguayo, un mexicano, un salvadoreño, un colombiano y un norteamericano, además fue ilustrada por el artista mexicano Roberto Ferreyra. El siguiente año, Les Éditions de la Naine Blanche publicó la primera antología en francés de escritores latinoquebequenses, *La présence d'une autre Amérique*, una antología que incluyó autores que habían leído en L'Imprévu. Esa obra tuvo dos reimpressiones y recibió una opinión altamente favorable del crítico haitiano-canadiense Jean Jonaissant en *Lettres québécoises* (“Des poésies québécoises”). Un año después, en 1990, los poetas chilenos Jorge Etcheverry y Daniel Inostroza publicaron la antología en español *Enjambres: Poesía latinoamericana en el Quebec*, que incluyó a la mayoría de autores de *La présence*, así como a las poetas peruanas Alicia Núñez Borja y Yolanda Saldivar (quien escribía en quechua). Esta antología, así como el mundo literario latinoquebequense que se encuentra detrás, mereció un artículo-reseña de una página completa en la sección literaria de la *Montreal Gazette* (Henighan). Daniel Inostroza continuó trabajando y en 1992 publicó la primera antología de mujeres escritoras hispanohablantes de Canadá titulada *Antología de la poesía femenina latinoamericana en Canadá*, una compilación que incluyó dieciséis escritoras latinoamericanas de Chile, Argentina, República Dominicana, Uruguay, Ecuador, Cuba, Perú, Venezuela y El Salvador. Sus colaboradoras provenían de todo el país, de Montreal a Vancouver, y oscilaban entre los veinticinco a los ochenta años. Una traducción francesa de la antología fue publicada por la editorial El Unicornio Verde el siguiente año.

Quizá, una de las antologías más inclusivas de escritores latinoamericanos en Canadá fue una en la que estos sólo hacían parte de ella: *Compañeros: An Anthology of Writings about Latin America*, editada por Gary Geddes y por el autor del presente estudio, estaba compuesta por las obras de ochenta y siete autores canadienses de origen inglés, francés, haitiano y latinoamericano. Debido a que el tema de la antología era Latinoamérica, ninguna de las obras tocó el tema de la vida en Canadá. Para los veintiséis autores latinocanadienses reunidos, la antología proporcionó una oportunidad de publicar junto a autores anglocanadienses y quebequenses populares (y con otros no tan conocidos), proveyendo de esa forma una interface entre el viejo interés de las letras canadienses por Latinoamérica (desde Malcolm Lowry, Hugh Garner y Earle Birney) y el floreciente mundo de los escritores latinoamericanos en Canadá. Esta antología, junto con los recitales de

lanzamiento en Ottawa y Montreal y las numerosas reseñas que hizo la prensa canadiense, fue caracterizada por un sentido de inclusión: las dos principales corrientes literarias, la anglocanadiense y la quebequense, corrían al lado de las nuevas corrientes de escritura haitianas y latinocanadienses en el río del interés común por Latinoamérica. Además, enfatizaba la comunión de Canadá con Centro y Suramérica, mientras que la ausencia de la escritura de los Estados Unidos reafirmaba que Canadá y Latinoamérica tenían una relación única y propia.

Muchas de las editoriales que originalmente empezaron a publicar obras locales en español o en ediciones bilingües durante las décadas de los setenta y ochenta, eventualmente se convirtieron en pequeñas empresas comerciales. Las subvenciones gubernamentales de organizaciones como Multiculturalism Canada, Canada Council, Ontario Arts Council, Société de développement des entreprises culturelles, y otras instituciones han ayudado a financiar la traducción y publicación de obras.<sup>28</sup> La principal editorial hispanohablante fue Cordillera Editions en Ottawa. Dirigida por Leandro Urbina hasta que se trasladó a Washington, D. C., en los años noventa, publicó doce títulos. Cordillera se especializó en literatura chilena, particularmente en la de escritores chilenocanadienses, sin embargo, también publicó una antología de poesía salvadoreña, libros de poetas chilenos exiliados en París y Nueva York y obras de autores que vivían en Chile. La editorial recibió subvenciones de diferentes agencias gubernamentales, y sus ediciones estuvieron disponibles tanto en Chile como en Canadá. Split Quotation Press/Ediciones la Cita Trunca tiene ocho títulos en su catálogo, incluyendo *Northern Cronopios*, una antología en inglés de cuentos de catorce escritores chilenocanadienses, y *Strange Houses*, una selección de poemas de

---

28 Las subvenciones federales y de provincia en Canadá son otorgadas solamente para la traducción y publicación de autores que viven en Canadá o sus respectivas provincias. A pesar de que esta política ha sido muy útil a la hora de traer escritores latinocanadienses a flote, también ha limitado la traducción de autores fuera de Canadá. La revista literaria *Ruptures*, por ejemplo, que publicaba obras de autores de todas las Américas (y de todo el mundo), nunca recibió una subvención del Canada Council o del Ministerio de Cultura de Quebec porque, pese a que publicaba autores canadienses y quebequenses, no se dedicaba a ellos exclusivamente. La revista se acabó en 1998 después de catorce números. Además del Premio Glassco de la Canadian Literary Translators' Association para la traducción de una ópera prima, no hay otros premios en Canadá para traducciones hacia o de otras lenguas que no sean francés o inglés. Para una discusión sobre las políticas de traducción en Canadá y sus efectos en las escritoras de Canadá, véase Hazelton, "Vuelos septentrionales" 137-144.

Gonzalo Millán, traducida por Annegrit Nill, la cual tuvo una buena acogida entre la prensa anglocanadiense. Su amigo y socio Luciano Díaz, también de Ottawa, fundó una editorial bilingüe llamada Verbum Veritas. En 2002, las dos editoriales juntaron sus recursos para publicar *Boreal: Antología de poesía latinoamericana en Canadá*, que incluyó treinta y nueve autores de diferentes países y regiones de Canadá. Esta obra sigue siendo la antología de poesía latinocanadiense más grande y amplía que se ha hecho hasta la fecha. Al mismo tiempo, otro chileno en Ottawa, Elías Letelier, empezó a publicar libros en su página web Poetas.com. Estas publicaciones, caracterizadas por sus vastas combinaciones de intereses culturales y lingüísticos, compilaron obras de autores latinocanadienses en español y francés; traducciones al español del poeta canadiense Endré Farkas; una antología de escritos de latinoamericanos en italiano; y una antología de poesía en español dedicada a los prisioneros políticos en Turquía.

Dos pequeñas editoriales se han destacado en Toronto. La primera es Oasis Publications, dirigida por Ludwig Zeller, la cual se especializó por muchos años en la publicación de poetas surrealistas de otros países, como Édouard Jaguer de Francia y Jorge Cáseres de Chile. Oasis se destacaba por su frecuente producción de ediciones bilingües (español-inglés), o incluso trilingües (español-inglés-francés), así como por su atractivo visual y la simplicidad de los libros que producía. El mismo Zeller los ilustraba con sus *collages* omnipresentes, su esposa, Susana Wald, contribuía con sus enigmáticos y sofisticados dibujos. Igualmente, al igual que en la tradición surrealista, Oasis usaba materiales “encontrados”, como desperdicios de papel industrial (Zeller, Entrevista). Ludwig Zeller y Susana Wald se trasladaron a Oaxaca, México, y es de suponer que Oasis Publications continuará existiendo allí. La segunda editorial es Artifact Editions, fundada en 1990 por el poeta mexicano Juan Escareño, quien también es tipógrafo profesional. Artifact se especializa en el diseño y la producción de atractivos libros de poesía y ficción de autores hispanocanadienses, y ya ha publicado varias obras del joven autor boliviano Alejandro Saravia; la poesía experimental del autor mexicano Juan Pablo de Ávila Amador; y la edición bilingüe de *Civilis I Imperator*, un largo poema que reflexiona sobre los efectos del poder en la psique humana, del poeta y escritor de ficción René Rodas, de El Salvador.

Las pequeñas editoriales en español han proliferado en Montreal. El Centre d'études et de diffusion des Amériques hispanophones (CÉDAH), fundado por

la poeta colombiana Yvonne Truque y su esposo, Jean Gauthier, traductor e impresor, publicó una docena de libros de poesía y cuentos de escritores latinoquebequenses antes de la muerte de Yvonne en 2001. Ediciones El Palomar, creada por el poeta guatemalteco Rodolfo Escobar a mediados de los ochenta, fue reconocida por *Cuadernos de Cultura Popular*, una serie de libros artesanales que contenían la obra de autores hispanófonos como Alfredo Lavergne de Chile y Maeve López de Uruguay. Las Ediciones de la Enana Blanca/ White Dwarf Editions/ Les Éditions de la Naine Blanche, una pequeña empresa editorial trilingüe, publicó la *La présence d'une autre Amérique*, así como la poesía de Maeve López y una edición bilingüe de historias para niños del dramaturgo y escritor Rodrigo González. Otras editoriales son Les Éditions Omélic del poeta chileno Jorge Cancino, Ediciones el Unicornio Verde de su compatriota Daniel Inostroza y Fourmi Rose de la editora cubana Yolanda Gómez, especializada en la publicación de escritoras, como la prolífica poeta, novelista y cuentista Eucilda Jorge Morel.

Finalmente, los periódicos literarios han sido puntos focales de la escritura latinocanadiense. En Vancouver, la poeta chilena Carmen Rodríguez trabajó durante la década del noventa con la revista feminista bilingüe *Aquelarre*, la cual, a pesar de ser una publicación de variedades (y no tanto literaria), lanzó un número especial en 1991 de escritoras latinas en Canadá. Toronto, centro del periodismo hispánico en Canadá, ha llegado a contar con hasta media docena de periódicos y revistas en español que publican en simultáneo. Dos fueron los principales experimentos a nivel de publicaciones literarias: *Indigo: The Spanish/Canadian Presence in the Arts*, dirigida por Margarita Feliciano de 1990 a 1991, fue una atractiva revista que incluyó poesía, cuentos y artículos críticos en español, inglés y francés (al no contar con traducciones de los textos, se puede suponer que los editores pensaban en una audiencia trilingüe), así como fotografías, entrevistas, traducciones de nuevas obras y artículos sobre arte y escritura latinocanadiense. La otra fue *Trilce*, una revista completamente bilingüe editada por el poeta salvadoreño René Rodas, que publicaba autores latinoamericanos iconoclastas y vanguardistas en Canadá y otros países como Alejandra Pizarnik de Argentina y Miguel Piñero, un dramaturgo y poeta puertorriqueño que vivía en Nueva York, conocido por ser uno de los fundadores del Nuyorican Poets Café. En Ottawa, la revista *Alter Vox*, editada por los poetas Jorge Etcheverry y Luciano Díaz, se ha publicado bianualmente desde 1998 y ahora incluye poesía, ficción, ensayos y reseñas

de libros, así como ilustraciones y pinturas. A pesar de que esta se publica en español y se centra en la producción de la comunidad latinoamericana en Canadá, también incluye escritores de otras comunidades, así como material en inglés y francés. En el invierno de 2003, lanzó un número especial de cien páginas consagrado a la poesía y a los artículos académicos presentados en la primera conferencia sobre escritura chileno-canadiense que se llevó a cabo en Ottawa en enero de 2002.

Además de *Boreal* de Manuel Betanzos, otras tres revistas aparecieron en Montreal. Las más tempranas, fundadas durante los años ochenta, representaron la polaridad que frecuentemente existió en las letras latinoamericanas: la primera, *La Botella Verde*, publicada por el poeta y guionista chileno Jorge Cancino, tenía una orientación puramente literaria y evitaba la escritura política por considerarla panfletaria; la segunda fue *Sur*, una revista cultural y política que acogía obras socialmente comprometidas. Esta llegó a ser publicada periódicamente en Cuba. En 1992, *Ruptures: La revue des trois Amériques* hizo su aparición bajo la dirección del poeta haitiano-canadiense Edgard Gousse, quien estudió por varios años en Buenos Aires y Montevideo. *Ruptures*, que publicó catorce números antes de desaparecer en 1998, tenía como objetivo trabajar por la literatura americana, de hecho, publicaba en las cuatro lenguas principales del continente: francés, inglés, español y portugués. La revista tuvo números especiales de las literaturas de México, Quebec, el Caribe, el Cono Sur y Venezuela; estos números ilustrados fueron tan completos (el del Cono Sur pasaba de las seiscientas páginas) que se constituyeron como antologías de escritura contemporánea en cada país o región. Muchos autores latinocanadienses y latinoquebequenses que publicaron en los primeros volúmenes de *Ruptures* contribuyeron después como traductores voluntarios al español o al portugués de obras de escritores canadienses y de otras partes del mundo, para que estos fueran conocidos en Latinoamérica. Desde principios de los años noventa, una generación joven de escritores mexicanocanadienses, liderada por Omar Alexis Ramos y Ángel Mota, ha venido haciendo presencia en las letras hispánicas en Montreal con la revista *Helios*, la cual publica obras en español, francés e inglés y que incluye obras de ilustración experimental. En años recientes, un creciente número de escritores ha empezado a publicar en Internet a través de la creación de revistas en línea. De hecho, dos de las más grandes son Poetas.com de Elias Letelier, que incluye comentarios de orden político y social, así como

una documentación extensa sobre las Américas; y Etcheverry.com, una página administrada por la editorial Cita Trunca Press de Jorge Etcheverry, que contiene poesía de varios autores hispanos en Canadá, así como artículos críticos de sus trabajos. De igual forma, los escritores, particularmente los chileno-canadienses, publican sus obras en páginas web en sus propios países de origen, lo que ha contribuido a que se reintegren en las corrientes literarias de sus naciones.

Al mismo tiempo que las letras latinocanadienses se acercan progresivamente a la cultura oficial, un creciente número de autores ha empezado a publicar sus obras traducidas al inglés y el francés. Cormorant Books ha liderado la publicación de escritores hispánicos en Canadá en inglés. Desde 1987, ha publicado obras de cuatro autores latinocanadienses (los chilenos Leandro Urbina y Naín Nómez; el poeta y cuentista Alfonso Quijana Urias; y el novelista mexicano Gilberto Flores Patiño) y *Compañeros*, así como otras obras de autores latinoamericanos.<sup>29</sup> Girol Books, una editorial de Ottawa que se especializa en teatro argentino y que publica principalmente en español, ha publicado varias obras del novelista argentino y canadiense Pablo Urbanyi en español, cuyas novelas han sido editadas en inglés por Williams-Wallace en Toronto, Broken Jaw Press de Fredericton y Mosaic Press de Oakville en Ontario. Broken Jaw también publicó cuatro compilaciones bilingües (español-inglés) y un libro de poemas trilingüe (español-inglés-francés) de la escritora argentinocanadiense Nela Río. The Muses' Company, inicialmente de Dorion, Quebec, también publicó dos libros de poesía bilingües (español-inglés) del chileno Elías Letelier.

Del lado francés, Les Écrits des Forges publicó la poesía del salvadoreño Juan Ramón Mijango Mármol; la obra exploratoria y vanguardista del teatro performático del chileno Alberto Kurapel y otros libros, como la antología de poesía del salvadoreño Torres Saso en ediciones bilingües español-francés. A pesar de interesarse por autores latinoamericanos por fuera de Canadá, VLB Éditeur estableció una "Collection latino-américaine", bajo la dirección del crítico uruguayo Javier García Méndez, la cual tradujo

---

29 Cormorant Books fue fundado por Gary Geddes, poeta, cuentista, crítico y antólogo, que tuvo un profundo interés por la literatura y la política latinoamericana. Luego la editorial quedó a cargo de Jan Geddes, quien la continuó desde su granja en Dunvegan, Ontario. A finales de los noventa, Jan Geddes vendió la editorial y se trasladó a Toronto, donde su editor actual, J. Marc Côté mantiene el compromiso original de publicar autores reconocidos de Canadá y de otros grupos étnicos.

y publicó obras de Pablo Urbanyi y del cineasta y novelista Jorge Fajardo. Boréal y Éditions Trois han publicado casi toda la obra de Gloria Escomel, mientras que Hexagone lanzó dos volúmenes de poemas de Elias Letelier. Sin embargo, el principal editor de obras latinoquebequeses en francés ha sido la venerable Éditions d'Orphée que publicó obras de autores bohemios y menos conocidos por casi medio siglo e imprimió ediciones monolingües y bilingües de las principales obras de los poetas chilenos Alfredo Lavergne y Tito Alvarado.<sup>30</sup> Existe también un creciente interés en la publicación de ediciones bilingües, como lo evidencia la vasta lista de casi cien volúmenes de obras de autores mexicanos y quebequeses reconocidos que han publicado en Les Écrits des Forges en asociación con editores mexicanos desde finales de los noventa. El desafío es asegurar que este tipo de iniciativas también incluya la obra de autores latinoamericanos que viven en Canadá.

### Temas y evolución artística

A pesar de que los escritores latinoamericanos en Canadá muestran un alto grado de congruencia temática, también evidencian una sorprendente variación en cuanto a la forma y el momento en el que sus intereses temáticos evolucionan. Por supuesto, generalmente hay un periodo inicial en el que el país natal es lo más prominente en la mente del escritor y en el que sobresalen temas como el conflicto político, las dificultades económicas y las relaciones familiares. En muchos casos, esta etapa eventualmente da paso a la soledad del exilio y a la nostalgia por la patria, la cual es comúnmente idealizada y transformada en un paraíso perdido. La aventura de vivir en un nuevo país gradualmente se desvanece, revelando lo que comúnmente puede ser un grado aterrador de alienación. Como observa Sergio Kokis: “Al final, este pasado ficticio es tan perfecto que la gente y las cosas de su país de adopción de desvanecen y pierden valor” (*Le pavillion* 358). Eventualmente,

30 El impresor y editor André Goulét publicó con Les Éditions d'Orphée a varios autores que empezaban su carrera o que eran poco conocidos en francés, inglés y español a principios de los años cincuenta. Nicole Brossard, Jacques Ferron, Claude Gauvreau, Jean-Charles Harvey, Michèle Lalonde y otros autores de Quebec de renombre publicaron libros con él. Goulét fue también impresor de Delta Books de Louis Dudek en la década del cincuenta. En los años setenta y ochenta Les Éditions d'Orphée comenzó a difundir las obras de autores chilenos en Quebec, incluyendo no sólo a Lavergne, sino también a Tito Alvarado, Nelly Davis Vallejos y Jorge Lizama Pizarro. El traductor de Lavergne al francés durante los años ochenta y noventa fue su compañera Sylvie Perron.

a menos que el escritor o la escritora elija volver a su país de origen (algo que no es siempre política o económicamente viable), empieza gradualmente a aceptar el nuevo ambiente y a escribir poco a poco sobre su presente, en ocasiones, llega incluso a dar nuevas percepciones de la realidad canadiense, cuando esta es vista a través de los ojos de un escritor o una escritora latinoamericana. Finalmente, si el impulso es lo suficientemente fuerte y el escritor o la escritora tienen la suficiente habilidad lingüística, se pueden acercar aún más al modelo canadiense inglés o quebequense, al decidir si escribe directamente en inglés o francés en lugar del español o el portugués. Teniendo en cuenta que los escritores poseen diversos orígenes lingüísticos y nacionales, una completa asimilación (incluso, asumiendo la identidad de un nativo canadiense inglés o quebequense) es virtualmente imposible.

Cada autor o autora tiene su propia cronología interna y temática. Algunos escritores, como el poeta chileno Elías Letelier, continúan escribiendo sobre militancia política, incluso décadas después de su llegada. A veces este tema se desplaza de su país de origen a otra región que atraviesa un conflicto similar. Para la mayoría de los autores, el exilio y la nostalgia son los ritos de iniciación de la experiencia de la inmigración; en el caso de la poeta Edith Velásquez de Málec, la nostalgia por su tierra natal, Islas Margarita, se transforma en la celebración poética de un jardín del edén perdido en su poema “Brillo en los tejados” del libro homónimo. Otros escritores, en cambio, se pueden obsesionar temáticamente con el exilio. Alberto Kurapel, por ejemplo, ha hecho de su obra una singular y abrumadora metáfora del aislamiento y la marginalización, llegando incluso a nombrar a su compañía de teatro como *La Compagnie des Arts Exilio*.<sup>31</sup> Para Kurapel, sin importar las circunstancias políticas, en últimas, todos nos encontramos en un estado de perpetuo exilio, tanto de la sociedad como de nosotros mismos. Igualmente, un autor puede desinteresarse simplemente en escribir sobre el país que lo acogió: una autora tan cercana a la literatura corriente como Gloria Escomel continúa escribiendo casi que exclusivamente sobre su retorno al Uruguay.<sup>32</sup>

---

31 Compañía de Artes del Exilio [N. del T.],

32 Para una semblanza de la obra de Escomel, así como la de otros tres escritores latinocanadienses que escriben parcialmente en inglés o francés, véase “Migrating Language” de Hugh Hazelton, que también incluye obras de Gloria Escomel, Salvador Torres y Jorge Etcheverry, seleccionadas por Hugh Hazelton y traducidas al francés e inglés.

Uno de los rasgos que caracteriza una buena parte de la escritura latinocanadiense es su relativo urbanismo y su complejidad técnica. En muchas de las grandes ciudades latinoamericanas, los círculos literarios han sido afectados de forma profunda (y en mayor medida que las letras canadienses)<sup>33</sup> por los movimientos artísticos europeos como el futurismo, el dadaísmo, el surrealismo y la filosofía del absurdo; de hecho, en el caso de Chile, el poeta experimental Vicente Huidobro introdujo el “creacionismo” de vanguardia en Francia y España,<sup>34</sup> mientras que el argentino Jorge Luis Borges revolucionó la idea del cuento con su obra *Ficciones*. Autores argentinos como Julio Cortázar y Anderson Imbert también han influido en el desarrollo de las *minificciones*, cuentos extremadamente condensados y cortos (a veces incluso poéticos) cuya extensión puede ir de una sola frase a varios párrafos. La literatura y la actividad literaria han sido tradicionalmente fuerzas integrales y dinámicas de la cultura latinoamericana. Tan sólo hay que recordar las posiciones diplomáticas que tuvo Pablo Neruda, los miles de mineros que asistían a sus lecturas de poesía, o su exilio de Chile en 1949 para percatarse de la importancia del escritor en la sociedad chilena. Así mismo, la literatura latinoamericana posee una larga y distinguida trayectoria: en Chile, el soldado español Alonso de Ercilla escribió *La Araucana*, poema épico sobre la conquista a mitad del siglo XVI; en México, el primer poeta conocido fue el príncipe texcocano Netzahualcóyotl; y la primera gran

33 Un excelente panorama de la influencia de los movimientos literarios de vanguardia en Latinoamérica de la primera mitad del siglo XX se encuentra en el libro *Las vanguardias latinoamericanas* (1991) de Jorge Schwartz.

34 El poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) es considerado por muchos latinoamericanos como el poeta más innovador y experimental de la primera mitad del siglo XX. En 1914, publica “Non Serviam”, su primer manifiesto. En este, Huidobro separa (y por lo tanto libera) al artista de las restricciones del mundo natural. Dos años después se radica en París, donde comienza a escribir en francés y funda la revista de vanguardia literaria *Nord-Sud* con el poeta Pierre Reverdy. Los dos poetas publican con autores de la talla de Guillaume Apollinaire, Tristán Tzara, Jean Cocteau y André Breton. Huidobro fundó un movimiento de vanguardia, el creacionismo, el cual rechaza el arte mimético en favor de una poesía autónoma, fragmentada y trascendental en la que el poeta funda un nuevo mundo basado en la imaginación y en el esfuerzo incansable de crear imágenes y patrones metafóricos que no ocurren en la naturaleza. Huidobro experimentó con la poesía fonética, la poesía concreta y la arbitrariedad del lenguaje durante su prolífica carrera. Para una introducción a Huidobro y su obra, véase la antología *Poesía y poética: 1911-1948* (1996) de René de Costa. El estudio *Vicente Huidobro y el cubismo* (1993) de Susana Benko analiza el movimiento cubista, tanto en arte como en poesía, en relación con la poética de Huidobro; además brinda una excelente aproximación a la mente de los poetas que pintan y viceversa.

escritora feminista, Sor Juana Inés de la Cruz, rivalizó con los poetas del Siglo de Oro español a finales del siglo xvii. Igualmente, comenzado con las obras del novelista guatemalteco Miguel Ángel de Asturias y su contemporáneo, el cubano Alejo Carpentier, hace setenta años, el estilo literario conocido como *realismo mágico* afloró en Latinoamérica y se difundió ampliamente llegando a influir e escritores de todo el mundo como Salman Rushdie en Pakistán e Inglaterra, y Robert Kroetsch en Canadá.

Con estos antecedentes, es difícil para el escritor latinocanadiense encontrar un lugar dentro del estilo documental y directo de la poesía y la prosa anglocanadiense y, al mismo tiempo, sostener su lugar en las letras vanguardistas de Latinoamérica. El crítico canadiense Milan V. Dimić al hablar de la escritura “étnica” en Canadá, aquella de escritores ucraniano o ítalo-canadienses, observa que esta es fundamentalmente conservadora en su deseo por recrear y preservar una realidad que ha sido superada por el cambio histórico; sin embargo, admite que “la elección de permanecer fiel a una tradición no aplica, por supuesto, a inmigrantes como los escritores chilenos exiliados, quienes se dirigen a audiencias acostumbradas a la escritura vanguardista” (18). El choque entre mundos literarios ha sido de alguna manera amortiguado en Quebec gracias a la gran apertura a la experimentación en las letras francófonas y en el movimiento de contracorriente de poesía fonética y concreta del Canadá angloparlante: basta observar la participación de Barreto Rivera en *The Four Horsemen*. A pesar de esto, el escritor latinoamericano debe enfrentar que sus preocupaciones como exiliado y el uso de un estilo distinto de escritura pueden ser ajenos a los escritores angloparlantes o francófonos y a sus audiencias. Además, los lectores y los críticos canadienses pueden tener un mayor interés en escritores “extranjeros” latinoamericanos que viven en Sur o Centroamérica y que tienen un perfil internacional más alto que los autores “inmigrantes” de origen latinoamericano que viven en Canadá.

En términos de recepción literaria, la respuesta a la escritura latinoamericana ha sido variada. Aquellas obras que han sido mejor recibidas son aquellas publicadas por editoriales prestigiosas o aquellas que han sido escritas directamente en inglés o francés. Algunas obras han sido ampliamente comentadas y reseñadas favorablemente: esto ocurre, del lado francés, con la novela *Esteban* del escritor mexicano Gilberto Flórez Patiño y, del lado inglés, con la colección de cuentos *The Better the See You* del escritor

salvadoreño Alfonso Quijada Urías. Esta recepción parece depender de la capacidad de una determinada editorial de promocionar sus publicaciones. A pesar del gran número de reseñas positivas, las ventas reales del libro de Quijada Urías son pocas.

La lengua en la que el escritor escribe también es fundamental en el reconocimiento crítico. Los trabajos de los argentinos Guillermo Verdecchia y Alberto Manguel, quienes escriben para una audiencia anglófona, han tenido una excelente recepción.<sup>35</sup> Esto también sucede en Quebec con autores como Jacques Folch-Ribas, un catalán criado en Francia que escribe en francés y que es considerado actualmente como uno de los principales novelistas del Canadá francófono. Los escritores que continúan trabajando en español son considerados de alguna manera extranjeros, incluso cuando son traducidos al inglés o el francés, mientras que de aquellos que escriben en una o dos de las lenguas oficiales se piensa que han ingresado a la cultura oficial. El dossier especial sobre escritores inmigrantes de *Lettres Québécoises* en 1990, por ejemplo, se limitó solamente a los que escribían en francés; así, el único autor latinoquebequense que apareció en el número fue el crítico uruguayo Javier García Méndez. Incluso autores como los chilenos Alfredo Lavergne y Alberto Kurapel, quienes han publicado en diferentes lenguas y que tienen cierto grado de reconocimiento en círculos literarios, fueron omitidos junto a un grupo entero de escritores hispánicos en Quebec (Jonaissant, “De l’autre” 2). A pesar del formato visualmente atractivo y sus números de alta calidad sobre poesía y prosa de toda América, la revista *Ruptures*, publicada en cuatro lenguas —incluyendo un enorme número especial sobre la literatura de Quebec— apenas recibió una mención en la prensa de Quebec. Debido a estas formas de consagración y de aceptación en el campo literario, muchos autores latinocanadienses simplemente continúan publicando en su lengua nativa; son promovidos por programas de radio local y editoriales hispanófonas; mantienen vínculos con su país natal; y eligen permanecer en el universo paralelo de las letras latinocanadienses.

---

35 Guillermo Verdecchia es un dramaturgo radicado en Vancouver que nació en Argentina, pero que se crio en Canadá. *Fronteras Americanas* (1997), un monólogo satírico basado en las paradojas del inmigrante latino que vive entre dos culturas, ganó el Governor General’s Award en la categoría de arte dramático en 1993. El internacionalmente conocido antólogo y novelista argentino Alberto Manguel, quien pasó varios años de su juventud en Israel y Europa, prefiere escribir exclusivamente en inglés.

## Latinocanadá

Los autores incluidos en este estudio fueron seleccionados a partir de una compleja interacción de factores geográficos, culturales y literarios. Entre los criterios preliminares se encuentra la presencia activa del autor o la autora en Canadá, la dimensión de su obra y la medida en la que ha sido traducido al inglés y al francés. Esta antología sólo incluye escritores y escritoras que continúan viviendo en Canadá (con la excepción de Yvonne Truque, quien murió mientras se redactaba el estudio). Se hace de esta manera con la esperanza de ayudar a que su obra sea más accesible para el público canadiense y con el objetivo de propiciar el creciente contacto entre los mundos de las letras hispanocanadienses y anglocanadienses. Esta decisión significa, sin embargo, que algunos escritores únicos e interesantes como el chileno surrealista Stephen Ludwig Zeller, que se mudó a México, y la poeta uruguaya Maeve López, a quien el crítico Stephen Henighan llamó “el secreto literario mejor guardado de Montreal”, no fueron incluidos. Otro escritor talentoso, Naín Nómez, un hábil poeta y figura clave en el desarrollo de la escritura latinocanadiense, volvió a Chile, donde ha adquirido una considerable notoriedad como crítico y editor.<sup>36</sup> Dos de los primeros chilenos que publicaron en Montreal, el poeta Gonzalo Millán y su compatriota Nelly Davis Vallejos, volvieron a vivir en Chile y, por lo tanto, no hacen parte de la antología.

Además, los autores escogidos han producido un conjunto de obras de al menos tres o cuatro libros o manuscritos. El agudo enfoque y el detallado análisis crítico destinado a cada autor hicieron imperativo que cada uno tuviera una obra considerable para investigar. También era importante que la antología estuviera compuesta por material que no hubiera sido traducido anteriormente al inglés. Esto, nuevamente, significó algunas restricciones en términos de los criterios de selección y en términos de las obras de los autores incluidos. Carmen Rodríguez, por ejemplo, quien trabajó con *Aquelarre* en Vancouver, publicó un volumen totalmente bilingüe de poesía titulado *Guerra prolongada/Protracted War*, el cual examina el exilio y su nación de

---

36 *Poesía chilena contemporánea* de Nómez, una antología de los principales poetas chilenos del siglo xx que incluye a Mistral, Neruda, Huidobro y de Rokha, fue coeditada por el prestigioso Fondo de Cultura Económica y la Editorial Andrés Bello en 1992. Es considerada una de las compilaciones más representativas de la poesía chilena moderna.

origen desde el punto de vista feminista. De hecho, virtualmente, toda su obra ha sido traducida al inglés por ella misma o por otros. Jorge Etcheverry, incluido en este volumen, es el autor de siete obras publicadas, de las cuales sólo tres lo han sido en inglés; la elección de su obra, por lo tanto, se limitaba a sólo cuatro de sus libros. También es necesario mencionar que la primera selección de la obra inédita “Homo eroticus” de Leandro Urbina, apareció en una traducción de Christina Shantz en la revista *Possibilitis*, a finales de agosto de 1996, en el volumen 2 número 1, justo cuando me encontraba terminando el primer borrador de este estudio; la traducción incluida, sin embargo, fue terminada un mes antes.<sup>37</sup> La literatura latinocanadiense es un campo en construcción.

Se ha hecho un gran esfuerzo para asegurar que la selección incluya autores de diferentes contextos nacionales, regionales y, en lo posible, socioeconómicos. Debido al inmenso número de buenos escritores chilenos en Canadá, por ejemplo, sería relativamente fácil hacer una antología de obras chilencanadienses solamente, como ya lo han hecho Naín Nómez y Jorge Etcheverry. No obstante, limitar el número de chilenos ha significado dejar por fuera escritores notables como Tito Alvarado de Winnipeg y Montreal; Ramón Sepúlveda, Luciano Díaz y Elías Letelier de Ottawa; y Claudio Durán de Toronto. Además, a pesar de la relativa fuerza de otros autores del Cono Sur, era necesario hacer un balance general entre otras regiones de Latinoamérica, de tal manera que México, Centroamérica, el norte de Suramérica y los países andinos tuvieran representación. Teniendo en cuenta la cantidad de escritores de El Salvador que trabajan en Canadá actualmente, resulta muy probable que su influencia eventualmente se equipare a la de los escritores argentinos y chilenos que llegaron en la década del setenta. Salvador Torres de Montreal y René Rodas de Toronto están en camino de producir un conjunto de obras considerables en poesía y ficción, mientras que Ernesto Jobal Arrozales de Kitchener ha publicado un libro de cuentos (con una introducción de Manlio Argueta) sobre la vida en el campo salvadoreño; además tiene varios manuscritos de poesía y textos testimoniales que aguardan su publicación.

También se tenía que alcanzar un balance para que no todos los autores estudiados pertenecieran al nexo Montreal-Ottawa-Toronto de las dos

---

37 A menos de que se especifique, todo el material traducido en este libro ha sido llevado al inglés por el autor del presente estudio.

principales provincias de Canadá. Nela Río de Fredericton y Alfonso Quijada Urías de Vancouver sirvieron como un contrapeso parcial frente a la capital y las dos ciudades más grandes del país. Igualmente, se hicieron contactos con escritores en Winnipeg, Edmonton y Calgary. El género también se tuvo en consideración, especialmente, en la selección final de siete hombres y tres mujeres. Existe un gran número de escritoras latinoamericanas en Canadá, la *Antología de la poesía femenina latinoamericana en Canadá* de Daniel Inostroza incluyó dieciséis poetas mujeres sin agotar el campo. Sin embargo, durante la realización de este estudio, muchas de las principales escritoras, como Carmen Rodríguez, todavía no habían publicado sus obras más importantes. Otras, como la poeta y cuentista venezolana Edith Velásquez de Málec, autora de la novela inédita *Una comedia no muy divina*, estaban dando los últimos toques a sus manuscritos. Una escritora notable como la cineasta chilena y cuentista Marilú Mallet, quien publicó dos colecciones de cuentos con Québec Amérique en la década de los ochenta, ha concentrado su atención en el cine más que en la literatura. Nuevas y prolíficas escritoras como la poeta Blanca Espinoza han aparecido en la escena, mientras que otras, como la cuentista peruana Borka Satler y la incansable poeta y cuentista dominicana Eucilda Jorge Morel han expandido sus repertorios. Otros dos criterios fueron importantes. Debido a las poderosas fuerzas centrifugas ejercidas por las ciudades capitales en Latinoamérica, se hizo un esfuerzo por incluir autores de ambientes rurales y urbanos y, dentro del último grupo, por alcanzar un balance entre aquellas de las capitales y otras ciudades de provincia. Finalmente, también fue necesario encontrar escritores de diferentes contextos socioeconómicos, que hubieran vivido diversas circunstancias (relativas a la inmigración de sus países de origen a Canadá) y que se hubieran ajustado a las condiciones de vida en Canadá de diferentes maneras.

¿Cuál es el futuro de la escritura latinocanadiense en Canadá? A pesar de que virtualmente todos los escritores que producen su obra en español nacieron en países o sociedades hispanohablantes —incluyendo no sólo a España y Latinoamérica, sino también culturas hispánicas como las de los EE. UU y las Filipinas—, también hay un gran número de autores que se sienten cómodos escribiendo en inglés o francés. La poeta y cuentista Carmen Rodríguez, por ejemplo, publicó su último libro de cuentos, *De cuerpo entero/And a Body to Remember*, casi simultáneamente en inglés en

Vancouver y en español en Santiago de Chile, en 1997. Sin embargo, han sido pocos los autores que han abandonado su lengua nativa para escribir exclusivamente en inglés o francés (el novelista y poeta brasileño Sergio Kokis es una excepción notable). Así mismo, hay una segunda generación de escritores, hijos e hijas de los primeros inmigrantes latinoamericanos, que cargan con la misma pasión por la literatura, pero que escriben en inglés o francés. La novela *Côte-des-nègres*, por ejemplo, escrita en francés por Mauricio Segura, recibió una cálida recepción en la prensa francófona cuando fue publicada en 1998. La mayoría de los escritores hipanocanadienses, sin duda, continuarán escribiendo en su lengua materna.

Una de las principales características de la escritura latinocanadiense es su capacidad de renovación. Los autores llegan y escriben en español y, a pesar de que sus hijos, especialmente si han nacido en Latinoamérica, se puedan sentir fuertemente vinculados a su cultura de origen, así como a la que adoptaron (como lo ha mostrado el periodista chileno Sergio Martínez en su antología *Creciendo en el desarraigo: jóvenes chilenos en la provincia de Quebec*), sus descendientes eventualmente hablarán principalmente inglés o francés. Al mismo tiempo, continúan llegando nuevos inmigrantes y refugiados que llevan consigo su pasión literaria a Canadá. Si sigue aumentando la estabilidad política en Latinoamérica, el número de refugiados disminuirá. Con suerte ningún otro país tendrá que soportar la hemorragia artística, cultural e intelectual que afligió a tantos países latinoamericanos cuando fueron sometidos por las dictaduras militares en el último cuarto de siglo. Por lo tanto, sin golpes de Estado y guerras civiles es poco probable que Canadá vuelva a recibir una concentración de inmigrantes chilenos, argentinos, uruguayos, salvadoreños y guatemaltecos de tanto talento artístico, más aún cuando los gobiernos militares purgaron a la *intelligentsia* y a la población de sus elementos más progresivos y creativos. No obstante, debido a la fragilidad política y económica de muchos países como Argentina y Colombia, Canadá seguirá recibiendo indudablemente una afluencia regular de inmigrantes económicos en los años venideros, de los cuales una buena cantidad serán escritores y artistas. De los diez autores incluidos en este volumen, por ejemplo, seis vinieron al Norte buscando asilo y cuatro escogieron migrar a Canadá por otras razones. La escritura latinocanadiense se diferencia, por lo tanto, de los patrones de otras literaturas de “inmigrantes”

en que es —y probablemente será— el producto de una continua afluencia de inmigrantes de diferentes naciones.

Quizá, dada la alienación lingüística y el potencial de descubrimiento propio que implica la experiencia del exilio, es pertinente acabar esta introducción con los versos de apertura y de cierre de la poeta y cantautora Patricia Lazacano, quien ha experimentado la escritura en español, francés e inglés simultáneamente. Sus versos reflejan el flujo del lenguaje en la mente del escritor desplazado:

La lluvia tombe sur my window  
y me invita simplement  
to evoke your présence

---

La pluie qui tombe sur my hands  
me invita à m'asseoir  
A the table solitaire.

## Obras citadas

- Benko, Susana. *Vicente Huidobro y el cubismo*. Caracas/México, Banco Provincial/ Monte Ávila/Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Bodega y Quadra, Juan Francisco de la. *El descubrimiento del fin del mundo*. 1775-92. Editado por Salvador Bernabeu Albert. Madrid, Alianza, 1990.
- Dimić, Milan V. "Canadian Literatures of Lesser Diffusion: Observations from a Systemic Standpoint". *Literatures of Lesser Diffusion/Les littératures de moindre diffusion. Proceedings of the conference*. Editado por Joseph Pivato et al. Edmonton, Research Institute for Comparative Literature, Universidad de Alberta, 1990, págs. 11-20
- Etcheverry, Jorge. "Chilean Literature in Canada between the Coup and the Plebiscite". *Canadian Ethnic Studies/Études ethniques au Canada* vol. 21, núm. 2, 1989, págs. 53-62.
- . Entrevista personal. 31 de julio de 1996.
- Feliciano, Margarita. "El exilio en el Canadá: El caso de Latinoamérica". Simposio Escritura del Exilio y de la Marginalización, junio de 1994, Londres, Universidad de Londres.
- . Nota personal. 14 de enero de 2003.

- García, Juan Carlos. Entrevista personal. 11 de septiembre de 1996.
- Hancock, Geoffrey, ed. *Fiction in Translation from the Unofficial Languages of Canada*. Edición especial de *Canadian Fiction Magazine* vol. 36-37, 1980.
- Hazelton, Hugh. "Note on Janou St-Denis". *Ellipse* vol. 66, otoño de 2001, págs. 68.
- . "Migrating Language: Latino-Canadian Writing in French and English". *Ellipse* vol. 58, invierno de 1997, págs. 11-23.
- . "Vuelos septentrionales: La traducción de autoras latinocanadienses". *Celebración de la creación literaria de escritoras hispanas en las Américas*. Editado por Lady Rojas-Tempre y Catharina Vallejo. Ottawa/Girol/Montreal, Enana Blanca, 2000, págs. 137-144.
- Henighan, Stephen. "Montreal, a Publishing Centre in — Spanish?". *Montreal Gazette*, 7 de julio, 1990, pág. 102.
- Heredia, José María. *Poesías completas*. 1832. Editado por Raimundo Lazo. México, Porrúa, 1985.
- Higuera, María Dolores. *Northwest Coast of America: Iconographic Album of the Malaspina Expedition*. Madrid/Barcelona, Museo Naval /Lunberg, 1991.
- Jonaissant, Jean. "De l'autre littérature québécoise, autoportraits". *Lettres québécoises* vol. 66, supplement, 1992, págs. 2-16.
- . "Des poésies québécoises actuelles". *Lettres québécoises* vol. 62, 1991, pp. 35-36.
- Huidobro, Vicente. *Poesía y poética: 1911-1948*. Editado por René de Costa. Madrid, Alianza, 1996.
- Kokis, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. Montreal, xyz, 1994.
- . *Les langages de la création*. Quebec, CEFAN/Nuit blanche, 1996.
- Lazcano, Patricia. Poema inédito.
- Mallet, Marilú. *Les compagnons de l'horloge-pointeuse*. Montreal: Québec Amérique, 1981.
- National Geographic Atlas of the World*. Washington, D. C., National Geographic Society, 1999.
- Quijada Urías, Alfonso. Entrevista personal. 26 de agosto de 1996
- Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos*. Madrid, Cátedra, 1991.
- Statistics Canada. "Mother Tongue, 2001 Census". *Statistics Canada*. Web.
- United States Census Bureau. "The Hispanic Population in the United States: 2005". *United States Census Bureau*. Web.
- The Four Horsemen. *Live in the West*. Toronto, Starbone Records, 1974.
- Zeller, Beatriz. Entrevista personal. 10 de septiembre de 1996.

### **Sobre el autor**

Hugh Hazelton (1946) es profesor emérito de la Universidad de Concordia, donde dictó cursos sobre cultura latinoamericana, historia del español y traducción. Además de tener una obra poética propia, es traductor de autores como el argentino Oliverio Girondo, el salvadoreño Alfonso Quijada Urías o el venezolano Aquiles Nazoa. También ha sido parte del comité administrativo del Festival de Poesía de Montreal. Su libro *Latinocanáda: A Critical Study of Ten Latin American Writers in Canada* ganó en 2010 el premio al mejor libro de la Asociación de hispanistas canadienses durante el periodo de 2007-2009. Esta obra es sin duda uno de los esfuerzos más significativos para abrir una conversación entre la literatura y la poesía latinoamericana, la crítica especializada y la literatura canadiense.

### **Sobre el traductor**

Juan David Escobar actualmente cursa el Doctorado Interdisciplinar en Estudios Hispánicos de la Universidad de Emory. Entre 2015 y 2019 fue docente del Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia. También, se ha desempeñado como profesor de español e inglés en diferentes niveles a nivel universitario. Hizo parte del comité organizador de dos eventos internacionales sobre traducción y literatura comparada: *El Arte y el Oficio del Traductor en las Ciencias Humanas* (2014) y *Cruzando Fronteras: Segundo Encuentro Internacional de Literatura Comparada* (2016). Es coautor de *El aura juguetona: Antología ilustrada de literatura infantil de la prensa colombiana de los siglos XIX y XX* (2018) y coeditor del dossier dedicado a Carlos Rincón en la revista *Estudios de Literatura Colombiana* de la Universidad de Antioquia (2021). Sus investigaciones giran en torno a la teoría literaria, la literatura comparada, la historia de la traducción en Latinoamérica y la relación entre el campo estético y político. Además, de investigador y docente, es traductor independiente.



*Reseñas*



**Fajardo Valenzuela, Diógenes. *Personajes novelescos perdidos por los senderos coloniales*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia/ Facultad de Ciencias Humanas, 2022, 196 págs.**

El libro *Personajes novelescos perdidos por los senderos coloniales* se divide en tres partes: 1) “La prosa colonial barroca”, 2) “Textos manuscritos condenados al olvido en los archivos” y 3) “Pirandellismo a destiempo: el discurso deseado por los personajes novelescos del periodo colonial”. Desde los títulos de las secciones, encontramos el énfasis teórico y analítico de los textos sacados de los archivos coloniales y el énfasis del profesor Diógenes Fajardo, quien estudia narrativa histórica latinoamericana, por medio de la cual tematiza los periodos de la Conquista y la Colonia.

En la sección marcadamente teórica aparecen, como era de esperarse, alusiones a las teorías ya conocidas de los estudios coloniales, las cuales se exploran en obras canónicas sobre escritura ficcional. También, se encuentran las propuestas teóricas que unen sujeto y discurso con el tema del enmascaramiento (esto es relativamente conocido por los expertos). Pero aquello que resulta innovador en la propuesta de Fajardo corresponde, por un lado, al análisis del discurso novelesco como parte del arte colonial y, por otro, a la exploración de nuevos sentidos de la discursividad de la Conquista y la Colonia.

Sobre este último asunto hay dos aspectos que considero ilustran muy bien el trabajo del autor. El primero es una aproximación teórica en la cual el punto de apoyo no está en la teoría literaria, sino más bien en la filosofía y en la lingüística; incluso, me arriesgaría a decir que en la lógica. Siguiendo a John R. Searle, Fajardo menciona que si admitimos que

“literatura es el nombre de un conjunto de actitudes que tomamos hacia una porción del discurso, no el nombre de una propiedad interna de aquella porción del discurso”, es posible volver a leer la rica productividad discursiva de la Colonia y encontrar en ella elementos literarios que antes habían sido ignorados, por considerar que solo tenían relación con la historia, o que no tenían verdadero valor literario por tratarse de burdas copias de originales metropolitanos. (12)

Al retomar esa postura, Fajardo nos dice a profesores e investigadores especialistas en estudios coloniales que no podemos seguir tranquilos, leyendo únicamente poemas épicos de tema religioso, escritos por hombres blancos o impresos en España, pues frente a nosotros hay un inmenso torrente de textos, que podemos encontrar en los archivos y que, hasta hace poco, sólo eran mirados con desdén por algunos historiadores.

Si algunos se están acostumbrando a decir que “dato mata relato”, aquí vemos por qué los relatos están muy por encima de la simple presentación de los datos y por qué, en la base de los estudios coloniales, sobre todo, hay un ejercicio de resemantización, es decir, una nueva forma de leer. Fajardo la presenta de la siguiente manera:

La ampliación de la noción misma de lo literario, y específicamente de lo ficcional, permite un acercamiento mayor a la producción cultural de estos anillos marginales e, incluso, apreciar como literatura colonial discursos que no fueron concebidos con expresa intencionalidad artística. Lo cual implica poner en funcionamiento un proceso de resemantización, una nueva forma de aprehensión y de creación de sentido —colocando mayor énfasis en la narratividad— a partir de los procesos históricos de conquista y colonización. De esta forma se amplía enormemente el objeto de estudio, pues ya no puede limitarse a los textos que los continuadores de la ciudad letrada consideraron como canónicos, y se crean nuevas posibilidades de acercamiento a esos anillos que circundan la ciudad letrada, que despiertan al caer la tarde dispuestos a quebrantar todas las normas que pocos pregonan pero que quieren imponer a “la ralea mayoritaria”. (17)

El profesor dedica la segunda parte de su libro al análisis de documentos de archivo, sección que yo he rebautizado como analítica. Aquí, nos encontramos con tres textos estudiados no solo como casos inéditos sacados de archivo, sino como casos sometidos a análisis que permiten reconocer tanto los mecanismos de producción textual como el lugar de los sujetos protagonistas en una red de intereses, intrigas y mecanismos de opresión, típica de los siglos XVI, XVII y XVIII. En este apartado, se ocupa del dominio discursivo como ejercicio del poder sobre el “otro”. Esto se puede observar en el caso de la acusación por hechizo contra un indio de Chocontá (Archivo General de la Nación, Fondo Caciques e Indios, Santafé, año de 1603).

Después, analiza las llamadas “verdaderas intenciones del negro Feliciano: negro criollo embaucador y reincidente” (Archivo General de la Nación, Sección Inquisición, Lima 1779), caso que ya desde el título despierta el interés del lector. Por último, termina esta sección con un entusiasta título, “Pido justicia y mérito”, texto en el cual se estudia el reclamo de un integrante de la ciudad letrada para que se tengan en cuenta sus méritos en nombramientos y ascensos (Archivo General de la Nación, sección Genealogías, año de 1790).

Los relatos contruidos alrededor de un indio de Chocontá, un negro brujo y un pequeño burócrata colonial ilustran muy bien otro asunto que para Fajardo es clave en su libro, el cual analiza teniendo en mente los trabajos de Mabel Moraña y Édouard Glissant. Al respecto dice Fajardo:

La realidad colonial es muy compleja y por ello hay manifestaciones discursivas plurales que conforman hoy en día un ingente corpus investigativo: oralidad, diversas formas de escritura, variadas lenguas que implican transcripción y traducción, productores y receptores con una gran diferenciación cultural. Simplemente a título de ilustración habría que mencionar la importancia de los estudios realizados en torno a la mujer durante la Colonia [esto es Moraña] con el objetivo de recuperar, a través de las investigaciones de documentos y la interpretación textual, los rasgos que definen un sujeto social siempre en huida, multifacético y reticente, que casi nunca se revela en una primera lectura y que habita primordialmente en los márgenes y en las entrelíneas de los discursos femeninos, o los estudios interdisciplinarios [esto es Glissant] sobre el aporte cultural de los negros desnudos traídos como esclavos a los nuevos territorios conquistados por los españoles y los portugueses. En el Caribe, en Brasil, en América del Norte, este sujeto migrante reinstaura “por pensamiento del rastro, formas artísticas que propone como válidas universalmente”. (46)

La parte final del libro de Fajardo, aquella en la cual, a la manera de Pirandello, los personajes salen en busca de su autor, se detiene en la reelaboración que la nueva narrativa latinoamericana ha hecho de personajes que, tradicionalmente, llamaríamos menores, pero que aparecidos en el contexto de la Conquista y la Colonia se convierten en verdaderos detonantes de la imaginación narrativa de muchos de nuestros mejores novelistas. Primero tenemos a Jerónimo de Aguilar y a Gonzalo Guerrero, personajes

aparecidos en México y que conocíamos gracias a Bernal Diaz del Castillo. Luego, llega Lope de Aguirre, el conquistador tocado por la locura. Pasa, después, a pensar en los personajes femeninos encerrados en los conventos de México. Y, por último, cierra recordando al maravilloso fray Servando Teresa de Mier, quien es reconstruido por una de las mejores novelas cubanas.

Esta mirada a la nueva narrativa histórica latinoamericana tendrá como clave de lectura, entre otros, los trabajos recientes de Valeria Añón, Mario Rufer, Rita Segato, Ana Pizarro y, también, de Cornejo Polar y Carlos Fuentes. Ellos le permiten sostener a Fajardo:

Pretendo destacar la posibilidad de una dimensión narrativa ficcional de personajes reales que parecieran estar deseando un desarrollo imaginario, dada la precariedad de lo consignado en el discurso de las crónicas en las que aparecen. Si aceptamos la tesis de Añón y Rufer sobre “lo colonial” no como una época, sino como una estructura, en este sentido entiendo hablar de personajes perdidos en los senderos coloniales, no en el sentido de que tanto los estudios históricos como los literarios los desconozcan por completo. De hecho, muchos de estos personajes ya tienen su novelista. Pienso más bien en la potencialidad que brindan para un desarrollo ficcional que permita comprender que la “conquistualidad” y la “colonialidad” no son acontecimientos o procesos del pasado, sino, lastimosamente, estructuras vigentes en nuestro presente. (97)

*Personajes novelescos perdidos por los senderos coloniales* es la propuesta de un profesor que no sólo invita a repensar la Conquista y la Colonia, sino que, sirviéndose de redefiniciones con conceptos teóricos como “conquistualidad” y “colonialidad”, obliga a repensar el corpus de textos que encontramos en los archivos y que es decisivo para los estudios literarios y culturales, aun cuando este no haya sido producido con una definida intencionalidad estética. Además, al ampliar su objeto de estudio a la nueva narrativa histórica latinoamericana dedicada los siglos XVI, XVII y XVIII, muestra que aquello que denominamos Conquista o Colonia no se limita a una época, sino que conforma una continuidad que llega hasta nuestros días. Por desgracia, en dicha época, vemos cómo se reviven dinámicas de exclusión, servidumbre

y esclavitud, pero, también, cómo palpitan tensiones estéticas y sociales que evocan el barroco y otros modelos estéticos típicamente urbanos que tienen como marca fundamental el enmascaramiento.

**Hugo Hernán Ramírez**

*Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia*





# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

## Convocatoria

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

“La recepción de Cervantes en América”

**NÚMERO MONOGRÁFICO**

vol. 26, n.º 2 (2024)

Fecha límite para envío de artículos: 30 de noviembre del 2023

Lanzamiento de la publicación: 1 de julio del 2024

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

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



### **Propósito y tema del número**

América ha sido tierra fértil para la recepción de la obra cervantina. Así lo demuestran tempranamente los envíos a las colonias de ejemplares de *La Galatea*, *Persiles y Segismunda*, las *Novelas ejemplares* y el *Quijote* y, también, los numerosos estudios críticos escritos en esta orilla del Atlántico sobre la obra de Miguel de Cervantes. La presencia del autor alcalaíno, y particularmente del *Quijote*, en el campo intelectual de las incipientes naciones se evidencia también muy prontamente. De hecho, en el siglo XIX su obra más inmortal se utilizó para la vinculación de las identidades nacionales con la cultura hispánica y dio origen a una instrumentalización política de su protagonista. No muy distintas son las primeras interpretaciones de la obra a comienzos del siglo XX, en cuyas décadas iniciales la figura del Caballero de la Triste Figura contribuía a reforzar la pertenencia al ámbito cultural hispano, a exaltar los lazos con España de los jóvenes países americanos a pesar de la Independencia. Ese fue el tono, justamente, de las conmemoraciones de 1905 adelantadas con motivo del Tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Ciertamente, los centenarios de sus obras y de su nacimiento o muerte son fechas simbólicas que han jalonado las reflexiones sobre su obra en América y son sólo la punta de lanza de la inmensa producción crítica su obra en el siglo XX y XXI en el marco del cervantismo y la llamada cervantofilia. Pero la presencia de Cervantes en América no se circunscribe solamente a la crítica. De igual manera, el mito construido alrededor de Cervantes y de

sus personajes más famosos ha dado lugar a continuaciones del *Quijote*, a recreaciones literarias de su obra y a novelas en las que es evidente la profunda herencia cervantina.

Este número monográfico, coordinado por la profesora María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia) tiene el propósito de reflexionar sobre la recepción de la obra de Miguel de Cervantes en América (la hispana, la inglesa, la portuguesa) tanto en el aspecto crítico, como en el de las continuaciones y recreaciones literarias y artísticas de su obra.

**Invitamos a hacer aportes que sigan las siguientes líneas temáticas:**

- Trabajos críticos sobre la producción de cervantistas o cervantófilos americanos.
- La recepción en América de las obras (en conjunto o títulos precisos) de Miguel de Cervantes.
- Estudios sobre las recreaciones literarias o artísticas de la obra cervantina.
- Recuperación de documentos relacionados con la lectura de las obras cervantinas.
- Reseñas y revisiones de publicaciones importantes sobre el tema.

La revista *Literatura: teoría, historia, crítica* se encuentra indexada en Scopus, Publindex, 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 y 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 2023**. Los textos deben ser enviados al correo electrónico de la revista ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) o a través de la plataforma *Open Journal System* ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)).



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

## Call for papers

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

### “Reception of Cervantes in America”

#### SPECIAL ISSUE

vol. 26, n.º 2 (2024)

**Deadline for submitting articles: November 30, 2023**

**Publication date: July 1, 2024**

<http://www.literaturathc.unal.edu.co/>  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



### **Purpose and theme of the number**

America has been fertile land for the reception of Cervantes's work. So is early shown by the sent copies of *La Galatea*, *Persiles* and *Segismunda*, the *Novelas ejemplares*, and the *Quijote*, also, the many critical studies written in this shore of the Atlantic about the work of Miguel de Cervantes. The presence of the author from Alcalá, and particularly the *Quijote*, in the intellectual field of the incipient nations was early noticed. In fact, in the XIX century his most immortal work was used for the correlation of national identities with Hispanic cultures, giving birth to a political instrumentalization of the protagonist. Not very different were the first interpretations of the work at the beginning of the XX century, which in its first decades the figure of the *Caballero de la Triste Figura* reinforced the belonging to the Hispanic cultural field, exalting the binds with the Spain of the younger American countries despite the Independence. That was the tone, justly, of the commemorations of 1905 that came early due the third century of the publication of the first part of the *Quijote*. Certainly, the centuries of his works and his birth or passing are symbolic dates that have marked the reflections around his work in America and are only the tip of the iceberg of the vast critical production of his work in the XX and XXI century within the framework of the Cervantism and the so called Cervantophilia. But the presence of Cervantes in America is not limited only to the critic. However, the myth built around Cervantes and his most famous characters have brought to sequels of the *Quijote*, to literary recreations of his work and novels where it is evident the profound Cervantine heritage.

This monographic number, coordinated by the professor María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia) has the purpose of reflecting around the reception of the work of Miguel de Cervantes in America (Hispanic, English, Portuguese) as well as in its critical aspect, as in the continuations and literary and artistic recreations of his work.

**We invite to make contributions that follow the proceeding themes:**

- Critical works about the production of American Cervantists or Cervantophiles.
- Reception in America of the works (precise titles or groups of titles) of Miguel de Cervantes.
- Studies about the artistic or literary recreations of the work of Cervantes.
- Recovery of selected documents with the lecture of the works of Cervantes.
- Reviews and revisions of important publications around the subject.

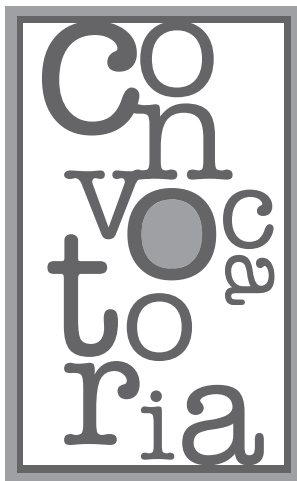
The journal *Literatura: teoría, historia, crítica* is indexed in Scopus, Publindex, wos (ESCI), REDIB, Latindex and other national and international databases.

**Presentation outlines**

We will receive only original and unpublished works in the official languages of the journal (Spanish, English and Portuguese), as well as the translations of outstanding works that address this theme, with an extensions between 8.000 and 12.000 words, including the list of cited works. The works presented can be the result of research projects, personal reflection, or examples of academic work in the area, taking the problem question as the starting point. The journal uses the quoting system *MLA*. We ask the interested authors that before submitting their works for evaluation, they should review the complete guidelines and politics of the journal in its webpage: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

**Sending schedule**

The deadline for this call for papers is **November 30, 2023**. The texts must be sent to the email of the journal ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) or through the OJS (Open Journal System) platform ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://www.literaturathc.unal.edu.co)).



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

## Chamada

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

**“A recepção de Cervantes na América”**

**NÚMERO MONOGRÁFICO**

vol. 26, nº 2 (2024)

**Data limite para submissão de artigos: 30 de novembro de 2023**

**Lançamento da publicação: 01º de julho de 2024**

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

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



### **Propósito e tema do número**

A América tem sido um terreno fértil para a recepção da obra de Cervantes. Assim o demonstram com antecedência os envios para as colônias de exemplares de *La Galatea*, *Persiles y Segismunda*, das *Novelas ejemplares* e do *Quijote* e, também, dos numerosos estudos críticos escritos nesta beira-mar do Atlântico sobre a obra de Miguel de Cervantes. A presença do autor de Alcalá, e particularmente do *Quijote*, no campo intelectual das nações incipientes também se evidencia muito rapidamente. De fato, no século XIX, sua obra mais imortal ocupou-se para vincular identidades nacionais com a cultura hispânica e deu origem a uma instrumentalização política de seu protagonista. As primeiras interpretações da obra no início do século XX não se encontram muito diferentes, em cujas primeiras décadas a figura do *Caballero de la Triste Figura* contribuiu para reforçar a pertença à esfera cultural hispânica, para exaltar os laços com a Espanha dos jovens países americanos a despeito da independência. Esse foi o tom, precisamente, das comemorações de 1905 antecipadas por ocasião do terceiro centenário da publicação da primeira parte do *Quijote*. Certamente, os centenários de sua obra e de seu nascimento ou morte são datas simbólicas que marcaram reflexões sobre sua obra na América e são apenas a ponta de lança da imensa produção crítica de sua obra nos séculos XX e XXI no marco do cervantismo e a chamada cervantofilia. Mas a presença de Cervantes na América não se limita apenas à crítica. Da mesma forma, o mito construído em torno de Cervantes e seus personagens mais famosos deu origem

a continuação do *Quijote*, a recriações literárias de sua obra e a romances nos quais a profunda herança cervantina é evidente.

Este número monográfico, coordenado pela Professora María del Rosario Aguilar Perdomo (Universidad Nacional de Colombia) tem como objetivo refletir sobre a recepção da obra de Miguel de Cervantes na América (hispanica, inglesa, portuguesa) tanto no aspecto crítico, como nas continuações e recriações literárias e artísticas de sua obra.

**Chamamos para fazer contribuições que sigam as seguintes linhas temáticas:**

- Trabalhos críticos sobre a produção de cervantistas ou cervantófilos americanos.
- A recepção na América das obras (conjuntas ou por títulos específicos) de Miguel de Cervantes.
- Estudos sobre recriações literárias ou artísticas da obra de Cervantes.
- Recuperação de documentos concernentes à leitura das obras de Cervantes.
- Resenhas e revisões de importantes publicações sobre o assunto.

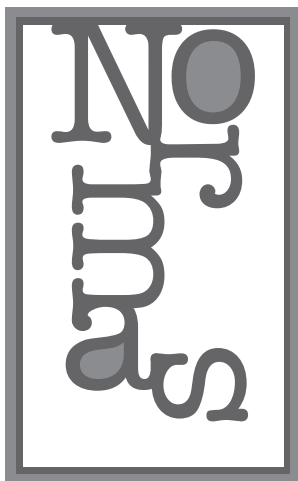
A revista *Literatura: teoría, historia, crítica* está indexada em Scopus, Publindex, wos (ESCI), REDIB, Latindex e outras bases de dados nacionais e internacionais.

**Diretrizes de submissão**

Somente serão recebidos trabalhos inéditos e originais nos idiomas oficiais da revista (espanhol, inglês, português ou francês), bem como traduções de trabalhos de destaque que abordem este tema, com extensão entre 8.000 e 12.000 palavras, incluindo a lista de trabalhos citados. Os trabalhos podem ser produto de projetos de pesquisa, reflexão pessoal, ou exemplos de trabalhos acadêmicos na área, a partir do tema exposto. A revista usa o sistema de citação de autor MLA. Solicita-se aos autores interessados, antes de enviar um artigo para avaliação, consultar as políticas e diretrizes completas da revista no site: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/about/submissions>

**Programação de envio**

A data de encerramento desta chamada é o 30 de novembro de 2023. Os textos devem ser enviados para o e-mail da revista ([revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)) ou através da plataforma *Open Journal System* ([www.literaturathc.unal.edu.co](http://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](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)



## **Alcance y política editorial**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**Acceso a los contenidos.** Los artículos se publican en acceso abierto, en su versión en línea, bajo una licencia *Creative Commons* de “atribución, no comercial, sin derivar” (BY-NC-ND), a través de una plataforma de *Open Journal Systems* en: [www.literaturathc.unal.edu.co](http://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 ocho mil (mínimo) y doce mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

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

de interés para la comunidad de los estudios literarios. Su extensión es de cinco mil palabras (máximo), incluyendo referencias.

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

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

**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](http://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](mailto:psimonson@unal.edu.co)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## ¿Cómo citar en el texto?

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

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

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

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

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

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

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

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

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Cuando en el listado de referencias hay dos o más autores diferentes pero con un mismo apellido, se puede incluir la inicial del nombre cada vez que se cite en el cuerpo del texto para diferenciar la fuente (o incluso el nombre completo, si llegaron 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

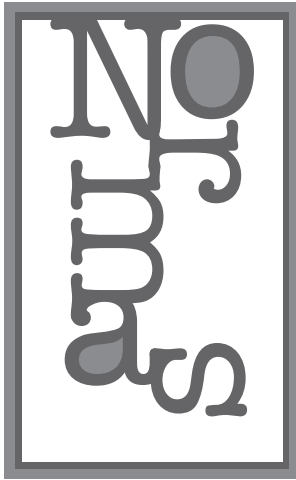
el autor y el editor. El autor debe poder replantear, corregir o validar su trabajo, gracias a los comentarios que reciba. El editor debe poder tomar una decisión argumentada sobre la publicación o rechazo de un trabajo, con base en las recomendaciones de los evaluadores.

**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](mailto: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](http://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](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)).

**Retractions, corrections and withdrawal of published texts.** If, after publication in the journal, an article is found to contain serious mistakes

that compromise its contents, if there is evidence of plagiarism or previous publication and the editor has not been notified in time, a retraction will be issued and published in the metadata and on all the pages of the article. Further, if after publication, the text is found to contain a significant involuntary error that partially affects its contents, a correction will be published and included in the HTML and PDF formats.

Finally, if a text presents a serious ethical issue which may lead to legal repercussions, it may be withdrawn from the digital version of the journal. In such cases, a note stating the reasons for withdrawal will be published, and only the article's metadata will remain.

**Ethics.** The journal has formulated a code of ethics for authors and reviewers which can be consulted in the final section of this document and complies with the guidelines of the *Committee on Publication Ethics* (COPE) in terms of good publication practices and the resolution of possible conflicts.

## Form and preparation of manuscripts

Below, we describe the types of articles that are published in LTHC:

**Articles.** The articles are expository, argumentative or reflective texts resulting from research or comprehensive review of the pertinent bibliography which make an original contribution to the subject or propose a personal and critical position with respect to the same. The articles make important contributions to the debates in the discipline. Their length ranges between eight thousand words (minimum) and twelve thousand words (maximum), including references.

**Notes.** These are texts of a general nature in which the author offers a point of view or analyzes a subject of conjuncture, a work, or an academic subject of interest for the community of literary studies. Their length is five thousand words (maximum), including references.

**Bibliographical reviews.** These are informative texts which take a critical approach to one or several texts that are of interest to the community of literary studies. Priority is given to texts published in the two years prior to the moment of submission to the journal. Their length ranges between two thousand words (minimum) and three thousand words (maximum).

**Translations.** The translations are informative in nature; priority will be given to the publication of critical, theoretical texts of importance for literary studies which have had limited diffusion among Spanish-speaking readers.

**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.

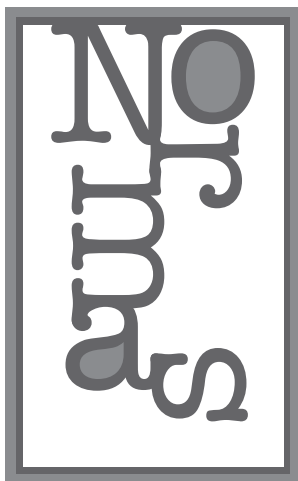
**Content of the evaluations.** Reviewers must address works from a formal, rigorous and coherent perspective. Superficial opinions, lacking in arguments, are not acceptable in approving or rejecting work. The results of the peer review process must be useful worthwhile for the author and the publisher. 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](mailto: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.

**Proceso 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](http://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 oito mil (mínimo) e doze mil palavras (máximo), incluindo as referências.

**Anotações.** São textos de caráter geral nos quais o autor oferece um ponto de vista ou analisa um tema de conjuntura, uma obra ou um assunto acadêmico de interesse para a comunidade dos estudos literários. Sua extensão é de cinco mil palavras (máximo), incluindo as referências.

**Resenhas bibliográficas.** São textos de caráter de divulgação, no qual se faz uma aproximação crítica a um texto ou a vários textos publicados que sejam de interesse para a comunidade dos estudos literários. Serão privilegiadas as resenhas de textos publicados nos dois últimos anos antecedentes ao momento de submissão à Revista. Sua extensão varia entre 2.000 palavras (mínimo) e 3.000 palavras (máximo).

**Traduções.** As traduções têm um caráter de divulgação e será privilegiada a publicação de textos críticos, teóricos, de importância para os estudos literários, que tenham tido uma difusão limitada entre os leitores hispano-falantes.

**Entrevistas.** São produto de um diálogo com um escritor, crítico, pesquisador ou acadêmico de renome sobre sua obra, trajetória ou sobre temas atuais e polêmicos no campo da literatura.

**Originalidade.** Os trabalhos que os autores enviam à Revista devem ser criações originais, próprias, que respeitem os direitos autorais e não devem ter sido publicados por outros meios ou em outros idiomas (excetuando o caso das traduções).

Se versões prévias dos trabalhos tiverem sido difundidas como literatura cinzenta, documentos de trabalho (*preprints*), em repositórios institucionais ou páginas web pessoais ou institucionais, em princípio, não constituiriam um inconveniente para sua publicação na Revista; contudo, solicitamos aos autores que nos indiquem quando e sob que condições essa pré-publicação ou divulgação preliminar foi realizada.

**Idiomas.** A Revista publica textos em espanhol, inglês y português.

**Formatação.** Os trabalhos devem ser enviados em Word, sem restrições (completamente editáveis). As tabelas e figuras que acompanham o texto, se for o caso, não devem ser entregues no formato de imagem, mas sim em formato editável. As imagens e fotografias devem ser enviadas numa resolução mínima de 600 DPI em .jpeg.

**Envio dos trabalhos.** Os autores devem enviar seu trabalho por e-mail (revliter\_fchbog@unal.edu.co) ou pela plataforma do *Open Journal Systems* da Revista (www.literaturathc.unal.edu.co); não serão aceitos nem entrarão no processo de avaliação trabalhos enviados impressos.

**Informação dos autores.** No momento de enviar um trabalho, cada um dos autores deve anexar seu currículo. Além disso, na página inicial do trabalho, devem fazer uma descrição concisa de seu perfil acadêmico, com

a seguinte informação: nome bibliográfico completo, grau acadêmico mais alto e área, cargo, dependência e universidade ou organização a que estão vinculados, cidade, país, e-mail institucional.

*Exemplo*

Patricia Simonson, Doutora em narrativa norte-americana do século XIX; professora associada do Departamento de Literatura da *Universidad Nacional de Colombia*, Bogotá, Colômbia. E-mail: psimonson@unal.edu.co.

**Título dos trabalhos.** O título dos trabalhos deve ser conciso e espera-se que corresponda ao tema que tratado no texto.

**Resumos e palavras-chave.** Os artigos devem incluir um resumo analítico que não ultrapasse 150 palavras. Espera-se que os resumos respondam, em sua estrutura, às seguintes perguntas: 1) Qual é o propósito do artigo? 2) Como se desenvolvem logicamente os temas ou conteúdos no artigo? 3) Qual é o ponto de vista principal do autor ou a contribuição do artigo? 4) Quais são as conclusões, repercussões ou aspectos a ressaltar e de interesse para o leitor?

As anotações terão um resumo de 100 palavras no máximo, no idioma original no qual estejam escritas. Nesse resumo, devem estar claros o propósito da anotação e os temas que serão abordados.

As palavras-chave que acompanham os resumos devem variar de três (mínimo) a seis (máximo) palavras e, assim como o título, devem corresponder aos conteúdos desenvolvidos no texto.

**Corpo do texto.** A organização dos conteúdos depende da intenção do texto e da forma na qual o autor pretende chegar a seus leitores. Não sugerimos aqui um esquema único para escrever um artigo de pesquisa, reflexão ou revisão nos estudos literários. Contudo, pedimos aos autores para buscarem sempre a clareza em suas proposições. É importante que o leitor receba com nitidez a mensagem do trabalho, que saiba qual é sua contribuição e que a qualidade da escrita ou da organização dos conteúdos não seja um obstáculo para atingir esse propósito.

**Tabelas e figuras.** As tabelas e figuras que forem incluídas nos trabalhos devem estar referenciadas no corpo do texto e sua localização deve estar próxima à seção na qual se faz a referência. Tanto tabelas quanto figuras devem ter numeração arábica, título e fonte. Para as tabelas, seu número

e título vão na parte superior e a fonte na inferior. Para as figuras, tanto o número quanto o título e fonte são indicados na parte inferior.

**Notas de rodapé.** O uso de notas de rodapé no corpo do texto pode ser justificado para dois propósitos: 1) indicar ao leitor uma referência, texto ou autor que permita ampliar ou aprofundar no tema que está sendo tratado; 2) fazer esclarecimentos ou dar uma informação adicional que pode ser útil para o leitor.

**Agradecimentos.** Se o artigo ou a anotação surgirem de um projeto de pesquisa financiado por uma universidade ou organização, ou, se o autor considerar que deve mencionar aqueles que, de alguma forma, contribuíram na pesquisa ou na escrita do texto, pode incluir ao final do trabalho (depois da lista de referências) uma seção de agradecimentos. Espera-se que estes não ultrapassem 100 palavras.

**Estilo de citação e referências.** A Revista segue as normas da *Modern Language Association* (MLA) para citar no texto e para construir a lista de referências que deve aparecer em cada trabalho.

## Como citar no texto?

O estilo MLA usa a chamada citação “parentética” para fazer uma referência a um autor ou texto dentro do corpo do texto.

Por exemplo, se for um texto citado literalmente, a fonte deve ser incluída entre parênteses, com o sobrenome do autor e o número de página, sem sinais ortográficos, separados por um espaço.

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

Se o autor do texto for mencionado e não ambiguidades, pode-se incluir só o número de página depois da citação:

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

No caso de vários trabalhos de um mesmo autor serem citados dentro de um parágrafo, pode-se incluir entre parênteses um fragmento do título da obra, com a página que corresponda, para diferenciar cada referência. Se se tratar de um livro, deve-se pôr em itálico e, se for um artigo ou capítulo, entre aspas:

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

Se estiverem sendo citadas várias obras de um autor ou houver várias entradas do mesmo autor na lista de referências e não for mencionado seu nome no texto, também pode-se incluir o sobrenome entre parênteses para evitar confusões, além de estar separado por uma vírgula:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quando, na lista de referências, houver dois ou mais autores diferentes, mas com um mesmo sobrenome, pode-se incluir a inicial do nome cada vez que for citado no corpo do texto para diferenciar a fonte (ou inclusive o nome completo, se chegassem a coincidir as iniciais):

(C. Hernández 24) e (P. Hernández 35)  
(Jorge Gómez 13) e (José Gómez 65)

Para citar obras dramáticas, pode-se incluir o ato, a cena e os versos numerados entre parênteses, separado cada item por ponto, depois do fragmento que estiver citando. No caso de citar diferentes seções de uma obra, deve-se incluir primeiro, entre parênteses, a página ou o intervalo de páginas; em seguida, indica-se o volume, número, capítulo ou seção, separado por ponto-e-vírgula e espaço: (89; cap. 2).

## Como construir as referências?

Devemos ressaltar que no MLA é importante indicar o formato da entrada bibliográfica (impresso, digital, web, podcast etc.). Os autores devem seguir detalhadamente as convenções e os sinais ortográficos que são indicados e

onde se indicam (uso de aspas, itálico, dois-pontos, ponto, parênteses etc.) conforme for o tipo de entrada.

A seguir, oferecemos alguns exemplos dos casos mais comuns nas referências:

#### **Livro**

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editora Universidad de Antioquia, 2003.

#### **Capítulo de livro**

Scholem, Gershom. “Cábala y mito”. *La cábala y su simbolismo*. México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

#### **Artigo de revista**

Castro Ramírez, Bibiana. “José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 9, 2007, pp. 79-122.

#### **Artigo eletrônico**

Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, n. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 de março de 2014.

Os autores devem levar em conta que a lista de referências dos trabalhos e as citações feitas no corpo do texto devem corresponder perfeitamente. Não se deve incluir na lista uma referência que não tenha sido usada no corpo do texto nem omitir na lista alguma fonte que tenha sido incluída no texto.

A organização de cada entrada bibliográfica será feita pelo sobrenome do autor, em ordem alfabética.

## Considerações éticas'

### *Autores*

Antes de participar da Revista, espera-se que os autores considerem as seguintes observações:

**Pautas e cuidado dos textos.** A Revista tem normas para apresentação de trabalhos e espera que os autores as leiam, entendam e sigam. Além disso, a Revista não recebe rascunhos de trabalhos, mas sim versões revisadas cuidadosamente por seus autores. A entrega de textos coerentes, escritos com dedicação, é um fator que é valorizado positivamente em sua leitura.

**Exclusividade.** Os trabalhos que são apresentados à Revista não devem ter sido enviados simultaneamente a outras publicações. Isso pode comprometer a originalidade dos trabalhos e os direitos sobre sua publicação. Se o autor, em algum momento do processo, considerar que deve submeter seu trabalho a outra revista, deve primeiro consultar o editor para formalizar sua retirada.

**Plágio.** O uso de textos de outros autores por incorporação de seções completas no trabalho, reprodução de fragmentos ou paráfrase, sem que se realize uma adequada citação ou se conte com as licenças necessárias, não é aceitável.

**Uso de versões já publicadas ou “autoplágio”.** A submissão de textos que já foram publicados em seu idioma original ou em outros idiomas, em conteúdo parcial ou completo, não é aceitável. Espera-se que a contribuição de um trabalho para a disciplina dos estudos literários não seja a mesma, ou muito parecida, à de outras publicações do autor.

**Coautoria.** A publicação de trabalhos em coautoria não é uma prática usual nos estudos literários. Contudo, quando isso ocorrer, deve-se evitar que apareçam autores que não tenham tido uma participação real na escrita do texto. Um autor é aquele que realizou uma contribuição substancial no texto, no desenho e desenvolvimento da pesquisa, ou da discussão que o motiva e que participou diretamente na escrita dos rascunhos e revisões que levaram à versão final.

**Diligência.** Os autores devem cumprir com as tarefas que se derivam do processo de arbitragem e publicação: correções sugeridas pelos pares

acadêmicos, entrega de versões ajustadas, resposta a observações da edição (revisão de texto, diagramação e revisão de provas), aprovação de prints finais.

**Contribuição dos trabalhos.** O propósito de publicar um trabalho surge, quase sempre, da intenção de ter um diálogo com os leitores. No caso dos trabalhos acadêmicos, esses leitores estão, em sua maioria, na comunidade da área: professores, pesquisadores, estudantes de graduação e pós-graduação. A efetividade desse diálogo depende da coerência, da solidez dos argumentos e da contribuição proposta a respeito de um horizonte de pontos de vista e de textos. Convidamos os autores a fazerem de seus trabalhos uma contribuição aos estudos literários, a terem posições críticas, a gerarem diálogos estimulantes, a proporem ou retomarem debates de interesse para os leitores contemporâneos.

### *Avaliadores*

**Idoneidade.** Os avaliadores só devem aceitar a leitura de trabalhos sobre temas que conheçam amplamente. Se, após receber um trabalho que aceitou ler, o avaliador constata que, por alguma circunstância, não é de seu interesse ou área de conhecimento, deve informar o editor para que este designe o trabalho a outro avaliador.

**Independência.** A arbitragem da Revista é realizada sob o sistema “duplo-cego” a fim de garantir, na medida do possível, a independência e rigorosidade dos conceitos. Se, em algum ponto da leitura do trabalho, o avaliador constatar que há algum impedimento ético ou conflito de interesses que possam afetar seu conceito, deve informar o editor, sem hesitar.

**Enfoque dos conceitos.** Espera-se que os avaliadores abordem os trabalhos a partir de uma perspectiva acadêmica, rigorosa e coerente. Os conceitos muito superficiais, pobres em argumentos para aprovar ou recusar um trabalho, não são aceitáveis. Os resultados da arbitragem devem ser úteis para o autor e editor. O autor deve poder repropor, corrigir ou validar seu trabalho, graças aos comentários que receber. O editor deve poder tomar uma decisão argumentada sobre a publicação ou recusa de um trabalho, com base nas recomendações dos avaliadores.

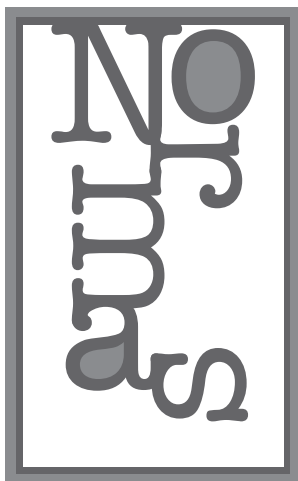
**Diligência.** Os avaliadores devem estabelecer um prazo razoável com a Revista, de acordo com suas circunstâncias e disponibilidade de tempo. Se,

no desenvolvimento da avaliação, o cumprimento do prazo de entrega se tornar inviável, o avaliador deve informar o editor para este reorganizar o cronograma estabelecido. A resposta oportuna aos autores depende também da colaboração dos avaliadores.

**Seguimento.** Os avaliadores devem procurar apoiar o editor para a verificação de versões corrigidas dos trabalhos. A contribuição do avaliador nesse processo permitirá que a versão que chegar aos leitores da Revista seja a melhor possível.

**Suplantação.** O editor e sua equipe chamam um avaliador a participar na leitura de um trabalho após analisar sua formação acadêmica, trajetória e experiência em pesquisa e publicações. Não é aceitável que um avaliador, depois de assumir a leitura de um trabalho, transfira a responsabilidade da avaliação a um terceiro (copesquisador, estudante de pós-graduação etc.).

**Uso de informação.** Os trabalhos que o avaliador receber, em sua maioria, são inéditos e originais. Qualquer uso ou apropriação indevida das proposições ou seções de texto dos trabalhos que recebe será considerado como uma falta ética de suma gravidade.



# LITERATURA *teoría, historia, crítica*

INSTRUCCIONES AUX AUTEURS

ISSN 2256-5450 versión en línea

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

[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto: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](http://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 8 000 et 12 000 mots maximum, la liste de références y comprise) ont un caractère expositif, argumentatif ou de réflexion qui font un apport inédit ou qui proposent un regard personnel et critique du sujet. Ces textes peuvent être aussi des résultats de recherche ou des révisions exhaustives de bibliographie pertinente. Les textes font des contributions importantes aux débats disciplinaires.

**Notes de réflexion.** Dans les notes de réflexion (5 000 mots maximum, la liste de références y comprise) l’auteur propose un point de vue ou une

analyse d'une conjoncture, d'une œuvre ou d'un sujet académique à l'intérêt de la communauté des études littéraires.

**Compte-rendu d'œuvres.** Ces sont des textes (entre 2 000 et 3 000 mots maximum, la liste de références y comprise) où l'auteur fait un rapprochement critique d'un ou de plusieurs textes publiés à l'intérêt de la communauté des études littéraires. Le comité éditorial privilégiera la publication de comptes rendus abordant des œuvres parues dans les deux années préalables au moment de la soumission des propositions.

**Traductions.** Les traductions ont un caractère de vulgarisation. Le comité éditorial privilégiera la publication de textes à caractère critique et théorique, d'une importance remarquable pour le champ des études littéraires, qui n'ont pas été largement diffusés auprès des lecteurs hispanophones.

**Entretiens.** Les entretiens sont le résultat du dialogue avec un écrivain, un critique, un chercheur ou un académique renommé autour de son œuvre, son parcours ou des sujets d'actualité ou controversés dans le champ des études littéraires.

**Originalité.** Les travaux présentés par les auteurs doivent être des créations originales, propres, respectant les droits d'auteur et celles-ci n'ont pas dû être publiées dans d'autres revues ni dans d'autres langues (sauf les traductions).

Si des versions préalables des travaux ont été diffusées comme littérature grise, documents de travail (*preprints*), dans des dépôts institutionnels ou des sites web personnels ou institutionnels, ces versions ne 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](http://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<sup>e</sup> siècle, maître de conférences au Département de Littérature de l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, Colombie. Courriel électronique: [psimonson@unal.edu.co](mailto:psimonson@unal.edu.co)

**Titre des travaux.** Le titre du travail doit être concis et on espère qu'il y a une correspondance avec le sujet abordé.

**Résumés et mots-clés.** Les articles doivent inclure un résumé analytique (150 mots maximum). On attend que les résumés répondent, dans son structure, aux questions suivantes: 1). Quel est l'intention de l'article?; 2). Comment sont développés logiquement les sujets ou les contenus dans l'article?; 3). Quel est le point de vue de l'auteur ou de la contribution sur le sujet abordé?; 4). Quels sont les conclusions, les répercussions ou les aspects à mettre en relief et les aspects d'intérêt pour le lecteur?

Les notes de réflexion auront un résumé (100 mots maximum) dans la langue d'écriture. Dans ce résumé, l'auteur doit spécifier l'intention de la note et les sujets à traiter.

Les mots-clés qui accompagnent les résumés doivent osciller entre trois (minimum) et six (maximum) et, de la même façon que le titre, doivent correspondre aux contenus développés dans le texte.

**Corps du texte.** L'organisation des contenus dépend de l'intention du texte et du style de l'auteur, visant un rapprochement du lecteur. Le comité éditorial ne suggère pas un schéma déterminé pour la composition d'un

article de recherche, de réflexion ou de révision bibliographique dans le champ des études littéraires. Néanmoins, nous demandons aux auteurs de veiller toujours à la clarté dans leurs propositions. Il est important que le lecteur reçoive avec netteté le message du travail, qu'il sache quelle est la contribution du texte et que la qualité de l'écriture ou de l'organisation des contenus ne soient pas un obstacle pour cet objectif.

**Tableaux et figures.** Les tableaux et figures inclus dans les travaux doivent être référencés dans le corps du texte et ces éléments doivent apparaître près de la section où l'auteur y fait mention. Les tableaux et les figures doivent être numérotés avec le système arabe, selon l'ordre, et doivent mentionner le titre et la source. Dans le cas des tableaux, le numéro et le titre va au-dessus et la source au-dessous; pour ce qui est des figures, le numéro, le titre et la source sont indiqués au-dessous de celle-ci.

**Notes de bas de page.** L'usage des notes de bas de page peut être justifié par deux raisons: 1). Montrer une référence, un auteur ou un autre texte qui permet d'élargir la compréhension du sujet; 2). Faire un éclaircissement ou donner plus d'information utile au lecteur.

**Remerciements.** Si l'article ou la note de réflexion est le produit d'un projet de recherche financé par une université ou par une organisation, ou si l'auteur considère qu'il doit faire mention aux personnes qui ont contribué au projet de recherche ou à l'écriture du texte, l'auteur peut inclure à la fin de son travail (après la liste de références) un paragraphe de remerciements. L'extension de cette partie sera de 100 mots maximum.

**Style de citation et de références.** La revue LTHC suit les normes de la Modern Language Association (MLA) pour faire les citations dans le texte et pour construire la liste de références que doit apparaître dans tous les articles.

## Comment faire des citations dans le texte?

Le style de citation MLA utilise la dite citation entre parenthèses pour faire référence à un auteur ou à une publication dans le corps du texte.

Par exemple, si l'on cite littéralement une partie du texte, la source doit être incluse entre parenthèses, avec le nom de famille de l'auteur et le numéro de la page, sans aucun signe de ponctuation, séparés par un espace:

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

Si l’auteur du texte fait mention et il n’y a aucune confusion, il peut inclure seul le numéro de la page après la citation:

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

Dans le cas où l’auteur citerait plusieurs travaux d’un même auteur dans le même paragraphe, il peut inclure entre parenthèses un fragment du titre de l’œuvre, avec la page qui correspond, pour différencier chaque référence. S’il s’agit d’un livre, l’auteur doit mettre le titre en italiques et s’il s’agit d’un chapitre ou d’un article le titre ira entre guillemets:

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

Si l’auteur du texte fait mention à plusieurs œuvres d’un même écrivain et il y a plusieurs livres de cet écrivain dans la liste de références, et il n’y aucune mention au nom de l’écrivain dans le texte référencié, l’auteur de l’article peut inclure le nom de famille entre parenthèses pour éviter des confusions avec une virgule:

(Salinger, “El tío Wiggily” 22)

Quand il y a deux ou plus d’auteurs avec le même nom de famille dans la liste de références, l’auteur de l’article peut inclure l’initiale du prénom à chaque fois que chaque auteur soit mentionné dans le texte, pour différencier la source (même, il est possible de citer le prénom complet si les initiales sont les mêmes).

(C. Hernández 24) et (P. Hernández 35)

(Jorge Gómez 13) et (José Gómez 65)

Pour citer des pièces de théâtre, l'auteur de l'article peut inclure l'acte, la scène et les vers (numérotés entre parenthèses), en séparant chaque citation avec un point après le fragment cité. Si l'auteur de l'article cite plusieurs sections d'une pièce, il doit inclure d'abord, entre parenthèses, la page et le rang de pages; puis, il faut indiquer le volume, le numéro, le chapitre, la section ou le paragraphe, séparé par un point-virgule et un espace: (89; chap. 2).

### **Comment construire la liste de références?**

Le respect du style MLA implique que les auteurs suivent minutieusement les conventions et les signes orthographiques indiqués ainsi que sa position (emploi de guillemets, italiques, deux points, point, parenthèses, etc.).

Nous offrons, ci-dessous, quelques exemples des cas les plus communs dans la liste des références:

#### *Livre*

Arango, José Manuel. *Poesía completa*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

#### *Chapitres de livre*

Scholem, Gershom. "Cábala y mito". *La cábala y su simbolismo*. Ciudad de México, Siglo XXI, 2005, pp. 95-129.

#### *Article d'une revue*

Castro Ramírez, Bibiana. "José Lezama Lima y su propuesta de crítica literaria para América Latina". *Literatura: teoría, historia, crítica*, non. 9, 2007, pp. 79-122.

#### *Article numérique*

Ramey, James. "Bajtín y el giro espacial: intertextualidad, vanguardismo, parasitismo". *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, non. 2, 2013, pp. 69-95. Web. 3 mars 2014.

Les auteurs doivent prendre en compte que les œuvres citées dans les corps du texte doivent correspondre parfaitement avec les œuvres mentionnées dans la liste de références. On ne doit pas inclure dans la liste de références une œuvre dont l'auteur n'ait pas fait mention dans l'article; de même, toutes les œuvres citées dans le texte doivent apparaître dans la liste de références.

Le premier élément des références sera le nom de l'auteur du texte cité. Dans la liste, les références seront organisées en ordre alphabétique.

## Quelques remarques éthiques

### *Auteurs*

Avant de soumettre une proposition, les auteurs doivent prendre en compte les remarques suivantes:

**Normes de présentation et soin des textes.** La revue LTHC a des normes formelles de présentation des travaux et le comité éditorial espère que les auteurs les lisent, les comprennent et les appliquent dans leur textes. De même, la revue ne reçoit pas de brouillons, seulement des versions finales des textes. Seules les versions finales et soigneusement révisées seront acceptées. La cohérence et le soin de l'écriture sont des facteurs jugés positivement.

**Exclusivité au moment de la postulation.** Les travaux soumis à la revue ne peuvent pas suivre deux processus d'évaluation simultanément dans deux revues différentes. L'exclusivité de la postulation peut compromettre l'originalité des travaux et les droits de publication. Si l'auteur, dans un moment du processus, veut présenter son texte à une autre revue, il doit consulter avec l'éditeur avant tout.

**Plagiat.** L'incorporation de fragments, la reproduction, la paraphrase ou d'autres stratégies de citation doivent respecter tous les protocoles de citation indiqués par les normes MLA. Le non-respect de ces normes n'est pas accepté par le comité de la revue LTHC.

**Autoplégat.** Le comité de la revue LTHC n'acceptera pas la postulation de travaux ayant été déjà publiés dans d'autres revues ou dans d'autres langues, de manière partielle ou en entier. La revue LTHC espère que les contributions soumises ne sont pas les mêmes, ou très similaires, que les travaux publiés préalablement.

**Cotitularité d'une œuvre.** La publication de travaux avec deux ou plus d'auteurs n'est pas une pratique usuelle dans les études littéraires. Mais, si c'est le cas, il faut éviter les mentions aux auteurs qui n'ont pas eu une participation réelle dans l'écriture du texte. L'auteur est défini comme la personne qui a fait une contribution essentielle au texte, qui a contribué à la planification, au développement de la recherche ou à la discussion qui motive la contribution, et qui a participé directement à l'écriture de brouillons, à la correction et à la révision qui ont donné lieu à la version finale.

**Promptitude.** Les auteurs doivent accomplir les tâches dérivées des processus d'arbitrage et de publication: corrections suggérées par les lecteurs académiques, remise des versions révisées, réponses aux remarques d'édition (correction de style, mise en page, correction d'épreuves), approbation des versions finales. Les auteurs doivent accomplir ces tâches dans les délais établis par la revue.

**Apport scientifique des travaux.** L'intention de publier un travail naît, comme d'habitude, de la volonté de proposer un dialogue avec les lecteurs. Pour les travaux académiques les lecteurs sont, dans la plupart des cas, dans la communauté qui étudie le champ: professeurs, chercheurs, étudiants. L'efficacité de ce dialogue dépend de la cohérence, de la solidité des arguments et de la contribution proposée dans un cadre de points de vue et de textes. Nous invitons les auteurs à faire avec leurs travaux des contributions au champ des études littéraires, à avoir des avis critiques, à donner lieu aux dialogues stimulants, à proposer ou à reprendre des débats à l'intérêt des lecteurs contemporains.

### *Académiques chargés de l'évaluation*

**Compétence.** Les académiques chargés de l'évaluation ne doivent accepter que des travaux abordant des sujets dont ils ont une large connaissance. Si, après la réception du travail, le chargé de l'évaluation constate que le travail ne lui concerne pas ou que celui-ci ne l'intéresse pas, il doit informer l'éditeur pour que ce dernier demande de faire l'évaluation à une autre personne.

**Indépendance.** L'arbitrage des textes soumis est fait sous un système de double relecture anonyme afin de garantir, dans la mesure du possible, l'indépendance et la rigueur des concepts et des évaluations. Si, dans un moment de la lecture, le chargé de l'évaluation trouve des empêchements

éthiques ou des conflits d'intérêt qui pourraient affecter son concept, il doit informer l'éditeur sans délai.

**Approche des concepts.** Le comité éditorial espère que les chargés de l'évaluation traitent les travaux depuis une perspective académique, rigoureuse et cohérente. Les concepts succincts, pauvres au niveau argumentatif au moment d'approuver ou de rejeter une proposition, ne seront pas tenus en compte. L'auteur devra être en capacité de redéfinir, corriger ou valider son travail grâce aux commentaires reçus. Pour sa part, l'éditeur devra être en capacité de prendre une décision argumentée concernant la publication ou le rejet d'un article à partir des recommandations des chargés de l'évaluation.

**Promptitude.** Les chargés de l'évaluation doivent accorder un délai raisonnable avec la revue, selon les circonstances et leur disponibilité de temps. Si, lors du processus d'évaluation, le chargé ne peut pas assurer l'envoi des tâches dans les dates accordées, il doit informer l'éditeur sans délai pour que ce dernier réorganise le calendrier initialement convenu. L'envoi ponctuel des informations aux auteurs, concernant le processus d'édition, dépend aussi de la promptitude des chargés de l'évaluation.

**Suivi du processus.** Les chargés de l'évaluation doivent chercher à appuyer l'éditeur dans la vérification des versions corrigées des travaux. L'apport des chargés de l'évaluation dans ce processus permettra que la version destinée aux lecteurs soit le plus épurée possible.

**Usurpation d'identité.** L'éditeur et l'équipe éditoriale de la revue LTHC lancent une invitation à un académique pour assurer la rigueur du processus de lecture. Cette invitation est envoyée après l'analyse de la formation et l'expérience en recherche et les publications signées par l'académique. Il n'est pas acceptable qu'un académique chargé de l'évaluation, ayant accepté cette tâche, cède cette responsabilité à une tierce personne (par exemple: un autre chercheur, un autre professeur, un étudiant, etc.).

**Utilisation de l'information.** Les travaux que le chargé de l'évaluation reçoit, dans la plupart des cas, sont inédits et originaux. Tout mauvais usage des idées, de l'information ou des paragraphes du texte sera considéré comme une faute éthique d'une extrême gravité.

**perífrasis Revista de Literatura, Teoría y Crítica** busca fortalecer su permanente diálogo con la comunidad académica nacional e internacional en aras de afianzar y diversificar los estudios literarios contemporáneos. El objetivo de la revista es publicar artículos inéditos de autores nacionales y extranjeros que den cuenta de sus trabajos de investigación sobre las diferentes manifestaciones literarias y los nuevos objetos de estudio que han surgido dentro del amplio y variado panorama de los estudios literarios y sus variantes transdisciplinarias.

**perífrasis** hace parte de los siguientes catálogos, bases bibliográficas y sistemas de indexación:

- Publindex - Sistema Nacional de Indexación de Publicaciones Especializadas de Ciencia, Tecnología e Innovación. Índice Bibliográfico Nacional. Colciencias. Colombia, desde 2012. Categoría B, desde 2013.
- Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal. México, desde 2012.
- MLA International Bibliography - Modern Language Association International Bibliography. Estados Unidos, desde 2012.
- Dialnet - Servicio de alertas sobre publicación de contenidos científicos. España, desde 2012.
- Clase - Citas Latinoamericanas de Ciencias Sociales y Humanidades. UNAM, México, desde 2012.
- EBSCO Publishing. Estados Unidos, desde 2013.
- DOAJ - Directory of Open Access Journals. Lund University Libraries, Suecia, desde 2013.
- LatAm-Studies - Estudios Latinoamericanos. International Information Services, Estados Unidos, desde 2013.
- Informe Académico. Thompson Gale, Estados Unidos, desde 2013.
- ProQuest, Estados Unidos, desde 2013.
- SciELO, Colombia, desde 2014.

---

*Editora general:* Francia Helena Goenaga

*Asistente editorial:* Margarita Pérez

*Comité Editorial*    *Comité Científico*

MARÍA DEL ROSARIO AGUILAR	CARMEN ELISA ACOSTA
CAROLINA ALZATE	ROLENA ADORNO
ADOLFO CAICEDO	BEATRIZ AGUIRRE
MARIO BARRERO FAJARDO	RAÚL ANTELO
HÉCTOR HOYOS	JAIME BORJA
PABLO MONTOYA	ROMÁN DE LA CAMPA
ANA CECILIA OJEDA	STÉPHANE DOUAILLER
JERÓNIMO PIZARRO	CRISTO FIGUEROA
HUGO RAMÍREZ	BEATRIZ GONZÁLEZ-STEPHAN
LILIANA RAMÍREZ	ROBERTO HOZVEN
LUIS FERNANDO RESTREPO	CARLOS JAUREGUI
DAVID SOLODKOW	JOSÉ ANTONIO MAZZOTTI
PATRICIA TRUJILLO	CLAUDIA MONTILLA
JUAN MARCELO VTULLI	ALFONSO MÚNERA CAVADÍA
	SONG NO
	BETTY OSORIO
	CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

# Revista Chilena de Literatura



Una publicación de la  
Facultad de Filosofía y Humanidades de la  
Universidad de Chile

Fundada en 1970, Revista Chilena de Literatura es una publicación semestral dedicada al amplio campo de la investigación literaria, al estudio de obras literarias y afines, tanto de Chile como del extranjero, de todas las épocas.

Incluida en ISI, ERIH, JSTOR,  
SCIELO, MLA, entre otros.

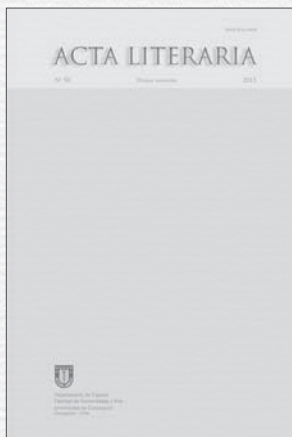
Contiene secciones de estudios, notas,  
documentos y reseñas.

[www.revistaliteratura.uchile.cl](http://www.revistaliteratura.uchile.cl)

Para su suscripción y envío de contribuciones:  
[rchilite@gmail.com](mailto:rchilite@gmail.com)

# ACTA LITERARIA

DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y ARTE  
UNIVERSIDAD DE CONCEPCIÓN  
CHILE



ISSN 0716-0909

Publicación semestral

Directora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes

Investigación teórica literaria en el ámbito chileno  
e iberoamericano.

Recibe artículos, notas y reseñas, surgidos de investigaciones  
y estudios provenientes del ámbito nacional e internacional.

Publicación indexada en:

| ISI Thomson Reuters, Arts and Humanities Citation Index® | Scientific Electronic Library  
Online (SciELO) | LATINDEX | Red ALyC, Red de Revistas Científicas de América Latina y  
el Caribe, España y Portugal, Ciencias Sociales y Humanidades | MLA (Modern Language  
Association of America), USA | Ulrich's International Periodicals Directory, USA

---

#### ENVÍOS

Casilla 160-C, Correo 3 - Concepción-Chile  
Fono (56-41)2204752 - Fax (56-41)2256196  
E-mail: sroa@udec.cl

#### SUSCRIPCIÓN

Anual nacional: \$ 15.000 (2 vols.), incl. envío  
Anual internac.: US\$ 40 (2 vols.), incl. envío

# anclajes

Revista del Instituto  
de Investigaciones  
Literarias y Discursivas

Anclajes publica trabajos de investigación originales e inéditos y comentarios bibliográficos sobre literatura, cultura y discurso.

Aparece en línea dos veces al año y se imprime un único volumen anual.

Es una publicación del Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas (ILyD) de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de La Pampa, Argentina.

**Directora:** Graciela Salto

**Codirector:** José Maristany

## **Redacción y administración:**

Instituto de Investigaciones Literarias y Discursivas, Facultad de Ciencias Humanas,  
Universidad Nacional de La Pampa, Coronel Gil 353, 3er. Piso, (D6300DUG)

Santa Rosa, La Pampa, Argentina, TE +54(9)2954 451630,

<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>



**ILyD**

Instituto de Investigaciones  
Literarias y Discursivas



# ALPHA

REVISTA DE ARTES, LETRAS Y FILOSOFÍA  
PUBLICACIÓN SEMESTRAL DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES Y ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE LOS LAGOS

**ALPHA es una publicación semestral del Departamento de Humanidades y Artes de la Universidad de Los Lagos, que incluye artículos, notas, documentos y reseñas sobre literatura, lingüística, filosofía, artes, estudios culturales y teoría crítica.**

---

Indizada en: Arts and Humanities Citation Index (Thomson Scientific), en The MLA International Bibliography, SciELO-Chile (Conicyt), LATINDEX, EBSCO, PROQUEST, EDITORIAL OCEANO, Servicios de Información Internacional (IIS), CLASE, DIALNET y en The Directory of Periodicals (USA).

---

**Suscripciones y envío de manuscritos**  
**[revistaalpha@ulagos.cl](mailto: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](http://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.

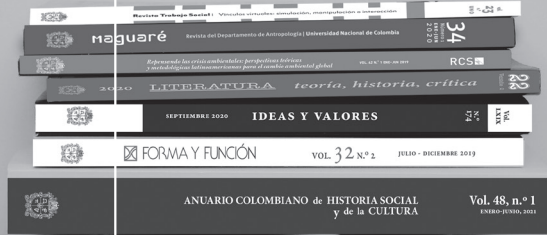
Las pautas para la presentación de trabajos y más información pueden leerse en [revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar](http://revistadeliteraturasmodernas.blogspot.com.ar)

Para comunicarse con el Comité Editorial, escribir a [revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar](mailto:revistadeliteraturasmodernas@yahoo.com.ar)





# NUESTRAS REVISTAS



Facultad de Ciencias Humanas

Portal de revistas Universidad Nacional de Colombia

[www.revistas.unal.edu.co](http://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](http://www.profile.unal.edu.co)  
[rprofile\\_fchbog@unal.edu.co](mailto: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](http://www.revistacolombiana-psicologia.unal.edu.co)  
[revpsico\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revpsico_fchbog@unal.edu.co)

## Forma y Función

Vol. 35, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Lingüística  
[www.formayfuncion.unal.edu.co](http://www.formayfuncion.unal.edu.co)  
[fyf\\_fchbog@unal.edu.co](mailto: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](http://www.cuadernosdegeografia.unal.edu.co)  
[rcgeogra\\_fchbog@unal.edu.co](mailto: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](http://www.anuariodehistoria.unal.edu.co)  
[anuhisto\\_fchbog@unal.edu.co](mailto: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](http://www.literaturathc.unal.edu.co)  
[revliter\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revliter_fchbog@unal.edu.co)

## Ideas y Valores

Vol. LXXI, N.º 178 • enero 2022  
Departamento de Filosofía  
[www.ideasyvalores.unal.edu.co](http://www.ideasyvalores.unal.edu.co)  
[revideva\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revideva_fchbog@unal.edu.co)

## Revista Maguaré

Vol. 35, N.º 2 • enero-junio 2021  
Departamento de Antropología  
[www.revistamaguare.unal.edu.co](http://www.revistamaguare.unal.edu.co)  
[revmag\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revmag_fchbog@unal.edu.co)

## Revista Colombiana de Sociología

Vol. 45, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Sociología  
[www.revistacolombiansociologia.unal.edu.co](http://www.revistacolombiansociologia.unal.edu.co)  
[revcolso\\_fchbog@unal.edu.co](mailto:revcolso_fchbog@unal.edu.co)

## Trabajo Social

Vol. 24, N.º 1 • enero-junio 2022  
Departamento de Trabajo Social  
[www.revtrabajosocial.unal.edu.co](http://www.revtrabajosocial.unal.edu.co)  
[revtrasoc\\_bog@unal.edu.co](mailto:revtrasoc_bog@unal.edu.co)

## Desde el Jardín de Freud

N.º 21 • enero-diciembre 2021  
Escuela de Estudios en Psicoanálisis y Cultura  
[www.jardinfreud.unal.edu.co](http://www.jardinfreud.unal.edu.co)  
[rpsifreud\\_bog@unal.edu.co](mailto:rpsifreud_bog@unal.edu.co)

## Matices en Lenguas Extranjeras

N.º 14 • enero-diciembre 2021  
Departamento de Lenguas Extranjeras  
[www.revistas.unal.edu.co/index.php/male](http://www.revistas.unal.edu.co/index.php/male)  
[revlenex\\_fchbog@unal.edu.co](mailto: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](http://www.unalibreria.unal.edu.co) | [libreriaun\\_bog@unal.edu.co](mailto: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](mailto:editorial_fch@unal.edu.co) | [www.humanas.unal.edu.co](http://www.humanas.unal.edu.co)



*Literatura: teoría, historia, crítica* vol. 25, n.º 1 / 2023

EL TEXTO FUE COMPUESTO

EN CARACTERES MINION.