

2022

ISSN: 1989-9831

N.º 27

# AMÉRICA SIN NOMBRES



27

# **América sin Nombre**

**N.º 27 (2022)**

**ISSN: 1989-9831**

Universidad de Alicante

# AMÉRICA SIN NOMBRE

N.º 27 (2022)

**Directora:** Carmen Alemany Bay (Universidad de Alicante)

**Editora académica:** Eva Valero Juan (Universidad de Alicante)

**Secretaría técnica:** Alexandra García Milán (Universidad de Alicante)

**Coordinadora de miscelánea:** Mónica Ruiz Bañuls (Universidad de Alicante)

**Editor de reseñas:** Víctor Manuel Sanchis Amat (Universidad de Alicante)

La revista *América sin Nombre* fue fundada en 1999 por José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)

## Consejo de redacción

Beatriz Aracil Varón (Universidad de Alicante)  
Miguel Ángel Auladell Pérez (Universidad de Alicante)  
Claudia Comes Peña (Universitat Oberta de Catalunya)  
Cecilia Eudave (Universidad de Guadalajara, México)  
Judith Farré Vidal (CSIC)  
José M<sup>a</sup> Ferri Coll (Universidad de Alicante)  
Virginia Gil Amate (Universidad de Oviedo)  
Mar Langa Pizarro (Universidad de Alicante)  
Francisco José López Alfonso (Universitat de València)  
Remedios Mataix Azuar (Universidad de Alicante)  
José Antonio Mazzotti (Tufts University)  
Pedro Mendiola Oñate (Universidad de Alicante)  
José Rovira Collado (Universidad de Alicante)

## Comité científico

Yannelys Aparicio (Universidad Internacional de la Rioja)  
Trinidad Barrera (Universidad de Sevilla)  
Beatriz Colombi (Universidad de Buenos Aires)  
Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)  
Teodosio Fernández (Universidad Autónoma de Madrid)  
Jorge Fornet (Casa de las Américas de Cuba)  
Óscar Armando García Gutiérrez (Universidad Nacional Autónoma de México)

Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México)  
Rosa María Grillo (Universidad de Salerno)  
Aurelio González (El Colegio de México)  
Dante Liano (Universidad del Sacro Cuore de Milán)  
Mercedes López-Baralt (Universidad de Puerto Rico)  
Marco Martos (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)  
Daniel Meyran (Universidad de Perpignan)  
Nelson Osorio Tejada (Universidad de Santiago de Chile)  
Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid)  
Sara Poot-Herrera (Universidad de California, Santa Bárbara)  
José Carlos Rovira (Universidad de Alicante)  
Carmen Ruiz Barrionuevo (Universidad de Salamanca)  
Mónica Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Patrizia Spinato (Consiglio Nazionale delle Ricerche-Milán)  
Francisco Tovar (Universidad de Lleida)

© 2022. A los autores y autoras

Financiada por el Vicerrectorado de Investigación y la Facultad de Filosofía y Letras

ISSN: 1989-9831 / DOI 10.14198/AMESN

Maquetación: Marten Kwinkelenberg

Ilustración de cubierta: Athanasius Kircher, *Turris Babel*, 1679

## Contacto

Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti  
Universidad de Alicante/ Facultad de Filosofía y Letras III / Apdo. 99/  
03080 Alicante (España)  
Tlf.: + 0034 965 90 3788

América sin Nombre/ Universidad de Alicante/  
Departamento de Filología Española/ Apdo. 99/  
03080 Alicante (España)  
Tlf.: + 0034 965 90 3413

americasinnombre@gmail.com  
<https://americasinnombre.ua.es>

## **América sin Nombre**

La revista *América sin Nombre*, fundada en diciembre de 1999 y con ISSN 1989-9831, está vinculada al Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante (España) y forma parte de la actividad académica del Centro de Estudios Literarios Iberoamericanos Mario Benedetti de la misma universidad.

El objetivo de *América sin Nombre* es la publicación de trabajos de investigación originales e inéditos sobre literatura latinoamericana, con periodicidad semestral (enero, julio). En enero se publica el volumen monográfico y en julio el misceláneo, ambos acompañados de la sección de reseñas. Desde la vocación universalista de *América sin Nombre*, dirigida principalmente a un público especializado en estudios histórico-literarios y culturales, los monográficos versan sobre la literatura de los diferentes países latinoamericanos, sobre autores y temas diversos que profundizan en el intercambio cultural entre Europa y América, acerca del desarrollo y las especificidades de las literaturas del continente americano.

La revista se publica en formato online, a través de la plataforma Open Journal Systems (OJS), donde se aloja toda la colección en formato pdf y con libre acceso, completo y gratuito. Además OJS permite un manejo eficiente y unificado del proceso editorial. *América sin Nombre* desarrolla asimismo la colección de libros Cuadernos de América sin Nombre, anexa a la revista.

Desde 2019 hasta la actualidad la revista tiene el Sello de Calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT). Además, se encuentra presente en los siguientes sitios web:

Scopus, SCImago Journal & Country Rank (SJR), Emerging Sources Citation Index (ESCI, WoS), MLA, DOAJ, Dialnet, Latindex, ERIHPlus, CIRC, REDIB, y MIAR.

## **América sin Nombre**

The magazine *América sin Nombre*, ISSN 1989-9831, founded in December 1999 is linked to the Department of Spanish Philology, General Linguistics and Theory of Literature of the University of Alicante (Spain) and is part of the academic activity of the Center for Ibero-American Literary Studies Mario Benedetti.

The objective of *América sin Nombre* is the publication of original and unpublished research work on Latin American literature, with annual semi-annual (january-july). The monographic volume is published in January and the miscellaneous in July, both accompanied by the reviews section. From the universalist vocation of *América sin Nombre*, aimed mainly at a public specialized in historical-literary and cultural studies, the monographs deal with the literature of the different Latin American countries, on authors and various topics that delve into cultural exchange between Europe and America, about the development and the specificities of the literatures of the American continent.

The magazine is published in online format, through the Open Journal Systems (OJS) platform, where the entire collection is hosted in pdf format and with free, full and free access. It also OJS allows an efficient and unified management of the editorial process. *América sin Nombre* also develops the book collection Cuadernos de América sin Nombre, attached to the magazine.

From 2019 to the present, the magazine has the Quality Seal of the Spanish Foundation for Science and Technology (FECYT). In addition, it is present on the following websites:

Scopus, SCImago Journal & Country Rank (SJR), Emerging Sources Citation Index (ESCI, WoS), MLA, DOAJ, Dialnet, Latindex, ERIHPlus, CIRC, REDIB, and MIAR.

## Índice / Summary

### Miscelánea / Miscellany

- Vladimir Litmam Alvarado Ramos  
Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r. La potencia-de-no  
en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti . . . . . 8  
*I say poem because I can't pronounce the r. The power-of-not in Notas  
para un seminario sobre Foucault by Mario Montalbetti*
- Montserrat Nicole Arre Marfull  
Razas, castas y clases en las letras chilenas durante la expansión  
nacional: la escritura en prensa de Jotabeche, Rosario Orrego,  
Manuel Concha, Iris y Ga Verra . . . . . 25  
*Races, castes and classes in Chilean letters during the national  
expansion: the writing in the press of Jotabeche, Rosario Orrego,  
Manuel Concha, Iris and Ga Verra*
- Luis Hernán Castañeda Arévalo  
La huella de Mario Levrero en *Días laborables* (2018) de Diego Otero . . . 42  
*Mario Levrero's footprint in Días laborables (2018) by Diego Otero*
- Raquel Fernández Cobo  
Aprender a leer con el detective argentino.  
La historia de un linaje: Treviranus, Laurenzi, Parodi y Croce . . . . . 54  
*Learn to read with the Argentine detective.  
The story of a lineage: Treviranus, Laurenzi, Parodi y Croce*

Richard Angelo Leonardo-Loayza	
La madre no normativa en <i>Los ingravidos</i> , de Valeria Luiselli; <i>La perra</i> , de Pilar Quintana y <i>Casas vacías</i> , de Brenda Navarro. . . . .	70
<i>The Non-normative Mother in Los ingravidos</i> , by Valeria Luiselli; <i>La perra</i> , by Pilar Quintana, and <i>Casas vacías</i> , by Brenda Navarro	
Esteban Mayorga Gutiérrez	
Tiempo futuro: la potencialidad de la literatura ecuatoriana frente al canon . . . . .	87
<i>Future tense: the potentiality of Ecuadorian literature against the canon</i>	
Claudia Quiñones Gámez	
Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin . . . . .	104
<i>Subversion and Horror in the new Argentinian Narrative: Influences of the Neo-Fantastic in Mariana Enríquez and Samantha Schweblin</i>	
Alberto Rivera Vaca	
<i>Epigramas</i> de Ernesto Cardenal: cantos de anuncio y denuncia . . . . .	120
<i>Ernesto Cardenal's Epigrams: Chants of Announcement and Denunciation</i>	
Guillermo Schmidhuber y Olga Martha Peña Doria	
Indagación genealógica sobre el origen canario de la familia paterna de Sor Juana Inés de la Cruz/Juana Inés de Asuaje y rastreo lingüístico de su habla con seseo . . . . .	136
<i>Genealogical inquiry into the Canarian origin of the paternal family of Sor Juana Inés de la Cruz / Juana Inés de Asuaje and linguistic tracking of her speech with sicciness</i>	
Ainhoa Segura Zariquiegui	
Vida y obra del poeta peruano José María Eguren: análisis del poema «Marioneta misteriosa» (la ternura como centro de la poesía egureniana) . . . . .	149
<i>Life and work of the peruvian author José María Eguren: Analysis of the poem «Marioneta misteriosa» (tenderness as the center of Eguren's poetry)</i>	

Jorge Antonio Valenzuela Garcés	
Las ficciones del liberalismo: historia e individuo en la narrativa de Mario Vargas Llosa (1974-1981) . . . . .	166
<i>The fictions of liberalism: history and individualism in Mario Vargas Llosa's narrative (1974-1981)</i>	

## Reseñas / Reviews

Arlett Cancino Vázquez	
Celia DE ALDAMA ORDÓÑEZ (ed.). <i>Colombia y la guerra civil española. La voz de los intelectuales</i> . Madrid: Calambur, 2021. . . . .	195

Gerardo Martínez Hernández	
Marcos CORTÉS GUADARRAMA (ed.). Fray Agustín Farfán. <i>Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades</i> . Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. Colección El Paraíso en el Nuevo Mundo, 2020 . . . . .	200

Luz Ainai Morales Pino	
Salvador Luis RAGGIO. <i>Sobre lo mutante: el cuerpo variable contemporáneo y la relativización de la figura del monstruo en la ficción occidental y panhispánica</i> . Berlín: Peter Lang, 2020 . . . . .	205

Noelia de la Torre Cantalapiedra	
Sergio FERNÁNDEZ MORENO; Pedro MÁRMOL ÁVILA y Yónatan PEREIRA MELO (coord.). <i>Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas</i> . Madrid: Philobiblion Asociación de Jóvenes Hispanistas, Universidad Autónoma de Madrid, 2020. (Volumen anejo a <i>Philobiblion: revista de literaturas hispánicas</i> ). . . . .	210

Rocío Quispe-Agnoli	
Marta ORTIZ CANSECO (ed.). <i>Bernardino de Cárdenas. Memorial y relación de cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú</i> . Berlín: Peter Lang, 2020. . . . .	215

Tadeo Pablo Stein	
Anastasia KRUTITSKAYA. <i>Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas</i> . México-Madrid-Frankfurt: Universidad Nacional Autónoma de México-Iberoamericana-Vervuert, 2020 . . . . .	220

**Citación bibliográfica:** ALVARADO RAMOS, Vladimir Litmam. «Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r». La potencia-de-no en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 8-24, <https://doi.org/10.14198/AMESN.19809>

## «Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r». La potencia-de-no en *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti

«I say poem because I can't pronounce the r».  
The power-of-not in *Notas para un seminario sobre Foucault* By Mario Montalbetti

VLADIMIR LITMAM ALVARADO RAMOS

*Universidad de Salamanca, España*

[vladimir\\_alva@usal.es](mailto:vladimir_alva@usal.es)

 <https://orcid.org/0000-0002-9825-1419>

Fecha de recepción: 25-04-2021

Fecha de aceptación: 10-06-2021

### Resumen

El concepto de potencia-de-no de Giorgio Agamben propone que todo acto de creación no solamente resiste, sino que también se opone a la expresión en el sentido que detiene su movimiento hacia el acto y conserva su potencia. Por lo tanto, en este trabajo pretendo explicar a través de este concepto cómo se construye el lugar del poema en el libro *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018) del poeta peruano Mario Montalbetti. Al establecer esta construcción es posible leer la negatividad del poemario como una suspensión y exposición del lenguaje mismo que se representan a través de los rasgos textuales. En consecuencia, *Notas* dice lo que no hace, haciendo lo que no dice. Y así, el lugar del poema está en su propia negación.

**Palabras claves:** la potencia-de-no; Giorgio Agamben; negatividad; lenguaje; Mario Montalbetti.



### Abstract

Giorgio Agamben's concept of potency-of-not proposes that every act of creation not only resists, but also opposes expression in the sense that it stops its movement towards the act and conserves its potency. Therefore, in this work I intend to explain through this concept how the place of the poem is constructed in the book *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018) (2018) by the Peruvian poet Mario Montalbetti. By establishing this construction, it is possible to read the negativity of the poems as a suspension and exposition of the language itself that is represented through textual features. Consequently, *Notas* says what he does not do, doing what he does not say. And so the place of the poem is in its own negation.

**Keywords:** the power-of-not; Giorgio Agamben; negativity; language; Mario Montalbetti.

Publicado en 2018, *Notas para un seminario sobre Foucault* (a partir de ahora *Notas*) se sirve de la estructura de un seminario universitario: como si leyéramos las transcripciones mal registradas de las clases de un profesor de lingüística. No aparecen todas las preguntas de los estudiantes ni las respuestas del profesor, las clases se cortan bruscamente, se usan esquemas en la pizarra, etc. En consecuencia, se plantea una duda fundamental: ¿dónde está el poema?

Por tanto, en este trabajo pretendo explicar los rasgos fundamentales de *Notas* para así encontrar el lugar del poema. La primera parte desarrolla brevemente el concepto de potencia-de-no de Giorgio Agamben, donde todo acto de creación no solamente resiste, sino que también se opone a la expresión en el sentido que detiene su movimiento hacia el acto y conserva su potencia. La segunda parte sitúa *Notas* en el contexto crítico. La aparición de algunos rasgos de la poética de Mario Montalbetti no es simplemente un reflejo mecanicista del orden social o literario peruano de los años 70, sino que representa una variación fruto de la tensión entre la experiencia personal y la realidad cultural.

La última parte se centra en aplicar el concepto de potencia-de-no de Giorgio Agamben en *Notas* para ubicar el lugar del poema. Para ello, se analizarán los rasgos textuales más importantes. Me refiero a: la forma del seminario universitario, los temas de cada sesión, las relaciones entre sesiones, las referencias a otros autores, los esquemas utilizados, etc.

Mario Montalbetti es uno de los poetas peruanos más relevantes de la actualidad. La mayoría de sus libros se han convertido en clásicos para la tradición peruana y su influencia es considerable también en otros países. Ese reconocimiento se ha incrementado con la publicación de *Notas* en una editorial de referencia como Fondo de Cultura Económica. A pesar de ello, hay pocos trabajos críticos dedicados a este poemario, por tanto, se pretende llenar ese vacío y proponer nuevas configuraciones para futuros trabajos.

## La potencia-de-no de Giorgio Agamben

Antes de analizar *Notas* es preciso explicar la potencia-de-no. Y antes de la potencia-de-no explicar qué es la potencia. Ambos términos son tratados aquí desde el pensamiento de Giorgio Agamben. Él comienza a definir potencia para responder a la pregunta «¿Qué queremos decir cuando decimos: ¿Yo puedo, yo no puedo?» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 352). A partir de la pregunta, Agamben examina la experiencia de la potencia como una facultad que sitúa al sujeto ante la posibilidad más exigente. Ante la capacidad de examinar los sentidos con los que debe medirse. ¿Qué significa tener una facultad? ¿En qué modo existe dicha facultad? Este es un problema presente incluso en la filosofía antigua y para ello se recurre principalmente a Aristóteles<sup>1</sup>. Él llama «*dýnamis*», «potencia» al modo del sujeto con respecto a cierta actividad que tiene su praxis social: la facultad de hablar, la facultad de ver, etc. Se distingue una separación entre el sujeto y una facultad para devenir en acto, lo cual implica una privación, pues todos pueden tener la misma facultad, pero pocos la llevan al acto. Para Agamben deviene en «algo que atestigua la presencia de lo que falta al acto. Tener una potencia, tener una facultad significa: tener una privación» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 354).

Por tanto, Aristóteles distingue dos formas de potencia. La primera, una potencia genérica, de la cual se dice que un niño tiene potencia para las artes, y la segunda, de la cual se puede decir que un adulto ya tiene dicha competencia para las artes. La potencia se entiende como privación y como obtención. En consecuencia, la potencia es definida «esencialmente por la posibilidad de su no-ejercicio, así como la *héxis* (tener) significa: disponibilidad de una privación» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 356).

De este modo la potencia no solo se manifiesta en el acto determinado por la facultad, sino también en su privación. Hay una presencia ausente en el acto y esta presencia privativa es también potencia. El ejemplo de Aristóteles es la visión en la oscuridad. El acto de la naturaleza es su luz y su potencia es la tiniebla. La oscuridad es el color de la potencia. Es un mismo objeto presente a veces como luz y a veces como oscuridad. Así, cuando un sujeto no ve, su vista permanece en potencia, incluso cuando se cierran los ojos podemos distinguir lo oscuro de lo luminoso. Sus colores son lo oscuro y la luz, la ausencia y la presencia. Toda potencia humana es ambivalente y esta se vuelve su esencia:

La tesis define, así, la ambivalencia específica de toda potencia humana, que, en su estructura originaria, se mantiene en relación con la propia privación; es siempre —y respecto de la misma cosa— potencia de ser y de no ser, de hacer y de no hacer. Esta relación constituye, para Aristóteles, la esencia de la potencia (Agamben, *La potencia del pensamiento* 361).

---

1. Véase *Metafísica* de Aristóteles. Especialmente el libro ix.

Toda potencia es impotencia con respecto al mismo objeto. Impotencia no remite a una incapacidad original, sino a una potencia de no pasar al acto. Y es a través de ella que la misma potencia es impotencia, pues mantiene en suspensión dicha facultad. Aristóteles es más preciso: «todo aquello que tiene potencia puede no actualizarse. Luego, lo que tiene potencia de ser es posible que sea y que no sea. Por tanto, la misma cosa es posible que sea y que no sea» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 385).

¿Cómo se manifiesta esa impotencia de pasar al acto? ¿Cuál sería el acto que pone de manifiesto su impotencia? No se trata simplemente de incluir en la ejecución la impotencia misma, ni dejarla de lado. Se trata, para Aristóteles, de que la impotencia pertenezca de forma original a la propia potencia, de tal modo que al momento de pasar al acto la haga pasar totalmente. La interpretación de Agamben obliga a repensar la relación entre potencia y acto. «El pasaje al acto no anula ni agota la potencia, sino que ella se conserva en el acto como tal y, marcadamente, en su forma eminente de potencia de no (ser o hacer)» (Agamben, *La potencia del pensamiento* 367). Sin embargo, ¿cómo afecta todo esto a la creación artística y poética? Siguiendo a Gilles Deleuze<sup>2</sup>, cada acto de creación resiste contra algo y resistir remite a liberar una potencia de una vida aprisionada, ofendida, que queda fuera de toda escritura. «Existe en todo acto de creación, algo que resiste y se opone a la expresión. Resistir, del latín *sisto*, significa etimológicamente detener, mantener inmóvil o detenerse. Es poder que suspende y detiene la potencia en su movimiento hacia el acto, es la impotencia, la potencia-de-no» (Agamben, «¿Qué es un acto de creación?» 39-40). Por tanto, se amplía la idea de Deleuze sobre el acto de creación relacionándola con las ideas de Agamben sobre la potencia-de-no.

La potencia que libera todo acto de creación es la misma potencia de Aristóteles, una potencia interna como acto de resistencia fundamental y en oposición al fuerte impulso de pasar al acto. Como consecuencia, impide que la potencia se agote en sí misma. Si la creación artística sería únicamente el pasaje al acto, el arte decaería a la mera forma como expresión máxima. Para Agamben, «la maestría, contrariamente a un equívoco largamente difundido, no es la perfección formal, sino precisamente lo contrario, la conservación de la potencia en el acto, salvación de la imperfección en la forma perfecta» (Agamben, «¿Qué es un acto de creación?» 40-41). Esta es la forma más concreta de la acción de resistencia. En la página de cualquier obra maestra la potencia-de-no se graba como cierto rebuscamiento expresivo cercano al manierismo, a formas no naturales.

---

2. Se refiere a la conferencia de 1987 titulada: «¿Qué es un acto de creación?», donde Gilles Deleuze defiende la filosofía como creadora de conceptos. El acto de creación para Deleuze se expresa con de la más absoluta necesidad en la que el poeta se encuentra. Resistir es crear y crear es resistir.

Según Agamben, el estilo de una obra de arte es el resultado de una dialéctica entre un elemento impersonal que supera al propio escritor y otro elemento personal que se resiste y entra en conflicto con lo impersonal. Y es justamente a través de esta resistencia como el estilo se expone no oponiéndose a la potencia-de-no, sino en muchos casos, resaltándola. Es decir, poniendo de manifiesto su impotencia. Vuelve ambigua la potencia y la exhibe como tal. En el caso de la poesía: «La gran poesía no dice solo lo que dice, sino que dice también el hecho de lo que está diciendo, la impotencia y la impotencia de decirlo (...) la poesía es la suspensión y la exposición de la lengua» (Agamben, «¿Qué es un acto de creación?» 41-42). Por tanto, tenemos aquí ya la primera característica de la potencia-de-no en un texto poético: la suspensión de la lengua y su exposición.

Otro término utilizado por Agamben es «inoperosidad». Esta poética de la inoperosidad se refiere a la obra de los hombres. ¿Cuál es la obra de los hombres? Siguiendo a Aristóteles, la hipótesis consiste en que el hombre carece de obra propia. Y obra es entendida como la energía que define el ser-en-acto propio del hombre. «Sin obra» significa un ser en potencia capaz de adaptarse a cualquier ambiente sin agotarlo de manera definitiva. No significa ociosidad o pereza, «sino como una praxis o una potencia de un tipo especial que se mantiene constitutivamente en relación con la propia inoperosidad» (Agamben, «¿Qué es un acto de creación?» 48). Funciona como una potencia no perteneciente a la obra, por el contrario, se mantiene y se abre a otras posibilidades. La vida se vuelve inoperosa cuando contempla su potencia de actuar y de no actuar. Si una obra es inoperosa gira sobre el vacío y se abre a la posibilidad pues la libera de todo destino social o tarea predeterminada, la vuelve receptora de esa ausencia que define la inoperosidad. No es solo una dimensión corpórea del sujeto, sino también una dimensión lingüística. Entonces, esta es la segunda característica de la potencia-de-no en el texto poético.

Para Agamben, el modelo por excelencia que vuelve inoperosas todas las obras humanas es la actividad poética: «¿Qué es la poesía, sino una operación del lenguaje que desactiva y vuelve inoperosas las funciones comunicativas e informativas para abrirlas a un nuevo, posible uso?» («¿Qué es un acto de creación?» 49). En otras palabras, remite a una función donde la lengua ha dejado los usos prácticos para contemplarse a sí misma. Ha dejado la función comunicativa del lenguaje y contempla su potencia de decir y de no decir. La cual es otra característica de la potencia-de-no.

¿Qué es lo que busca Agamben con este desarrollo de conceptos? En primer lugar y siguiendo sus propias palabras, «todo esto lleva a un punto en el que no es posible distinguir entre aquello que es nuestro y aquello que pertenece al autor que estamos leyendo» («¿Qué es un acto de creación?» 36). Y, en segundo lugar, se busca entender el acto de creación como un campo de tensión entre la potencia y la impotencia, entre poder y no-poder, donde el poeta tiene el control sobre la potencia solo con su propia impotencia. Por tanto, ser poeta implica en el último de los casos ser prisionero de la propia impotencia.

Resumiendo, potencia es definida como un concepto que refiere no solo a una facultad de tener cierta habilidad para una tarea determinada, sino también como impotencia con respecto a la misma habilidad. De hecho, estas dos acepciones son positivamente ambivalentes. Impotencia no remite a una incapacidad original, sino a una potencia de no pasar al acto y mantener así la posibilidad abierta. Y potencia-de-no en la creación artística se entiende como resistencia contra algo, resistencia a liberar una potencia. Las características básicas de una obra poética que mantiene una relación con esta potencia-de-no son, por tanto: la suspensión de la lengua y su exposición, la inoperosidad y el abandono de la función comunicativa del lenguaje. A partir de estas propuestas, se podrá abordar el lugar del poema en *Notas* de Mario Montalbetti.

### Mario Montalbetti y La Crítica

Mario Montalbetti nace en el Callao, Perú en 1953. Ingresó a la Pontificia Universidad Católica del Perú a estudiar Lingüística. Publicó su primer libro de poemas *Perro negro, 31 poemas* en 1978. Posteriormente, viajó a los Estados Unidos donde obtuvo un Doctorado en Lingüística por el Instituto Tecnológico de Massachusetts. Es autor de diez libros de poemas, de los cuales los ocho primeros aparecieron reunidos bajo el título *Lejos de mí decirles* en 2014. En ese mismo año publicó una recopilación de ensayos titulada *Cualquier hombre es una isla*. En 2016, el Fondo de Cultura Económica publicó su ensayo *El más crudo invierno. Sobre un poema de Blanca Varela*. Dos años más tarde sale su último poemario *Notas para un seminario sobre Foucault*. En su época de estudiante codirigió y publicó poemas en la revista *Nubetonta* entre 1973 y 1974. Roger Santiváñez nos cuenta sus impresiones al leer por primera vez un poema de Montalbetti:

Quando me tocó leer por primera vez el poema, inmediatamente después de su publicación, me quedé suspendido, en una especie de nubetonta –como se llamaba la revista original de Montalbetti–, es decir, envuelto en el fraseo del texto, paladeaba sus imágenes y su lenguaje degustando la plástica sucesión de su órfico ritmo, pero sin comprender absolutamente nada de su semántica. O casi nada (párr 12).

Para Santiváñez el tema de estos primeros poemas es el ser en el lenguaje. El verso se va construyendo con los sonidos súbitamente encontrados. Recurriendo a la siguiente cita de Montalbetti: «Uso la metalingüística que es el lenguaje para escribir poesía. Cuando hago lingüística trato de demostrar que el lenguaje no existe. Cuando escribo poemas trato de probar que estoy equivocado» (párr 12). Con esta contradicción el resultado es un texto donde el lenguaje reflexiona sobre el lenguaje. «Este es el meollo fundamental de la obra montalbettiana: ser una meta-poética, poesía sobre la poesía, lenguaje sobre el lenguaje» (Santiváñez, párr 13). Se abandona así el coloquialismo como escritura entre lo prosaico y lo lírico utilizada en la generación de 70. Hay un nuevo tono muy alejado del conversacionalismo realista

de anteriores poetas. «Montalbetti abrió una senda a fines de los 70, proponiendo un nuevo tono para la poesía peruana que discurrirá desde 1980 hasta la actualidad» (Santiváñez, 13).

Otro trabajo sobre Montalbetti es la tesis de Renato Panzera Venturelli de 2011. En ella se plantea, en coincidencia con Santiváñez, que el tema casi constante de la obra poética Montalbetti es el lenguaje. Para Panzera, hay poemas que solo pueden ser entendidos a través de los ensayos del propio Montalbetti, pues en ambos se puede observar una crítica a cierta visión del lenguaje y no al lenguaje en sí. La base de esta crítica es la idea de la existencia de un resto en toda obra de arte:

«Si se quiere representar x mediante alguna obra, no se puede presentar x porque perdería su impronta estética. En la obra de arte tiene que haber algo que falta, tiene que haber algo que no tenga su correlato en el significante» (Panzera 2).

Se sustenta así la concepción del signo lingüístico no como una totalidad cerrada, sino abierta a multitud de significados. Según Panzera, la poesía de Montalbetti encara el problema del signo lingüístico y lo soluciona con la reducción lacaniana de la lengua como un sistema de puros significantes. «La reducción consiste en convertir el signo saussureano (S/s) compuesto por significado (arriba y en mayúscula) y significante (abajo y en minúscula) a solo significante» (Panzera 6). El significante crea el signo gracias a su relación con todos los demás significantes reprimidos en una cadena. Entonces, ¿cómo funciona el significado en el sujeto? Uno de los puntos más interesantes de la tesis de Panzera es justamente la respuesta lacaniana a esa pregunta:

Es decir, en algún momento el sujeto detiene la cadena significante para efectos comunicativos. Si la cadena no se detiene no hay comunicación posible. La frase debe tener un fin para que pueda ser entendida por el oyente, para que la pueda canjear por un significado. Esa cadena significante que el sujeto zurce, como toda cadena, promete significado, genera un efecto de significado. Cuando el sujeto zurce lo que hace es ponerle un nombre a ese efecto de significado (11).

Continúa Panzera: incluso, la voz poética nos incita a dejar atrás el significado prometido y quedarnos solo con el significante como solución. Así, los poemas no forman una unidad entre lo que prometen y lo que cumplen, entre el significado y el significante, pues si finalmente la promesa se cumple el poema se destruye (Panzera 15). En «ciudad máxima», otro poema de Montalbetti, se mencionan los nombres de algunas calles de Lima, pero realmente eso no importa. Podrían ser otras y el poema sería el mismo. El asunto es vaciar el valor del nombre de la calle quitando el significado al significante. «Si la calle cambia de nombre, el nuevo significante, como ya lo adelantó la voz poética, no viene con un nuevo significado pegado, por eso no deja de ser la misma. El significante llega vacío y su valor (...) va a depender de su relación con las demás calles» (Panzera 16). Esto es fundamental para luego entender lo que se pone en juego en *Notas*. Con un significado y un significante diferentes, pero en la misma relación.

El siguiente autor que propone una lectura crítica de Montalbetti es Julio Prieto. En un artículo publicado en 2019, Prieto asegura que los últimos libros del poeta tienden a cultivar formas híbridas, una mezcla en distinto grado entre la escritura poética y la ensayística. A partir de estos ensayos-poemas, principalmente dos: *Notas para un seminario sobre Foucault* (2018) y *La ceguera del poema* (2018), se propone una lectura donde la ceguera del poema ayuda a desmontar la equivalencia entre el decir y el ver propia de la sociedad del espectáculo del capitalismo global y de sus formatos dominantes (43). Igualmente, se usa dicha equivalencia para explorar las potencialidades ético-políticas del poema. Prieto presenta *Notas* para responder a la pregunta: «¿cómo atacar el sistema a través de aquello mismo que lo hace funcionar? Lo que a su vez implica otras preguntas: ¿cómo activar la potencia emancipadora del lenguaje? ¿cómo pensar lo político del poema? (...) ¿hay un afuera del capitalismo? ¿hay un afuera del lenguaje?» (44).

Todas estas preguntas no son resueltas en el poemario y el poeta enmudece al tratar de nombrar el afuera del capital. Este callar es para Prieto la forma de una aposiopesis: «la figura retórica que consiste en evitar nombrar algo penoso o embarazoso: algo que no se puede decir no por inefable o inexpresable, sino por ser abrumadoramente evidente y ubicuo» (45).

Luego Prieto asegura que la lección en el poema «Sesión v» de *Notas* es que el afuera no está fuera sino dentro y para acceder al afuera del capitalismo no hay que ir hacia afuera sino hacia adentro, sumergirse en el interior (48). Entonces, el poema trabaja justamente el sumergirse en el afuera como ceguera, como algo no visible, a diferencia de la novela que usa siempre la visión. De ahí, la dimensión ética-política del poema es una crítica a la hegemonía de la imagen en la relación sujeto-objeto.

La crítica de la imagen en la poesía de Montalbetti se orienta a desmontar la ontoteología política que subyace a la lógica de apropiación del capitalismo, que está entrelazada a la historia de la filosofía y el arte de Occidente –lo que Galende llama esa seguidilla de siglos que anudaron la filosofía al arte desde la imagen como centralidad de la idea (Prieto 53).

Según Prieto, en «La ceguera del poema» se retoma la cuestión de la relación entre el decir y el ver, y la crítica al sistema de representación dominante. En un poema solo se puede salir del lenguaje en el sentido de una emergencia, una irrupción reveladora entre ver y decir. Esto constituye la ceguera radical del poema: «El lenguaje del poema trae algo al mundo no en el sentido de la referencialidad, de reflejar de manera imperfecta o falaz algo que ya había en el mundo, sino en el de añadir algo al lenguaje que es vivido y desplegado en el mundo como potencia de habla que es a la vez potencia de escucha» (Prieto 55).

Hay una crítica que, según Prieto, instala una tensión entre visión y pensamiento<sup>3</sup>, y que es llevada hasta la producción poética basada en imágenes y metáforas. Asimismo, esta crítica posibilita una práctica ético-política: «en la crítica de una poesía reducida a la creación de imágenes y metáforas lo que estaría en juego es la posibilidad de reimaginar la poesía como práctica ético-política» (57) Incluso se llega a pensar en devolver la poesía a la ciudad en cuanto poiesis política. Una especie de regreso a la *República* de Platón (58).

### La potencia-de-no en *Notas para un seminario sobre Foucault*

Esta parte se centra en revisar la productividad del concepto potencia-de-no de Giorgio Agamben en *Notas*. Se presentarán los rasgos textuales que se ponen en juego: la forma de un seminario universitario, la omisión de algunas preguntas de los estudiantes, las respuestas incompletas del profesor, los temas a tratar y la relación con otros autores. Al mismo tiempo se explicarán dichos rasgos textuales a partir de la potencia-de-no.

*Notas* está estructurado como un seminario universitario. Son varias clases donde se reúnen un profesor o maestro y los alumnos para adiestrar a estos en la investigación o en la práctica de alguna disciplina. Preguntado sobre cómo surgió esta estructura Montalbetti responde:

Probando, me imagino. Leyendo los seminarios de Foucault y leyendo los seminarios de Deleuze sobre Foucault, me pareció que allí había una forma interesante, que se movía de una forma interesante. La forma del seminario en la que tú discutes ciertas cosas y vas moviendo, en este caso, el poema en base a esas discusiones. Y como además soy profesor universitario esa forma la tengo muy presente, constantemente (Sotomayor 2).

En el poemario las clases pasan a llamarse sesiones, están enumeradas y tienen fecha. Son ocho sesiones realizadas los martes, desde el 21 de febrero hasta el 11 de mayo de 2017. Entre la sesión seis y siete, hay una parte titulada *Antisidro*. Después de la última sesión se encuentran las NOTAS FINALES (31.12.17). En todas hay un deseo de usar el espacio con la propia expresividad de las frases y que los versos discurren buscando un sentido. Y se ve claramente, pues al final de cada sesión hay un apartado dedicado a la intervención del público en forma de pregunta. En todos los casos las preguntas están incompletas o no aparecen porque son inaudibles. Son intermitencias entre lo oral y lo escrito que recuerdan el formato usado en el libro con las transcripciones reales de las clases del curso sobre Foucault dictadas por Gilles Deleuze en la Universidad de Vincennes en 1985<sup>4</sup>. En las clases del filósofo

3. Véase para más detalles el ensayo «En defensa del poema como aberración significativa» publicado en *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*.

4. Para el curso en francés de Deleuze sobre Foucault véase: Gilles Deleuze: cours donnés à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis (1979-1987) sur gallica.bnf.fr



francés las preguntas del público no aparecen o están incompletas. En otros casos solo se puede leer la palabra «inaudible» entre paréntesis. Todo se debe a que hay un intento de adaptar el registro oral al registro escrito para una mejor lectura y conservar los rasgos de oralidad propios de las clases. En cambio, en *Notas* es un rasgo intencionado e imaginario.

Dichos rasgos no presentes en el plano escrito representan la posibilidad de un no-ejercicio, la disponibilidad de una privación de no pasar al acto. Es una presencia ausente en acto, pero que también es potencia. De este modo la potencia no solo se manifiesta en el acto determinado por la facultad, sino también en su privación. El profesor imaginario de *Notas* tiene la capacidad de responder todas las preguntas del público, pero decide no hacerlo. En consecuencia, más que enmudecer frente a algo penoso es la posibilidad de su potencia que se mantiene en relación con su impotencia.

Ahora pasemos al contenido. No hay un único tema, hay una dirección, un sentido en el cual se mueven los poemas y ese sentido viene desde la forma-seminario de las sesiones. *Notas* establece una posible dirección donde lo importante es cómo la tensión entre lo que se dice y lo que se hace produce el pensamiento del libro a partir de una definición de poema, la que se encuentra en la última sesión: «El poema es el desfase entre lo que se dice/ y lo que no se ve» (119). Las otras sesiones sirven para llegar como consecuencia lógica a esta definición. Es difícil entender el sentido del desfase sin antes conocer los temas de las sesiones anteriores. Es un orden que hace visible el propio sentido del libro.

La SESIÓN I empieza con una formulación inaugural: «lo que se dice lenguaje lenguaje, no hay» (15) que introduce otras sentencias, ninguna realmente explicada hasta encontrarse con la siguiente que a su vez debe encontrarse con la siguiente y así sucesivamente. Son fórmulas con un estilo narrativo y prosaico, con cierta orientación por la palabra cotidiana, a veces experimental. También hay un alejamiento de planteamientos poéticos que rescaten lo nacional, en favor de una construcción más formal y crítica con la realidad. Son como aforismos que se relacionan unos con otros para lograr el sentido de unidad, como si fuesen significantes en una cadena:

No lo están entendiendo. Fíjense:

he dicho que  
lenguaje lenguaje, no hay

¿qué hay entonces?  
lo que hay son lecciones  
lección de cosas,  
lección de palabras, (17).

Las lecciones de cosas y de palabras refieren a una correspondencia que también menciona Deleuze: «Ustedes saben que en la escuela primaria, hace tiempo, había dos disciplinas fundamentales: la lección de cosas, que se distinguía de la lección de las palabras, de la lección de gramática» (17). La lección de cosas consistía en mostrarnos la cosa y decirnos su nombre propio. Mientras en la lección de gramática se nos mostraba únicamente su organización en elementos lingüísticos en la pizarra. Se comienza a perfilar desde aquí la idea de desfase del poema. Luego se menciona cómo un poema no debe generar contenidos:

en una época en que todos «generan contenidos»  
lo primero que NO hay que generar son «contenidos»

el poema debe, en cambio,  
hacerle algo al lenguaje, afectarlo  
... para que deje de «generar contenidos» (22).

«No generar contenido» recuerda a la aplicación de la potencia-de-no. Para Agamben, en todo acto de creación, hay algo que resiste y se opone a la expresión o a generar contenidos en este caso. Es una inmovilidad que detiene la posibilidad hacia el acto, pero es también potencia pues afecta al propio lenguaje. Es decir, el poema afecta al lenguaje con su impotencia de generar contenidos.

En la SESIÓN II, se desarrolla la idea «el lenguaje es aquello de lo que no se puede hablar» (26) como lección de cosas, pues no hay lección de cosas del él. El lenguaje no se puede mostrar como las cosas en la educación primaria. Se puede decir «la nube es blanca/ y la nieve es blanca y la arena es blanca/ y no se trata del mismo blanco» (27). Pero no es el mismo blanco cuando hablamos del pelo blanco de un anciano y cuando se dice tengo la mente en blanco. Y lo sabemos por el lenguaje. Hay un desfase allí, pues se establece un punto exterior. Si se quiere hablar del lenguaje como cosas no se puede, porque no hay un punto exterior «al lenguaje para hablar del lenguaje» (29). Por lo tanto, se muestra la impotencia de un lenguaje que no dice solo lo que dice, sino que dice, también, el hecho de lo que está diciendo: «si quiero decir que te quiero/digo: te quiero» (25)

En la SESIÓN IV, se dice que salir a la luz «es emerger a una visibilidad... absoluta/ Y lo que emerge a una visibilidad absoluta/ no son cosas» (50). Lo que sale a la luz son ciertas realidades, ciertos eventos, ciertas condiciones. «Lo que ha salido a luz hace mucho es: *no hay lenguaje privado*»<sup>5</sup> (50). No se puede andar solo con el lenguaje, incluso «necesito a los otros para hablarme» (52). Si no comparto la sensación con otros no sabré si es tal. Se añade luego:

5. Véase *Wittgenstein a propósito de reglas y lenguaje privado una exposición elemental* de Saúl A. Kripke.

Este parece ser el punto:  
Cuando hablamos seguimos reglas coactivas  
;se trata del gobierno de los otros  
Cuando interpretamos, cuando leemos,  
seguimos reglas facultativas  
;nos gobernamos a nosotros mismos (56).

Es justamente esa imposibilidad de andar solo con el lenguaje que nos permite hablar, incluso, hablar para hacer una interpretación. Según el poema la diferencia es que en la última el hablar es subjetivo y arbitrario. Más allá de la repetición literal no hay reglas públicas de interpretación. Agamben dice algo similar: «la vida, que contempla su propia potencia de actuar y no actuar se vuelve inoperosa en todas sus operaciones» (48). Si una obra es inoperosa gira sobre el vacío y se abre a la posibilidad, pues la libera de todo destino social o tarea predeterminada. En *Notas* el vacío del propio decir se abre con la posibilidad de una interpretación sin reglas. Contempla su potencia de actuar cuando interpreta y contempla su potencia de no actuar cuando habla para sí. En ambos casos el sujeto se adapta al ambiente sin agotarlo y su obra es receptora de esa ausencia de obra.

En la SESIÓN V, se retoma la idea del no afuera del lenguaje y para explicarla se usa una comparación hermosa entre poema y novela:

leer una novela es como subirse a un avión  
un día soleado y sin turbulencia  
un traslado amable a poca altura  
con paisaje visual, vacas,  
montañas, ríos, caminos,  
claramente distinguibles a través de las ventanillas (65).

Es la posibilidad de exterior en todo su esplendor, es como una pequeña celebración del mundo exterior y es entretenido, casi siempre. Y se escribe «exterior» y no «afuera», pues afuera del lenguaje no hay. En cambio, leer un poema es otra cosa:

Si leer una novela es como subirse a un avión  
leer un poema es como subirse a un submarino  
sumergirse de noche a 70, a 90  
metros de profundidad  
y todo lo que vemos son las entrañas  
del submarino mismo  
y todo lo que oímos  
son los ruidos de la presión del agua  
contra la nave  
la presión del afuera contra la nave (66).

Esta semejanza entre poema y submarino es llevada al punto de afirmar: «el submarino es ciego, el poema es ciego» (66). Un poema hace que las palabras sean dichas sin llegar a la luz, pero saliendo al lenguaje mismo: «cuando algo sale al lenguaje/ en lugar de/ salir a la luz/entonces estamos ante el poema» (67). Según Agamben, lo que vuelve inoperante toda obra de arte es la actividad poética donde se suspenden las funciones comunicativas e informativas para abrir la obra a un nuevo uso («¿Qué es un acto de creación?» 49). En otras palabras, la ceguera del poema (los ruidos de la presión del agua) remite a una función donde la lengua ha dejado los usos prácticos (paisaje visual) para contemplarse a sí misma (la nave), ha dejado la función comunicativa del lenguaje y contempla su potencia de decir (un avión) y de no decir (un submarino).

En la SESIÓN VII:

Ya lo he dicho  
el poema no es por lo que dice  
sino por lo que hace  
al lenguaje

(diciendo abajo la revolución  
el poema no le hace nada al lenguaje  
o arriba la revolución o) (103).

Y la forma que el poema usa para hacerle algo al lenguaje es una «curva», porque con esa forma puede enlazar todos los objetos alrededor. «Pero, ya saben, nada curvo puede apuntar/ hacia afuera./ Y el destino de todo lo curvo/ es regresar sobre sí mismo» (104). Asimismo: «el sentido es ciego. /el sentido es un vector que apunta hacia el afuera» (105). Entonces, el sentido del poema es ese vector:

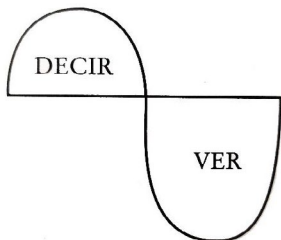
¿Lo ven? Ven cómo actúan los vectores  
del poema, el sentido del poema

apuntando hacia un afuera  
que hace presión sobre el lenguaje  
como en un submarino, como en un submarino (108-109).

De esta forma, Montalbetti se aleja del malditismo típico de su propia generación, para preguntarse por el propio sentido. Cuando en *Notas* se afirma que diciendo abajo la revolución o arriba la revolución el poema no le hace nada al lenguaje, se está colocando el énfasis no tanto en la posibilidad de un gran cambio social como muchos escritores peruanos de los 70 o 60 pensaron. Por el contrario, es una búsqueda descentralizada de nuevas formas de escrituras.

La SESIÓN VIII trata sobre los desfases, principalmente entre decir y ver:

Hay no-relación entre decir y ver,  
Que lo podemos figurar de esta forma  
(en la pizarra:



) (116).

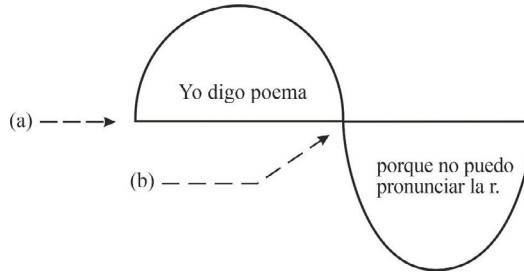
Estos dos conceptos «decir» y «ver», son recuperados del seminario de Gilles Deleuze sobre Michel Foucault. Pero *Notas* no se trata «ver» y «decir» como condiciones de conocimientos históricos, sino como horizontes complementarios que crean signos. Si el horizonte es compartido, es decir si hay conjunción entre «decir» y «ver» el resultado es la verdad y el signo. Pero si hay disyunción o desfase, si «al otro lado del decir no está el ver» (116) como es el caso de la figura en la pizarra, entonces no hay signo. En este punto el poema es el «lugar del desfase entre decir y ver» (118).

Si el filósofo francés maneja esta disyunción para hacer un estudio de la toda la obra de Foucault, en *Notas* se utilizan estos conceptos para proponer ciertas particularidades en el lenguaje del poema que no se encuentran en la novela: «en la novela no hay desfase, o mejor,/ el desfase es solo parcial. La novela necesita ver,/ necesita del ver» (118). Esta ceguera del poema es también una potencia interna al mismo acto, interna a él como resistencia o disyunción fundamental. En consecuencia, impide que la potencia se agote en sí misma, en el puro acto visual destruyendo así el poema.

El último poema de esta sesión es una muestra de todo ello: «Yo digo poema porque no puedo pronunciar la r.» (123) No poder pronunciar la «r» y decir poema guardan una relación insólita que no se puede ver, pero se dice. La destreza de este verso no está en la concordancia formal, sino por el contrario, en la conservación de una potencia que nos remite al lenguaje. Es una resistencia para decir lo que veo y ver aquello de lo que hablo. Y resalta la potencia-de-no, porque pone de manifiesto la propia impotencia, la vuelve ambigua y la exhibe como tal. Además, la frase es una agramaticalidad similar a «would prefer not to» de *Bartleby*<sup>6</sup>, pues no solo tiene el efecto de afirmar (decir el poema) o rechazar (pronunciar r), sino también de volver imposible lo que dice, lo que supuestamente todavía dice hacer. El poema es devastador, es un total desfase entre lo que se ve y lo que se dice. Se dice poema, pero al otro lado no hay nada que tenga que ver con un poema, hay una

6. Véase *Crítica y clínica* de Gilles Deleuze, especialmente el ensayo «Bartleby o la fórmula».

impotencia de pronunciar una letra. Haciendo uso del propio esquema propuesto antes la frase quedaría así:



Donde «Yo digo poema» pertenece al orden del decir y «porque no puedo pronunciar la r» pertenece al orden del ver. En *Notas* este gráfico se articula de dos maneras (116), en (a) pues hay un horizonte compartido como límite representado en la barra horizontal, pero queda vacío porque al otro lado del decir no está el ver y viceversa. El otro punto de articulación (b) es el que nos permite decir «hay no-relación». El punto es la unión de la curva con la barra horizontal (+) (el vector curvo que apunta hacia afuera). Entonces, lo que el verso le hace al lenguaje es suprimir el término al que se refiere (la letra r), y que rechaza, pero también al otro término que parecía preservar (yo digo poema), y que se vuelve potencia-de-no. Su efectividad radica en mantener en suspenso el pasar al acto.

Este es uno de los puntos más interesantes de *Notas* y ante la pregunta del inicio (dónde está el poema), es posible seguir ahora el camino abierto. Se encuentra únicamente un desfase entre lo que se dice y lo que se ve. La anticipación de una potencia (lo que se dice) es el medio a través del cual el lugar del poema aparece como impotencia. En otras palabras, la potencia-de-no por momentos crea el propio objeto. Y *Notas* pone de relieve que hace esperar un poema que nunca llega y al mismo tiempo lo instala en su falta. Establece sus propias leyes, suspende el lenguaje y lo expone a la negatividad.

## Conclusiones

Como se ha visto a lo largo del presente trabajo, *Notas para un seminario sobre Foucault* de Mario Montalbetti, pone en juego una tensión entre lo que se dice desde un comienzo y lo que finalmente podemos ver. Entre el conocimiento de que estamos frente a un poema y el surgimiento constante de la pregunta ¿dónde está el poema? Se trata de una combinación entre dos aspectos de la producción del pensamiento que se ponen de manifiesto tanto en la forma como en el contenido.

En *Notas*, el poema afecta al lenguaje con su impotencia de generar contenidos, pues en todo acto de creación, hay algo que resiste y se opone a la expresión. Es una inmovilidad que detiene la posibilidad hacia el acto, pero es también potencia

porque afecta al propio lenguaje. Contempla su potencia de actuar cuando interpreta y contempla su potencia de no actuar cuando habla para sí. En ambos casos el sujeto se adapta al ambiente sin agotarlo y su obra es receptora de esa ausencia de obra.

Todo esto demuestra que *Notas* pone de relieve una potencia-de-no donde es posible explicar las ausencias como posibilidades del propio poema. Son vacíos que nunca se llenan, pero que al mismo tiempo permiten pensar una potencia. Suspenden el lenguaje y lo exponen a la negatividad del no decir. Dicen lo que no hacen, haciendo lo que no dicen. El lugar del poema está en su propia negación.

### Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Traducción de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Editorial Gredos, 1994.
- AGAMBEN, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Editorial Adriana Hidalgo, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. «¿Qué es un acto de creación?». En *El fuego y el relato*. Traducción de Ernesto Kavi, 35-50. Madrid: Sexto Piso, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica y clínica*. Traducción de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- DELEUZE, Gilles. *El saber. Curso sobre Foucault*. Traducción y notas, Pablo Ires & Sebastián Puente. Tomo 1. Buenos Aires: Cactus, 2013.
- DELEUZE, Gilles. «¿Qué es el acto de creación?». *Revista Fragmentario*, 6 (2012): 5-16. Disponible en: <http://www.fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/view/110>. Consultado el 5 de mayo de 2021.
- DELEUZE, Gilles. *Cours donnés à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis (1979-1987). Enregistrements audio des cours donnés par Gilles Deleuze à l'Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis, entre 1979 et 1987*. Gallica.bnf.fr. Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/html/und/enregistrements-sonores/gilles-deleuze-cours-donnees-luniversite-paris-8-vincennes-saint-denis-1979-0?mode=desktop>. Consultado el 6 de mayo de 2020.
- PANZERA VENTURELLI, Renato. *El lenguaje como «sucesión de amaneceres»: la reducción del signo a solo significativo en la poesía última de Mario Montalbetti*. (Tesis para optar el título de Licenciado en Literatura Hispánica). Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2012. Disponible en: <http://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/1468>.
- PRIETO, Julio. «La ceguera del poema: una lectura de Mario Montalbetti». *THEORY NOW, Journal of Literature, Critique, and Thought*. vol. 2, n.º 2 (2019): 42-67. Disponible en: <https://revistaseug.ugr.es/index.php/TNJ/article/view/9588>. <https://doi.org/10.30827/tnj.v2i2.9588>
- KRIPKE, Saúl A. *Wittgenstein a propósito de reglas y lenguaje privado una exposición elemental*. Traducción de Jorge Rodríguez Marqueze. Madrid: Editorial Tecnos, 2006.
- MONTALBETTI, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú, 2015.
- MONTALBETTI, Mario. *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú & Casa de la Literatura Peruana, 2016.
- MONTALBETTI, Mario. *Lejos de mí decirles. Poesía reunida (1968-2016)*. Madrid: Liliptienses, 2017.

- MONTALBETTI, Mario. *Notas para un seminario sobre Foucault*. Lima: Fondo de Cultura Económica del Perú & Librería SUR, 2018.
- MONTALBETTI, Mario. *Perro negro, 31 poemas*. Lima: Paracaídas Editores, 2020.
- SANTIVÁÑEZ, Roger. «Mario Montalbetti y la nueva poesía peruana». *Letras 5*. Proyecto Patrimonio. <http://letras.mysite.com/rsa270512.html>. Consultado el 6 mayo de 2020.
- SOTOMAYOR, C. *Mario Montalbetti: «Esto que he escrito es una especie de defensa del poema»*. *La mula.pe*, 2018. <https://carlosmotosomayor.lamula.pe/2018/05/16/mario-montalbetti-es-to-que-he-escrito-es-una-especie-de-defensa-del-poema/carlossotomayor/>. Consultado el 15 de mayo de 2020.



**Citación bibliográfica:** ARRE MARFULL, Montserrat Nicole. «Razas, castas y clases en las letras chilenas durante la expansión nacional: la escritura en prensa de Jotabeche, Rosario Orrego, Manuel Concha, Iris y Ga Verra». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 25-41, <https://doi.org/10.14198/AMESN.19915>

## Razas, castas y clases en las letras chilenas durante la expansión nacional: la escritura en prensa de Jotabeche, Rosario Orrego, Manuel Concha, Iris y Ga Verra

### Races, castes and classes in Chilean letters during the national expansion: the writing in the press of Jotabeche, Rosario Orrego, Manuel Concha, Iris and Ga Verra

MONTSERRAT NICOLE ARRE MARFULL  
*Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile*

[montserrat.arre@uc.cl](mailto:montserrat.arre@uc.cl)

 <https://orcid.org/0000-0002-0156-1358>

Fecha de recepción: 08-05-2021

Fecha de aceptación: 15-06-2021

#### Resumen

El presente artículo realiza una comparación entre varios textos que se publicaron en diversos medios periódicos, tanto de tipo prosa histórico-ficcional como de tipo periodístico-ensayístico, en las ciudades chilenas de Copiapó, La Serena, Valparaíso y Santiago entre mediados del siglo XIX y la primera mitad del XX. Analizaremos principalmente las permanencias de las ideas observables en este siglo fundacional de lo nacional. Seguiremos las nociones que surgen respecto de las clases, razas, castas o de conceptos adyacentes como civilización o nación en estos textos a través de dos ejes: *representaciones de indios, negros y mulatos*, y la *crítica social/diferencias sociales y abuso de poder*. La hipótesis de la investigación es que, si bien dichos autores y autoras son de distintas clases sociales y diversas ciudades de origen, existe cierta continuidad y relación en la comprensión de las diferencias

© 2022 Montserrat Nicole Arre Marfull



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

socio-raciales, que obedecería a constructos nacional-republicanos de mayor alcance, que cubren toda la experiencia escritural de la época.

**Palabras clave:** raza; clase; casta; nación; Chile; prensa.

### Abstract

This article makes a comparison between various texts that were published in various periodicals, both historical-fictional prose and journalistic-essay type, in the Chilean cities of Copiapó, La Serena, Valparaíso and Santiago between the mid-19th century and the first half of the 20th. We will mainly analyse the permanence of observable ideas in this founding century of the national. We will follow the notions that appear regarding classes, races, castes or adjacent concepts such as civilization or nation in these texts through two axes: *representations of Indians, blacks and mulattoes*, and *social criticism / social differences and power abuse*. The research hypothesis is that, although these authors are from different social classes and different cities of origin, there is a certain continuity and relation in the understanding of socio-racial differences, obeying to national-republican constructs of greater scope, that cover the entire scriptural experience of the epoch.

**Keywords:** race; class; caste; nation; Chile; press.

**Financiación:** Este artículo forma parte del Proyecto Fondecyt Postdoctorado n° 3190070 «Las ideas sobre la raza y las doctrinas racialistas en la prensa chilena durante la expansión nacional. Copiapó, La Serena, Valparaíso y Santiago entre 1840 y 1940» (2019-2022) financiado por ANID-Chile.

Durante el siglo XIX, tras las independencias, los Estados-nacionales americanos experimentaron un proceso de *acomodo* de poblaciones, identidades y fronteras que, en algunos casos, se extendió hasta la primera mitad del siglo XX. Chile, si bien proclamó su emancipación de España en 1818, no sería hasta la década de 1850 que la ciudad de Santiago lograría doblegar casi totalmente las voces disidentes de las regiones Norte y Sur (representadas en las ciudades de La Serena y Concepción respectivamente).

Posteriormente, los extensos territorios mapuche al sur del río Bío-Bío, junto a las regiones meridionales donde habitaban otros pueblos diversos, más las zonas ricas en salitre otrora pertenecientes al Virreinato Peruano que a mediados del XIX formaban parte de las Repúblicas de Bolivia y Perú, fueron ganados a fuerza de conflictos bélicos y colonización, para llegar a constituir lo que desde 1920 hasta hoy se conocería y conoce como el territorio del Estado chileno.

Es decir, en un lapso de cien años «Chile» se fue constituyendo como tal, en términos geográficos, económicos y políticos, pero también *imaginarios*. En este sentido, es preciso considerar como esencial la relevante labor de las y los publicistas, tradicionalistas, historiadores y educadores en la misión de crear la identidad de las naciones, cuya labor fue de la mano de la expansión territorial (cfr. Anderson; Ramos; Narvaja).

Dentro de dicho contexto, durante el siglo XIX –y hasta inicios del siglo XX, inclusive– las sociedades locales formadas a partir de personas que provenían de los más diversos orígenes, se inscribieron en un proceso de dos caras, a saber, la independencia político-ideológica del imperio español y la imbricación ideológico-factual con los procesos civilizatorios y expansionistas del nuevo imperialismo, de matriz inglesa y francesa (cfr. Vicuña; Subercaseaux, *Historia de las Ideas*).

Aunque los anteriores imperios ibéricos se establecieron sobre la base de las diferencias raciales<sup>1</sup>, a la vez tenían *cierta laxitud* respecto de las mezclas biológicas y sociales entre europeos, pueblos originarios y africanos (y asiáticos) –laxitud, podríamos decir, a pesar o a razón de la existencia de las divisiones de *castas*–, las doctrinas racialistas ligadas a la historia natural desde el siglo XVIII (cfr. Todorov) empaparon, igualmente, a la intelectualidad y a la *opinión pública* del espectro atlántico-americano.

En este sentido, el proceso de abolición de las castas o prohibición oficial de denominar a las personas en documentos estatales como negros, mulatos, pardos, morenos, indios, mestizos, zambos, cuarterones, cholos o españoles, y cambiar por la adjudicación de *nacionalidad* de nacimiento o adscripción ciudadana, en nuestro caso, «chileno» o «chilena» (cfr. Estefane; Araya)<sup>2</sup> y el *hacer entender* a los individuos, cuya identidad la encontraban tradicionalmente en diversos referentes, que *ahora* existía un ente nacional superior a todas esas diferencias, fue un largo derrotero que implicó, entre otras cosas, una planificación educativa donde la prensa y la escritura, en general, jugaron un papel relevante (cfr. Anderson).

La nación, así concebida, debía corresponder a un Estado y obedecer los parámetros oficiales de la homogeneidad. Por lo tanto, el uso de las ideas de raza/nación y de clases/castas se vuelve esencial y conflictivo. Raza, casta, clase, junto a un abanico de conceptos inscritos en estas categorías, son nociones que convergieron, a veces, y divergieron, otras veces, en un vaivén que surgía tanto de la opinión y experiencia particular, como de las fuentes intelectuales específicas de cada escritora o escritor (cfr. Corvalán; Subercaseaux, «Identidad de género y nación» y «Raza y nación»).

Nuestra propuesta es que las teorías nacionales y raciales –de homogeneidad y jerarquía– se difundían ampliamente en el espectro atlántico-americano, se

---

1. Entenderemos *raza* como la relación entre genealogía, cultura y rasgos físicos, en una conceptualización jerárquica de estas relaciones; en ese sentido, la división racial se percibe a través de la idea de *naciones* física, genealógica, religiosa y lingüísticamente distinguidas y, luego, mediante las *castas*, que aludieron a una delimitación más referida a lo conocido posteriormente como clase social.

2. Las denominaciones de *casta*, por lo menos a nivel administrativo-estatal, se dejan de usar al momento de realizarse el censo de 1835. Esto se verá reforzado con el censo de 1843 y con la creación de la Oficina de Estadísticas y la Ley de Censos, en donde se convertirá como criterio estable el de «nacionalidad». Sin embargo, a nivel administrativo-parroquial, será oficialmente decretada la supresión de categorías de castas en 1853, por el entonces arzobispo de Santiago.

superponían a las concepciones coloniales del imperio español y penetraban toda acción ilustrada. Por lo tanto, no es extraño que dentro de la producción escritural chilena en el periodo analizado pueda –y deba– existir algún posicionamiento frente a estas ideas. Por ello, si por un lado tienden a *desaparecer* las anotaciones oficiales para las diferencias de casta en Chile, ello no hizo desaparecer a los cuerpos que efectivamente habitaban el espacio *nacional* y se constituían como un entramado humano, a veces, discordante y no hegemónico. Las castas, en este contexto, finalmente devinieron en *clases sociales*.

Para profundizar en estas cuestiones, revisaremos artículos de opinión y de costumbres publicados en periódicos o revistas y narrativa publicada en folletines, de carácter histórico e histórico-ficcional, con el fin de relevar entre ellos los que den cuenta de ciertos constructos ideológicos en la conformación social nacional durante los años clave de la consolidación del campo literario y periodístico chileno (cfr. Catalán; Santa Cruz, *Prensa chilena siglo XIX* y *Prensa chilena siglo XX*) y la expansión territorial (cfr. Valdebenito y Lube; Vota; Rodríguez).

Nos centraremos en algunos textos de autores y autoras que difundieron sus escritos en diversos medios de prensa, a saber, Jotabeche (José Joaquín Vallejo, 1811-1858), Manuel Concha Gajardo (1834-1891), Rosario Orrego Carvallo de Uribe (1834-1879), Ga Verra (Lucía Bulnes Pinto de Vergara, 1844-1932) e Iris (Inés Echeverría Bello de Larraín, 1868-1949).

Sabemos que la prensa tiene como objetivo difundir y consolidar ideas diversas en favor de ciertas ideologías más o menos dominantes o, algunas veces, discrepantes, que son puestas en la arena pública por dicho medio (cfr. Canihuante; Montero, *Prensa de mujeres*; Santa Cruz, *Prensa chilena siglo XIX* y *Prensa chilena siglo XX*), lo que permite recoger lo pasado –y, asimismo, lo extraño o lo extranjero– y *crear* discursivamente un presente y un futuro a través de una constante actualización. En palabras de Isabel Torres «la prensa puede ser un medio excelente para el estudio de las mentalidades y los imaginarios políticos, porque ella constituye un microcosmos en el cual se refleja de manera recortada, pero sugerente, el universo de representaciones mentales de un grupo» (26).

Para este análisis nos situaremos desde dos fundamentos teóricos, los cuales son la *lectura a contrapunto* (de la mirada occidental) propuesta por Edward Said y la *interacción/monitoring* de la lectura sociocrítica (feminista) desarrollada por Marie-Pierrette Malcuzyński.

Respecto al primero, Said nos dice que tanto la cultura, en todas sus acepciones posibles, como las formas estéticas que esta contiene, derivan de la experiencia histórica (cfr. Said). De esa manera, la vivencia compartida del colonialismo/imperialismo necesariamente se ha integrado a las manifestaciones textuales y artísticas, comprendiendo así que, aunque la supuesta finalidad de un autor o autora no fuese hablar o referir la historia o contingencia de la expansión imperial o nacional, los discursos compartidos sobre las personas que habitan tanto los espacios metropolitanos como los coloniales, los centros como las periferias, aparecerán explícita o

subrepticamente en la escritura. Por otra parte, si bien, una buena cantidad de literatura u obras de arte puede que «no traten» sobre la dominación y hegemonía imperial/nacional, no obstante, *forman* parte de ella (cfr. Said).

El análisis de contrapunto –noción que Said toma de sus trabajos sobre la música occidental– muestra una gran diversidad de racionalidades y discursos presentes en una relación de poder representada en un soporte cultural (cfr. Said). Esto significa mirar a contrapelo, para poner el foco más en la historia de los *vencidos*, de manera que cuando la historia otorgue «nuevas oportunidades, prime por sobre todo la responsabilidad intelectual para con los más débiles» (Amar 118).

En cuanto a la segunda forma de lectura, Malcuzyński indica que un texto se concretiza como zona de cruces de un complejo sistema de envíos interdiscursivos desde la selección que hace la o el escritor de lo dicho, lo legible, lo posible de ser pensado a un nivel social. Así, la heterogeneidad del texto, lo que dice y cómo lo dice, sus «no dichos» o «no decibles» son interpretados por Malcuzyński como modalidades sociocríticas centrales, necesarias para posicionar la «frontera» donde se articulan subjetividades y sociabilidades –particularmente del *sujeto femenino* en la escritura (cfr. Malcuzyński). El texto, de esa manera, contiene el «espesor de lo social», una consistencia que no es psicológica, sino cultural. La labor sociocrítica se comprende y aplica como la articulación de lo que constituye el texto, siempre situándonos directamente del lado de su «espesor» textual (cfr. Barei y Boria).

Con respecto al «sujeto productor», Malcuzyński pregunta: ¿quién escribe, para quién, desde qué espacio geopolítico-sociocultural, por qué escribe y cómo lo hace? Desde esta mirada, la crítica no ha de ser reactiva, sino *interactiva*, a partir de la interacción de sujetos y de conciencias, además de la interrelación de discursos, enunciados, textos (cfr. Barei y Boria) y sus variantes a partir del género-sexual, lo que también nos interesa, toda vez que proponemos analizar autores y autoras.

### Caracterización del periodo, semblanzas de autoría

En este período se desarrolla una prensa creada y difundida por el grupo aristocrático y burgués dominante, en general de tendencia alineada con los fines del Estado y principalmente escrita por hombres; sin embargo, surge paralelamente otra prensa que tiene una intención más democratizante, crítica o liberal, o sea, que posee la intención de llegar a todo aquel que *tenga el deseo* de saber y debatir en el ámbito de la contingencia –y que esté alfabetizado para ello (cfr. Santa Cruz, *Prensa chilena siglo XIX*). En este sentido, es posible encontrar entre las filas de escritoras y escritores que publicaron en periódicos o revistas de Santiago, Copiapó, Valparaíso o La Serena, tanto a personas de origen aristocrático como mesocrático, e incluso obrero –ya a fines el siglo XIX–, y a mujeres y hombres nacidos en diversas localidades (cfr. Torres; Canihuante; Montero, *Prensa de mujeres*; Santa Cruz, *Prensa chilena siglo XIX* y *Prensa chilena siglo XX*).

Cabe indicar que, aun siendo de diversas tendencias políticas y épocas, los escritores y escritoras que difundieron periódicamente sus opiniones, creaciones y conocimientos, estuvieron normalmente alineados con las ideas racialistas y nacionalistas –asimismo con las opiniones evolucionistas, higienistas y eugenésicas– difundidas en la época. Lo anterior se relaciona con la propuesta de *interacción* de todos los planos de una cultura, que se corresponde con la de umbral o *monitoring*<sup>3</sup> de Malcuzyński. En dicha relación, la interacción/*monitoring* es la capacidad atenta de «escucha» que despliega la o el productor desde lo dado en un «estado de sociedad», hacia lo proyectado y la posibilidad de creación de textos, en cuya materialidad significativa se actualiza lo interdiscursivo (cfr. Barei y Boria), y que para nuestro análisis resulta al asumir la apropiación por parte de las y los autores de este tipo de discursos coloniales/nacionales.

Si nos situamos desde el contrapunto de Said, en donde se encuentra la posibilidad de la «mezcla y el flujo», también aparece el surgimiento de discursos esencialistas que atrapan, en un *adjetivo* particular, aquello que se muestra como «inapropiable». Así, el adjetivo opera como una herramienta de encierro y delimitación de las identidades: «el ser musulmán, judío, negro o blanco, para la tradición moderna, significa ser un algo determinado, como si ya estuviese inscrito en su nombre una determinada función que cumplir, un gusto estético propio y jerarquía que señala superioridades e inferioridades, que implican la imposibilidad de correr los cercos culturales» (Amar 115-116).

Si Said propone el contrapunto como el encuentro de los *opuestos* en el aparato textual, y su complementariedad/pugna cultural, Malcuzyński nos plantea entender estos opuestos en su punto de umbral, analizarlos en el espacio de encuentro, la *interacción*, en donde hay ciertos elementos interdiscursivos que no se discuten, pues forman parte del contexto dado o la *mentalidad* de una época, si seguimos a Torres. Entenderemos, así, a nuestras y nuestros publicistas en tanto productores como reproductores de discursos, hablando desde lo propio y adecuando lo foráneo, en un vaivén que intentará construir una opinión en sus lectores.

José Joaquín Vallejo (Jotabeche) nació en Copiapó en una familia de recursos limitados, aunque tuvo la oportunidad de estudiar becado en liceos tanto en La Serena como en Santiago. Además de su carrera como escritor, se dedicó posteriormente a la política e hizo fortuna con sus negocios mineros. Su más importante obra fue publicada en periódicos de Copiapó y Valparaíso, fundando asimismo *El Copiapino* en 1845. Sus artículos de costumbres, caracterizados por su ironía, marcaron época en la prensa nacional (cfr. Silva, *Prensa y periodismo* y «Estudio preliminar»).

---

3. La traducción del término *monitoring* al español presenta dificultades, pues la palabra *monitoreo* está más cerca de la idea de «revisión general» o «control», que de la idea de una *interacción* generalizada entre texto-discurso-sociedad, espacios diferentes donde se constituye también de modo distinto la subjetividad. (cfr. Barei y Boria).

Rosario Orrego Carvallo de Uribe nació, igualmente, en Copiapó, en una familia de empresarios mineros. Ya adulta se trasladó a Valparaíso, donde publicó en diversos periódicos y revistas, fundando, además, la segunda *Revista de Valparaíso* en 1873. Es conocida por ser la primera mujer novelista y periodista de Chile y sus obras narrativas fueron publicadas por entregas; asimismo, fue la primera mujer en ser aceptada en la Academia de Bellas Letras de Chile (cfr. Prado; Contreras; Montero, «Trocar agujas por la pluma»).

Manuel Concha Gajardo nació y fue educado en la ciudad de La Serena; su familia pertenecía a la clase comerciante de la región. Cronista y tradicionista, es un autor que, si bien escribió dentro de los parámetros de la identidad nacional chilena, solía resaltar lo que se ha llamado como la «patria chica» (cfr. Silva, «Introducción»), es decir, la historia y la identidad de la ciudad de La Serena. Publicó primordialmente en diarios regionales desde 1857, no obstante, la publicación del relato de viaje *Un viaje de vieja* (1870) y la antología de relatos en *Tradiciones serenenses* (1883) dieron a este autor realce en los espacios capitalinos (cfr. Pacheco; Canihuante).

Lucía Bulnes Pinto de Vergara (Ga Verra), nació y fue educada en Santiago. Era pariente de destacados políticos del siglo XIX, incluyendo el presidente Manuel Bulnes. En su temprano matrimonio inició una serie de extensas giras por países europeos en las adquirió una amplitud de conocimientos. Los resultados de sus observaciones los condensó, siendo ya mayor, en artículos escritos de manera entretenida y breves historias, algunas de las cuales aparecieron en las revistas *Familia* y *La Revista Azul*. Fue conocida también por ser una anfitriona (*salonnière*) de las tertulias que fundó desde de 1880 en su casa de Santiago (cfr. Parker).

Inés Echeverría Bello de Larraín (Iris) nació en Santiago y era bisnieta de Andrés Bello. Pasó largas temporadas en Europa y fue una afamada *salonnière*; durante su prolífica vida literaria publicó, además de novelas y memorias en formato libro, decenas de artículos en diversas revistas y periódicos, destacándose especialmente su labor en *La Nación*, periódico fundado en 1917. Es reconocida como la más importante feminista y publicista de las primeras dos décadas del siglo XX y precursora de una sensibilidad literaria llamada *espiritualismo de vanguardia*. (cfr. Montero y Robles; Vicuña; Traverso; Silva, *Prensa y Periodismo*; Subercaseaux, «Estudio preliminar»).

Todos estos autores y autoras tienen una fuerte vocación historicista, literaria y/o nacionalista/criollista<sup>4</sup>, y pertenecieron a clases acomodadas de su época, sin embargo, sólo Iris y Ga Verra se sitúan en el ámbito más aristocrático, aunque dado el lugar que ocuparon, sobre todo Iris, también se establecieron en esferas rupturistas con su clase, toda vez que fueron mujeres que se posicionaron en el espacio público. Mención aparte tienen Concha y Jotabeche, que pertenecieron a

---

4. Criollismo es una tendencia o escuela literaria chilena que se popularizó desde inicios del siglo XX, y que tiene dos fuentes de origen: el naturalismo y el nacionalismo. Esta forma de escritura pretende representar los «tipos» tradicionales y típicos de Chile, especialmente en el espacio rural.

un ámbito mesocrático y provincial, lo que se deja ver, entre otras cosas, por sus agudas críticas al clericalismo y al centralismo. El caso de Orrego es notable, pues publicó novelas cargadas de profunda crítica social y feminista, en un momento temprano del desarrollo del campo literario chileno moderno.

### Representaciones de indios, negros y mulatos

Dentro de los discursos europeístas y criollistas de mayor alcance en estas épocas, situados en la dicotómica fórmula sarmientina civilización/barbarie, usualmente las y los letrados nacidos en el siglo XIX optaban por referir en sus textos más bien a *los civilizados* y al *proceso de civilización*. A veces, sin embargo, soslayaban positivamente en su escritura aquellos supuestos ámbitos de la «barbarie», o incluso, la situaban en un lugar distinto al esperable. Bien es sabido que el lugar común de la barbarie latinoamericana lo ocupaba el *indio* y el *negro*, como nociones prototípicas que encarnan el atraso que se deseaba eliminar de las naciones americanas en el camino de la civilización (cfr. Said; Santana).

En palabras del jesuita Juan Ignacio Molina, científico e historiador nacido en Chile en el siglo XVIII, los *verdaderos chilenos* eran los mapuches, es decir, los *indios* (cfr. Hachim). No obstante, los *criollos*<sup>5</sup> decimonónicos que se apropiaron de dicho gentilicio —el chileno— para fundar una nación nueva e independiente, no estuvieron muy de acuerdo con Molina.

Si Molina reconocía esa esencia del ser chileno en lo indio, los historiadores y tradicionistas posteriores criollizaron el término, hasta transformarlo en un concepto mestizo-blanco, desprovisto en gran medida de aquellas *salvajes antigüedades indias*, reservadas solamente para esos lugares geográficos aún *vírgenes y desiertos* del extremo sur del continente americano. Y, evidentemente, lo chileno debía estar totalmente alejado de lo africano o lo negro, elemento marginal y, supuestamente, casi desconocido de la conformación de la nación, según los historiadores del siglo XIX y XX —y también antes con Molina—, llegando al punto de, en ocasiones, siquiera nombrar *lo negro* (cfr. López), para no dar cuenta de aquel tercer engranaje del mestizaje. Sin embargo, algunos tradicionistas y articulistas contaron otra historia.

Para este análisis nos basaremos en textos narrativos publicados entre 1842 y 1912, cuyos personajes son indios/as, mulatos/as o negros/as. Dichos textos son las tradiciones «La mina de los Candeleros» (Jotabeche 1842), «Un tenorio inquisitorial», «El diablo en La Serena» y «Acontecimientos pasados» (Concha 1883), «La mulata Manuela» (Ga Verra 1912) y la novela publicada por entregas *Los Busca-Vida* (Orrego 1873).

En todos estos textos aparecen indios o negros/mulatos mencionados, o bien las dos tipologías de personajes. Lo interesante de observar, a excepción de los textos

5. El criollo es oficialmente el «español» nacido en América, pero se utilizó en general para definir a un mestizo «blanco» o españolizado.



de Ga Verra y de Jotabeche que exponen ciertos elementos considerables como negativos en las características otorgadas a sus personajes de la mulata Manuela y del indio Campillai, respectivamente, es que en el resto las caracterizaciones no son totalmente despectivas.

En todos estos textos, las y los autores evocan «su memoria», lo que les han contado/leído o lo que *se sabe*. Lo típico del género de la tradición es, de hecho, la apelación al acontecimiento real que ha sido dejado de lado por la «gran» historia nacional<sup>6</sup>. Las tradiciones seleccionan eventos pasados reales, conocidos o no por una comunidad local o nacional, sin embargo, lo narrado no sería propiamente *histórico*, pensando la *Historia* como los hechos de los grandes personajes políticos (cfr. Aguayo). Aun así, en este ejercicio democratizante, vemos operar igualmente los idearios universales, raciales y nacionales modernos.

Tanto «La mina de los Candeleros» como *Los Busca-Vida*<sup>7</sup> narran acontecimientos ubicados en la provincia de Atacama, en parajes desérticos y mineros. La referencia a un «Pueblo de indios» en ambos relatos, da cuenta de la permanencia de esta presencia indígena en la zona, aunque pareciera ser que se establece siempre en un pasado ya ido. En ambos casos se le llama solo como *el* Pueblo de indios, sin particularización alguna. En los dos textos están ubicados de manera estratégica entre una ciudad y un mineral. El tiempo al que refieren, sin embargo, es distinto: mientras Jotabeche se remonta a mediados del siglo XVIII, Orrego narra acontecimientos que pasaron unos 30 años antes de su escritura, en la época del descubrimiento del mineral de Chañarcillo (1832).

Estos indios del indeterminado Pueblo de indios se ligan a la suerte del minero y el aventurero español/chileno o extranjero, sin embargo, parecen permanecer en la intemporalidad del pasado. En el caso del relato de Orrego observamos que los indios, tanto los que están en el Pueblo como los changos de la costa son, a pesar de habitar en este espacio salvaje y árido, quienes representan los valores de la *civilidad* –honestidad y trabajo– mientras que los ciudadanos «buscavida» podrían representar el lado de la *barbarie moderna* en esta historia: los que están movidos por la ambición y sed de dinero. Es interesante cómo esta autora revierte los lugares comunes asociados con civilización/barbarie, en un ejercicio reivindicativo de los «silenciados» de la historia (cfr. Catrileo; Said).

Respecto a la representatividad de afrodescendientes en estos textos, Concha recurre en varias de sus *Tradiciones* a personajes negros o mulatos que se imbrican en o protagonizan las historias. Hemos escogido tres, que nos parecen significativas. En

---

6. Según la historia literaria hispanoamericana, este género fue un tipo de relato corto propiamente americano. Surgido en el Perú a través de la pluma de Ricardo Palma en las *Tradiciones Peruanas* compilados en 1872. Se emparenta con el folletín histórico romántico y con los artículos de costumbres popularizados en el mundo de habla hispana hacia las décadas de 1830 y 1840 –el que cultiva Jotabeche– en una fusión que tiende más al realismo (cfr. Lastra).

7. Esta obra no es precisamente una tradición, sino una novela costumbrista.

Concha, la figura de los negros/as o mulatos/as suele ser positiva, aunque en ciertos momentos algo caricaturizada o estereotipada. Siempre pertenecen al espacio de la servidumbre esclava, al igual que lo que acontece con Manuela en el texto de Ga Verra, y con la mención que se hace de Bartola, una negrita de unos diez años que servía en casa de una señora de Copiapó en Orrego (345).

En Concha, a diferencia de los otros relatos, la presencia de estos personajes sirve de contraparte para generar una crítica anticlerical, ya que son estos esclavizados o esclavizadas los que sufren los abusos del Santo Oficio, referidos en dos de los tres relatos: «El diablo en La Serena» y «Un tenorio inquisitorial». El otro texto de Concha, «Acontecimientos pasados», muestra a un mulato extremadamente servicial para con su amo, con el objetivo, posiblemente, de exponer el paternalismo colonial: «El mulato miró a su joven amo con el cariño de una afectuosa madre, i sus labios, al dilatarse por una sonrisa de satisfacción i orgullo, dejaron ver una doble hilera de blancos dientes, que la negra piel del esclavo hacía aparecer más blancos aun» (112).

Por su parte, la mulata Manuela para Ga Verra en 1912, ocupa el lugar de la servidumbre; es interesante hacer notar que esta «crónica» narra la historia de amor y locura entre el amo linajudo y la «muy bella» esclava mulata quien tenía dos hijos de su amo. Esta representación de la mujer afrodescendiente, pese a que sigue siendo dentro del ámbito de la servidumbre, trastoca la posición social esperable de una mujer de su condición, aunque a través del relato pareciera ser que las relaciones sexuales/amorosas entre amos y esclavas eran cosa normal en muchas generaciones: «Un enjambre de sirvientes, de esclavos negros, de indios habitaba el interior de la casa, atendiendo solícitos, al bienestar del *amito* que varios de ellos habían visto nacer, otros habían crecido con él y, más de uno, llevaba impresos en su rostro los rasgos fisionómicos de las familias de Orozco...» (187).

La función de la Iglesia opera de dos maneras en Verra: el cura conocido de la familia ayuda a la esclava y a su padre negro cuando, en medio del desenlace, la Inquisición amenaza con «quemar» a los esclavos culpables de la afrenta contra el amo. Vemos el fantasma inquisitorial relacionado a la servidumbre de origen africano, y la idea de la esclava-bruja se manifiesta, igualmente, como en el texto «El diablo en La Serena», donde efectivamente la Inquisición ajusticia, a inicios del siglo XVIII, a una vieja «negra mulata» por creérsela hechicera. La sombra del Santo Oficio opera diferente en el caso del «Un tenorio inquisitorial», y esta tradición es la que genera mayores posibilidades de análisis.

Un antiguo funcionario («ex –familiar») de la inquisición de Lima, compra la hacienda de Quilacán cerca de La Serena y se instala ahí en 1678. Aparenta extrema rectitud y devoción, pero en verdad es un despiadado violador y torturador de esclavos, y se menciona, además, que en su hacienda habitan «ochenta esclavos» (Concha, «Un tenorio» 189).

Cuando comete una violación contra una señorita de la ciudad, él acusa a un «mulatillo» de la casa de la joven como el culpable de la seducción y el embarazo de

la niña. Para esconder su crimen y acusar al mulatillo, el inquisidor-violador sugiere que un *machi*<sup>8</sup> puede descubrir la verdad:

«Se hizo comparecer a un *machi*, y todo se puso de manifiesto con claridad asombrosa (...). Yo tengo un esclavo *machi* [dice el inquisidor]; por él podemos llegar a una averiguación formal y cierta (...). El esclavo Martin Coscon, improvisado *machi* (...), llegó a La Serena con la lección aprendida, bajo pena de quinientos azotes. El mulato, que no era lerdo, i que comprendió que del buen éxito de su papel dependía su libertad o su desgracia, desempeñó su cometido a las mil maravillas. Resultó criminal Miguelillo, un esclavo de la señora, de edad de veintidós años. Se condujo a la cárcel, después de haber sido azotado públicamente, al pie del rollo, en la plaza» (187-188).

Interesa hacer notar cómo Concha entrelaza la identificación entre indio/esclavo/mulato sin pretender definir diferencia entre uno y otro. Martin Coscon es un mulato esclavo que puede, a la vez, funcionar como *machi*. Mayor asombro resulta cuando leemos más adelante: «Coscon tenía una hija, india joven i de agradable presencia; esta fue el blanco de los apetitos desordenados del sabio de la Inquisición (...). Antolina fue víctima del asqueroso ex –familiar. Pronto fue madre» (191).

El análisis de estas narrativas nos deja muchas preguntas y posibilidades. Sin embargo, cerraremos con dos ideas principales. Es preciso hacer notar el anticlericalismo, especialmente de Concha, que redundo en una crítica a España y la colonia. Por otra parte, el posicionamiento de lo indio y lo negro normalmente en momentos de un pasado más o menos remoto, es sintomático de la criollización y la modernización decimonónica (*blanqueamiento* de la nación), discurso que se mantiene inalterado en los períodos analizados, desde Jotabeche, hasta Ga Verra.

### Crítica social/diferencias sociales y abuso de poder

Varios de los autores analizados, en diversos escritos proponen una aguda crítica social, en la cual dejan entrever las diferencias entre las *clases*, *castas* o *razas* que componen la sociedad referida. Todas y todos los autores revisados proponen cuestionamientos éticos en tono moralizante o irónico a la forma en cómo se conducen o han conducido autoridades y aristócratas frente a personas de las clases subalternas, sin embargo, nos focalizaremos acá sólo en los textos «Un tenorio inquisitorial» (Concha 1883), «Misericordias ocultas» (Iris 1918) y «Los últimos serán los primeros» (Iris 1917) para revisar algunas ideas al respecto.

El motivo de la violación sexual relacionada con el abuso de poder está presente en el texto de Iris de 1918 y en el de Concha. Ya hemos revisado la historia del siglo

8. Un/a machi es un/a chamán en la cultura tradicional del pueblo Mapuche (pueblo indígena de Chile y suroeste de Argentina). Su rol principal es la curación de dolencias, tanto los males físicos como los que se consideran derivados de la acción de fuerzas espirituales, además cumplen roles religiosos y sociales.

xvii del «ex –familiar» de la Inquisición que, bajo una fingida piedad, escondía las bajezas más despreciables. En esta tradición, Lope de Epilo, nombre de este aberrante hombre, viola a dos muchachas y ambas sufren embarazos producto de estas violaciones. En el primer caso, la muchacha vulnerada es una señorita de buena familia, sin embargo, está claramente posicionada en desventaja frente a este hombre que personificaba la palabra de autoridad. Para desentenderse de su crimen, el violador acusa al mulatillo Miguelillo, el cual es azotado en la plaza de la ciudad: el trauma de la violación y el castigo injusto de Miguelillo lleva a la muerte a la muchacha.

La segunda víctima es una «india» esclava del violador, hija de un «mulato» llamado Martin Coscon, el que se hacía pasar por *machi*. Esta joven da a luz al hijo del inquisidor quien la obliga a decir que el niño es de uno de los esclavos, expulsándola de sus tierras por *su* indecoro de ser madre soltera. Sin embargo, el desenlace fatal nos lleva al acto de venganza, donde Coscon asesina en una trágica escena a su amo, padre de su nieto, y a su propio nieto. Es interesante notar de qué manera hay un sitio indefinido para las castas serviles, que transitan de lo mulato a lo indio, en oposición absoluta al «blanco» opresor:

—¡Blanco infame, –respondió Martin –aquí te traigo un hijo que has negado: míralo, es tuyo! Tuyo y morirá contigo... ¡Yo no quiero nieto con sangre maldita de blanco, tómalo! I arrojé el niño sobre el pecho del enfermo, en seguida alzando un largo i afilado puñal, agregó: –¡Mueran los dos! I el puñal, asestado con mano firme i segura, atravesó al hijo i al padre (197).

En el caso del relato «Miserias ocultas» de Iris, por otra parte, la historia acontece a inicios del siglo xx, y refiere la vida de una mujer trabajadora, que ya anciana y moribunda es recordada por dos mujeres aristocráticas, y una de ellas cuenta la historia, diciendo:

La Lorenza! (...) humilde hija del pueblo, cuyos rasgos debieron ser finos (...), no era fácil reconstruir aquel rostro con visibles signos de raza y por donde la vida había pasado imprimiendo estigmas de sangre (...), era esa antigua '*serviente de razón*' ejemplar que ya desaparece en nuestro mundo. Es la plebeya, que tiene dentro de su condición humilde, los más bellos atributos de las grandes razas: la altivez, la abnegación, la fidelidad y una sorprendente pureza de costumbres. (...) Han nacido en nuestras viejas casas, y mueren al servicio de nuestra clase social... ¿Cómo no hemos de sospechar que este ser anónimo y raro, lleva la mitad de nuestra sangre, al ver que nunca fermenta en sus corazones, ese odio de clases, que trae al mundo el legítimo plebeyo...? (97-98).

El interesante hacer notar la similitud de la precepción de esta «mezcla de razas» entre amos y sirvientes que se sitúa, para Ga Verra, en la época colonial en la crónica revisada más arriba, pero que en Iris se manifiesta aún en el siglo xx.

Lorenza tenía una hija adolescente, por quien se desvivía para poder darle una buena educación, luego de perder a su marido (un sastre francés) y quedar en la pobreza. Un verano, cuidando una mansión santiaguina junto a su hija, por asuntos

estudiantil el «caballerito» de la casa debía pasar la temporada ahí, mientras los demás integrantes de la familia visitaban el fundo familiar. El joven se sintió atraído por la hija de Lorenza, «la tenía entre ojos, desde que la vio con sus grandes trenzas rubias, su frente tan despejada, y sus caderas ondulantes, un poquito inclinada por el peso de la regadera» (114), atracción que lo llevó, finalmente, a ultrajar a la niña, crimen que dejó a la muchacha sumida en la locura.

Iris nos recuerda, luego de la narración de estos hechos, cómo queda impune el crimen del hombre, sobre todo, del hombre aristócrata: «—¡Nunca saben ustedes cuidar a sus hijas!», le dice a Lorenza el padre del violador:

Por cierto, que aquel majestuoso hidalgo, no pensó en una indemnización, ni en pagar la curación de esa creatura que había perdido la razón. —¿Y por qué? ¡No son las pobres creaturas las víctimas obligadas de la lascivia masculina? (...) ¡Así es la naturaleza!, piensan tranquilos en su interior. (...) Ellos han hecho lo mismo en su juventud. (...) La vieja rezongará y eso es todo. Hablará, los hombres le creerán y pensarán que el chiquillo no es lesado, y las mujeres imaginarán que miente la madre o que es una deslenguada (119-120).

En el otro texto de Iris titulado «Los últimos serán los primeros», la autora realiza una defensa a la *superior misión* que los artistas tienen en la sociedad. Desde una posición aventajada, ella habla de sí misma y de su propia experiencia, y nos muestra el funcionamiento de los espacios femeninos ligados a la caridad o al servicio social, agrupaciones muy usuales en donde las mujeres de la aristocracia creían realizar una gran labor para los más desfavorecidos. Si bien, la autora no critica directamente estas iniciativas, se disculpa porque ella misma no se siente cómoda haciendo caridad con enfermos pobres o niños abandonados.

Es relevante ver de qué manera las diferencias de las clases sociales afloran en su discurso, a través de conceptos como «pobre», «roto» o «rústico», nociones que denotan sujetos que pertenecen a un espacio totalmente distante del propio, sin embargo, inalterables y siempre proclives a recibir la «ayuda» caritativa de las mujeres «ricas».

Iris expone: «Todas las obras sociales tienden a velar por el obrero ¡santa empresa!, por el niño ¡bendito propósito! Pero yo siento, para mis adentros, que no tengo lazo de comunicación con el ‘roto’ y con el ‘pequeño’ más que a través del subliminal» (315). Luego agrega que le «deleita hablar con los rústicos», pues,

Pronuncian sentencias salomónicas, tienen luces de inconsciente sabiduría que ninguna escuela ha limitado con sus enseñanzas. Son intuitivos, viven en el dominio de la naturaleza sin que la razón haya levantado su muro de circunvalación. (...) Prefiero mil veces al último roto, y aprendo más con ellos que con petimetres que cursan leyes o con los caballeros graves, las damas honestas y los ancianos de consejo... Pero siento que mi obra no está entre ellos (315-316).

En un ejercicio de traspasar las clases sociales y en una dura crítica a la suya propia, la autora declara que, si bien ella no dedicaría su tiempo a la típica caridad aristocrática

sino a «otra obra», no desdeña del todo a esos *otros*; considerando, en lo que respecta al arte, que hay personas que lo saben cultivar y son de diversas clases sociales. Incluso indica que los artistas «en Chile han desertado la aristocracia, por lo menos nuestra pretendida aristocracia» (320). La culpa la tienen el orgullo, la ambición y el descontrol que han surgido del dinero, ideas que nos ligan a la novela de Orrego, *Los Busca-Vida*, analizada en el apartado anterior, en donde se colocan al lado de los valores positivos a esos *otros*, los indios. Y remata Iris:

Estos hermanos desconocidos, que yo tengo en los más apartados barrios de la ciudad, viven todos una vida de privaciones y tristezas agujoneados por la sed de ideal (...). Necesitan duplicar su esfuerzo entre la oficina de empleado público y las cuartillas blancas (...). El arte no se paga en Chile. Los ricos suelen ser snobs, compran cualquier mamarracho de firma, antes que una obra de talento, con nombre desconocido (320).

Tanto en Manuel Concha, que escribe hacia la década de 1870, y en Iris, en sus textos de 1917 y 1918, observamos una dura crítica hacia las clases poderosas: tanto el poder otorgado por el dinero como por las influencias/apariencias que se desprenden de aquellas posiciones nobiliarias. Los poderosos suelen quedar impunes frente a los agravios, aunque los sometidos a veces se toman la justicia por sus manos como nos cuenta Concha, en otros casos, sufren las penurias «cristianamente» y esperan la gracia divina del más allá, como suele consolarnos Iris. Sin embargo, esta última autora nos interpela, igualmente, y nos demuestra que en aquellas clases/razas a las que ella no pertenece, es posible encontrar aquellos espíritus que lograrán renovar la sociedad, a través del cambio espiritual y el desarrollo artístico.

## Conclusiones

Para concluir con nuestra exposición, quisiéramos volver sobre los conceptos que nos han guiado en el proceso analítico y reflexivo en torno a las ideas y contenidos raciales/nacionales en las letras chilenas durante el período estudiado. Nos referimos a la lectura en contrapunto y a la idea de interacción/*monitoring*.

Por un lado, hemos comprobado que, leyendo los textos desde una entrada a veces lateral a la inicialmente prevista para esta escritura, podemos configurar la percepciones e imaginarios de la época en torno a los presentes y pasados recreados. Las ideas, en ocasiones estáticas de lo mulato y lo indio, especialmente, reflejan un punto de referencia que suele posicionarnos en un pasado recordado y narrado por la oralidad: el «Pueblo de indios» como un constructo anacrónico e inexistente en la modernidad nacional, y la presencia de esclavos y esclavas de origen africano situados, igualmente, en los tiempos coloniales, los cuales tienen su contraparte con una narrativa religiosa de «antiguo régimen». Es de suponer que estas construcciones sólo tienen sentido en un entramado colonial, que la república decimonónica y el siglo xx parecieran haber superado.

Sin embargo, cuando nos sumergimos en la escritura sobre el presente de las y los autores, notamos que las diferencias sociales siguen ancladas en distinciones de razas/castas/clases, toda vez que las aristocracias de distinguen de aquellos espacios plebeyos que están compuestos por personas de *otro* origen. El pasado y el presente, el pasado de las castas y el presente de las clases, se unen en los prejuicios y las prácticas que los grupos aristocráticos siguen ejerciendo para con esos otros.

En ese sentido, la interacción/*monitoring* entre texto y contexto, y entre narrador/a y narrativa, se establecen como esenciales para generar una lectura que complejiza las relaciones sociales dentro y fuera de las textualidades analizadas. Es interesante resaltar que la autoría femenina en esta muestra de textos, no se diferencia radicalmente de la autoría masculina: hombres y mujeres comparten imaginarios socio-raciales y propuestas críticas similares. Así, en una lectura en contrapunto, acercando la mirada a personajes a veces secundarios, y otras veces perfilados con otras intenciones por sus autoras/es, hemos podido descubrir ciertos indicios de las percepciones y usos de las clasificaciones y definiciones sociales de este periodo secular.

### Referencias bibliográficas

- AGUAYO, Eduardo. «Entre historia y ficción: la retórica de la memoria en la prosa de Daniel Riquelme (1893-1911)». *Revista Co-herencia*, vol.11, n°21 (2014): 49-68. <https://doi.org/10.17230/co-herencia.11.21.3>
- AMAR, Mauricio. «Contrapunto y mundanidad como herramientas de la crítica en Edward W. Said». *Discusiones Filosóficas*, año 18, n°30 (2017): 107-124.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Buenos Aires: Fondo de cultura Económica, 1993.
- ARAYA, Alejandra. «Imaginario político colonial: las castas, una lectura para los registros parroquiales, matrículas y padrones de ‘Chile’ (1680-1835)». *El Taller de La Historia*, vol. 7, n° 7 (2015): 7-40. <https://doi.org/10.32997/2382-4794-vol.7-num.7-2015-720>
- BAREI, Silvia N. y Adriana BORJA. «Territorios afines: sociocrítica y feminismo». *Acta poética*, vol.27, n°1 (2006): 63-95. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2006.1.190>
- CANIHUANTE, Gabriel. *Periodismo en la región de Coquimbo 1828-1927*. La Serena: Editorial de la Universidad de La Serena, 2018.
- CATALÁN, Gonzalo. «Antecedentes sobre la transformación del campo literario en Chile entre 1890-1920». José Joaquín Bruner y Gonzalo Catalán. *Cinco Estudios sobre Cultura y Sociedad*. Santiago de Chile: FLACSO, 1985: 69-175.
- CATRILEO, Daniela. «Retazos de *Qupa yapu*». Rosario Orrego. *Los Busca-Vida*, Santiago: Ediciones UAH, 2021: 7-18.
- CONCHA, Manuel. «Acontecimientos pasados». *Tradiciones serenenses*. Santiago: Rafael Jover Editor, 1883:104-129.
- CONCHA, Manuel. «El diablo en La Serena». *Tradiciones serenenses*. Santiago: Rafael Jover Editor, 1883: 73-92.
- CONCHA, Manuel. «Un tenorio inquisitorial». *Tradiciones serenenses*. Santiago: Rafael Jover Editor, 1883:175-198.

- CONTRERAS, Joyce. «De acatamientos y subversiones. La escritura pionera de dos autoras del siglo XIX en Chile: Mercedes Marín y Rosario Orrego». *V Congreso Internacional de Letras* (2012): 809-819.
- CORVALÁN, Luis. *La lucha por un pensamiento propio en Nuestra América. Una aproximación posible a las primeras tres décadas del siglo XX*. Santiago: América en Movimiento, 2015.
- ESTEFANE, Andrés. «'Un alto en el camino para saber cuántos somos...' Los censos de población y la construcción de lealtades nacionales. Chile, siglo XIX». *Historia*, n° 37, (2004): 33-59.
- HACHIM, Luis. «El jesuita Juan Ignacio Molina y el pensamiento crítico». Stefanie Massmann (coord.). *Historia crítica de la literatura chilena Vol I La Era colonial*. Santiago: LOM, 2017: 325-335.
- IRIS. «Los últimos serán los primeros» [La Nación 23 de diciembre de 1917]. Bernardo Subercaseaux (ed.). *Iris. Alma Femenina y Mujer Moderna. Antología*. Santiago de Chile: Cuarto Propio-Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2001: 313-324.
- IRIS. «Miserias ocultas». *La hora de queda*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1918: 95-130.
- LASTRA, Pedro. *El cuento hispanoamericano del siglo XIX. Notas y documentos*. Santiago: Helm F Giacomani Editor/Editorial Universitaria, 1972.
- LÓPEZ, Vicente Fidel. *Manual de la Historia de Chile. Libro adoptado por la Universidad para la enseñanza en las escuelas de la República*. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1845.
- MALCUZYSKI, Marie-Pierrette. «Bajtín, literatura comparada y sociocrítica feminista». *Poligrafías*, n°1 (1996): 23-43.
- MONTERO, Claudia y Andrea ROBLES. «Voz para las mujeres. La prensa política de mujeres en Chile, 1900-1929». *Trashumante. Revista Americana de Historia Social*, n°9 (2017): 122-143. <https://doi.org/10.17533/udea.trahs.n9a06>
- MONTERO, Claudia. *Y también hicieron periódicos: Cien años de prensa de mujeres en Chile*. Santiago: Editorial Hueders, 2018.
- MONTERO, Claudia. «'Trocar agujas por la pluma': las pioneras de la prensa de y para mujeres en Chile, 1860-1890». *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, n°7 (2016): 55-81.
- NARVAJA, Elvira. *Los discursos sobre la nación y el lenguaje en la formación del Estado (Chile, 1842-1862). Estudio glotopolítico*. Buenos Aires: Editorial Santiago Arcos, 2008.
- ORREGO, Rosario. «Los Busca-Vida. Novela de costumbres» (once partes). *Revista de Valparaíso Literatura, Artes y Ciencias*, n°1. Valparaíso: Imprenta del Mercurio, 1873.
- PACHECO, Susana. «Introducción». *Tradiciones serenenses. Partes 2ª, 3ª, 4ª y 5ª*. La Serena: Editorial de la Universidad de La Serena, 2015: 11-16.
- PARKER, William Belmont (ed.). «Lucía Bulnes de Vergara». *Hispanic Notes & Monographs Essays, Studies, And Brief Biographies Issued by The Hispanic Society of America Tomo IV Chileans of To - Day*, New York y London: G. P. Putnam's Sons, 1920:195-196.
- PRADO, Marcela. *Escritoras chilenas de la transición. Siglo XIX - XX*. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha, 2005.
- RAMOS, Julio. *Desencuentros de la Modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- RODRÍGUEZ, Javier. «Globalización, expansión de la frontera y desigualdad en Chile durante el auge salitrero (1880-1905)». *Investigaciones de Historia Económica*, n°7 (2011): 21-55. [https://doi.org/10.1016/S1698-6989\(11\)70002-9](https://doi.org/10.1016/S1698-6989(11)70002-9)
- SAID, Edward W. *Cultura e Imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996.



- SANTA CRUZ, Eduardo. *La prensa chilena en el siglo XIX. Patricios, letrados, burgueses y plebeyos*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010.
- SANTA CRUZ, Eduardo. *Prensa y sociedad en Chile. Siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 2014.
- SANTANA, Juan Manuel. «Los otros: indios y negros de la colonia a la independencia». Laura Mariateresa Durante (ed.). *Un secolo di Cuba. Storia e attualità di un'isola difficile da afferrare*. Nápoles: Editorial Bordeaux, 2017: 19-40.
- SILVA, Raúl. «Estudio Preliminar». *La Literatura Crítica de Chile*. Santiago: Andrés Bello, 1969: 9-44.
- SILVA, Raúl. «Introducción». *Tradiciones serenenses*. Santiago: Editorial del Pacífico, 1953: 9-13.
- SILVA, Raúl. *Prensa y periodismo en Chile (1812-1956)*, Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1958.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. «Estudio Preliminar». Bernardo Subercaseaux (ed.). *Iris. Alma Femenina y Mujer Moderna. Antología. Antología*. Santiago de Chile: Cuarto Propio-Consejo Nacional del Libro y la Lectura, 2001: 11-34.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. «Identidad de género y nación». *Prismas Revista de Historia Intelectual* n°1 (1997): 45-51.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. «Raza y nación: el caso de Chile». *A Contra Corriente. Una Revista de Historia Social y Literatura de América Latina*, vol. 5, n°1 (2007): 29-63.
- SUBERCASEAUX, Bernardo. *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria, 2004.
- TODOROV, Tzvetan. *Nosotros y los Otros. Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI Editores, 2000.
- TORRES, Isabel. *El imaginario de las élites y los sectores populares. 1919-1922*. Santiago: Editorial Universitaria, 2010.
- TRAVERSO, Ana. «Primeras escritoras en Chile y autorización del oficio literario». *Anales de Literatura Chilena*, vol. 17, n°13 (2012): 61-80.
- VALDEBENITO, Felipe y Menara LUBE. «Las fronteras de la modernidad. El espacio Tacnoariqueño y la nacionalización del Norte Grande chileno (1883-1929)». *Estudios Ibero-Americanos*, vol. 40, n°2 (2014): 277-303. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2014.2.17733>
- VALLEJO, José Joaquín. «La mina de los Candeleros» [*El Mercurio* 5 de febrero de 1842]. Pedro Lastra (ed.). *Jotabeche. El provinciano en Santiago y otros artículos de costumbres*. Santiago: Editora Santiago, 1966: 21-26.
- VERRA, Ga. «La mulata Manuela». *Revista Selecta* (octubre 1912): 187-189.
- VICUÑA, Manuel. *La Belle Époque chilena. Alta sociedad y mujeres de elite en el cambio de siglo*. Santiago: Editorial Sudamericana, 2001.
- VOTA, María Silvina. «La conquista de la Araucanía: la expansión de la República de Chile sobre el Wallmapu». *Revista SURES*, n°6 (2015): 149-162.

**Citación bibliográfica:** CASTAÑEDA ARÉVALO, Luis Hernán. «La huella de Mario Levrero en *Días laborables* (2018) de Diego Otero». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 42-53, <https://doi.org/10.14198/AMESN.18452>

## La huella de Mario Levrero en *Días laborables* (2018) de Diego Otero

### Mario Levrero's footprint in *Días laborables* (2018) by Diego Otero

LUIS HERNÁN CASTAÑEDA ARÉVALO  
*Middlebury College, Estados Unidos*

[lcastaneda@middlebury.edu](mailto:lcastaneda@middlebury.edu)

 <https://orcid.org/0000-0003-0153-1594>

Fecha de recepción: 19-12-2020

Fecha de aceptación: 7-03-2021

#### Resumen

En este artículo se analiza la novela *Días laborables* (2018) del poeta y narrador peruano Diego Otero para trazar una relación intertextual con la poética del narrador uruguayo Mario Levrero. Mediante el análisis de las estrategias narrativas de Otero, se postula que su novela sigue mecanismos centrífugos de distracción, dilación o digresión que interrumpen el hilo lineal de la narración y la plantilla de (sub)género –la novela policiaca, el *thriller*– para dar cabida a las emanaciones del inconsciente. Al mismo tiempo, se valora que la ética creadora de Levrero es objeto de la admiración y la emulación de Otero, tal como el escritor limeño revela en una entrevista (aún inédita) aquí presentada. Finalmente, se concluye que el parentesco entre Otero y Levrero los sitúa a ambos fuera de los ámbitos del mercado y la academia, y dentro de lo que Damián Tabarovsky llamó ‘literatura de izquierda’.

**Palabras clave:** Diego Otero; Mario Levrero; *Días laborables*; novela peruana; literatura hispanoamericana.

#### Abstract

This article analyzes the novel *Días laborables* (2018) by the Peruvian poet and storyteller Diego Otero to trace an intertextual relationship with the poetics of the Uruguayan storyteller Mario Levrero. Through the analysis of Otero's narrative strategies, it is postulated

© 2022 Luis Hernán Castañeda Arévalo



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

that his novel follows centrifugal mechanisms of distraction, procrastination or digression that interrupt the linear thread of the narrative and the template of (sub) genre –the crime novel, the *thriller*– to give room for emanations from the unconscious. At the same time, it is appreciated that Levrero's creative ethic is the object of admiration and emulation by Otero, as the Lima writer reveals in an interview (still unpublished) presented here. Finally, it is concluded that the kinship between Otero and Levrero places them both outside the realms of the market and academia, and within what Damián Tabarovsky called 'left-wing literature'.

**Keywords:** Diego Otero; Mario Levrero; *Días laborables*; peruvian novel; hispanic american literature.

En una entrevista concedida al *Diario Correo* de Perú en 2016, el influyente poeta peruano Mario Montalberti negó el valor literario de la novela actual; léase, en primer lugar, de la novela *peruana* actual: «La novela contemporánea es fácil, aburrida, inofensiva, es una especie de adorno del sistema capitalista del cual es hija». En una entrevista con *El País* de España, compara la novela, hija del capital, con las artes visuales y la poesía: «La novela contemporánea se ha convertido en un arte visual más, inserta dentro de la industria del entretenimiento. Intenta crear imágenes visuales, sacar a la luz de una cierta visibilidad (...) Si la novela es como un avión el poema es como un submarino, va a tientas, y lo más valioso es la dirección de ese apuntar ciego que produce sentido»<sup>1</sup>. Si bien esta diatriba es válida para un conjunto amplio de textos contemporáneos, propongo que existe hoy en día dentro de la narrativa peruana una delgada y precaria franja de novelas más cercanas a lo que Damián Tabarovsky llamó «literatura de izquierda» (2004), y, más recientemente en 2018, literatura que dialoga con el «fantasma de la vanguardia» (etiqueta más feliz, en mi opinión, ya que coloca la estética por encima de la política). Los cuentos de Carlos Yshimito y Katya Adaui, así como las novelas breves de Ricardo Sumalavia –un compañero de generación de Mario Bellatín– valen como ejemplos<sup>2</sup>, pero en

1. Relaciono esta crítica de la visibilidad con la que hace Gustavo Guerrero del *contenidismo* de la novela comercial. Despojada de sus atributos formales, esta se convierte en simple vehículo para una historia: «Todo el campo gravita ahora alrededor de la novela y del pacto comunicacional sobre el estatuto de la historia narrada considerada como un *contenido*, sin referencia a la especificidad de su medio, la escritura, ni a las formas de mediación que implica... El *contenidismo* es lo propio de un mercado donde la literatura se identifica con la ficción, la ficción con la novela, la novela con un vector de historias y las historias con un *contenido* que circula diversamente a través de las redes multimedia y sus derivados o subproductos (*merchandising*)» (97-98).

2. Desde la aparición del libro de prosas líricas y microrrelatos *Habitaciones* (1993), Sumalavia viene edificando una obra de aliento aireano, compuesta por breves novelas 'raras' en las que el cuerpo y sus deformaciones ocupan el centro (leer, por ejemplo, *Historia de un brazo*, de 2019). Yshimito, uno de los cuentistas peruanos jóvenes más reconocidos de la actualidad,

esta ocasión me voy a centrar en la primera novela de Diego Otero: *Días laborables*, publicada en 2018 por Penguin Random House-Perú en su sello Literatura Random House. Encuentro en esta novela una serie de huellas que, levantando una suerte de puente transandino entre la megalópolis peruana y el Río de la Plata, la hermanan de manera especialmente intensa con la obra de Mario Levrero.

La recepción crítica de *Días laborables* respalda el nexo levreriano. Esta fue limitada en volumen, mayormente positiva y bastante homogénea en sus ideas. El puñado de reseñas a las que pude acceder coincide en señalar el carácter excéntrico del texto dado su alejamiento del cauce clásicamente realista de la narrativa peruana. Cuando las reseñas abordan la filiación, dos tendencias quedan claras: se menciona a Levrero casi sin falta y en un lugar prominente, y a la literatura rioplatense como horizonte; y se resalta la dimensión cinematográfica de la novela. En cuanto al cine, tema relevante que lamentablemente no puedo tocar acá, el antes mencionado Yushimito alude a una «cinematografía de autor» basada en «los lentos travelling de Jim Jarmusch o la caracterización distante de Paul Thomas Anderson o la ralentización escénica de David Lynch». Por su parte, el crítico de cine Ricardo Bedoya, en el texto de presentación de la novela, remite a películas de Cronenberg, por la extrañeza, y relaciona el elemento criminal clásico con Welles, Wilder, Ulmer y Lang. Más allá o más acá de la intermedialidad, Yushimito y Bedoya aportan descripciones concordantes sobre la estética de Otero: se trataría de una «narrativa de la distracción», según Yushimito, con «un mínimo interés por el desarrollo de la trama», que se ve sabotada por «la dilación y la digresión como apuestas narrativas». Bedoya comenta el régimen de representación: hay un «progresivo deslizamiento hacia lo «fantástico», un —digamos, lyncheano—«transcurso de lo trivial a lo extraño o inquietante», o de lleno a lo siniestro. Es curioso notar cómo resuena en estas palabras la estética de Levrero, pero también la antigua definición que diera Ángel Rama de la literatura de los raros uruguayos en el prólogo de *Aquí cien años de raros*.

Cuando hablo de huellas en el título de este artículo, me refiero a la recontextualización creativa de gestos presentes en otros autores y tradiciones; unos gestos que, como lo sugiere Tabarovsky en su ensayo *Fantasma de la vanguardia*, son «restos, trozos que llegan vacíos, sueltos» (19): fragmentos de un pasado que, ambigua y precariamente, es posible invocar como si se tratara de un fantasma. «Algo que ya murió, pero que de alguna manera está. Algo con lo que podemos dialogar» (11), plantea Tabarovsky, y es justamente una tal invocación la que efectúa Otero. En

---

escribe relatos cosmopolitas y ensayos literarios entre los que, borgeanamente, a veces se difuminan los límites (ver *Los bosques tienen sus propias puertas* de 2013). Adaui ha publicado ya varios libros de relatos y novelas en los que la dicción poética resulta fundamental para atacar los traumas más dolorosos de la vida familiar (su libro de cuentos más reciente y celebrado es *Aquí hay icebergs*, 2017). Significativamente, tanto Sumalavia (Planeta) como Adaui (Planeta y Penguin Random House) vienen publicando en sellos transnacionales, lo que demuestra la implantación de estos en el mercado peruano.

concreto, sugiero que el peruano invoca a y dialoga con, a través de una peculiar trama de subgénero abocada al autosabotaje narrativo, el modo levreriano de articular literatura y mercado, una ética creadora que revisa implacablemente las propias concesiones y que en último análisis, si aceptamos las palabras de Tabarovsky, supone «sospechar de toda convención, incluidas las propias» (20). No insinúo que Otero pretenda entablar una relación intertextual específica con la obra de Levrero, y mucho menos aun que sea un epígono del uruguayo, sino que ambos se inscriben en lo que Tabarovsky –tomando prestado un concepto de Jean–Luc Nancy– denomina una comunidad inoperante (*communauté désœuvrée*): un no lugar ajeno a instituciones como el mercado y la academia, un espacio de pura exterioridad que, especie de descampado literario o tierra de nadie, pone en relación a practicantes individuales de la literatura. Es decir, una «dispersa dinastía de solitarios», como la llamaría Borges. A través de su novela *Días laborables*, Otero declara su afiliación a cierta comunidad inoperante que no es peruana, ni uruguaya, ni está circunscrita por nacionalidad alguna. Su carta de ciudadanía es la exclusión: «Quien pertenece a la literatura de la comunidad inoperante, pertenece a la comunidad de los que no tienen comunidad» (23). Sustanciar ese nexos es mi propósito en estas páginas.

Ese lugar en el que se escribe y se inscribe la literatura de izquierda, ese otro lugar que no es la academia ni el mercado, no existe. O, mejor dicho: existe, pero no es visible, ni nunca lo será. Instalado en la pura negatividad, la visibilidad es su atributo ausente. Fuera del mercado, lejos de la academia, en otro mundo, en el mundo del buceo del lenguaje, en su balbuceo, se instituye una comunidad imaginaria, una comunidad negativa, la comunidad inoperante de la literatura (Tabarovsky 27).

La relación de Otero con el mercado y con la novela ha sido progresiva: desde la exterioridad hasta una especie de autocritica lanzada desde los márgenes. Poeta en sus orígenes, Otero publicó tres poemarios en pequeñas casas editoriales independientes –*Cinema Fulgor* (1998), *Temporal* (2005) y *Nocturama* (2009)– antes de involucrarse como coautor en el proyecto de una narración interdisciplinaria sin verdaderos precedentes en el Perú: *La grabadora. The Sound of Periferia* (2006). Para el investigador Javier González, *La grabadora* es una «ficción multimediática» (243) que narra la historia de un inventado sello discográfico de rock a través de un elemento textual (artículos periodísticos, fragmentos de diarios, letras de canciones), uno gráfico (carátulas de discos que nunca existieron, afiches de conciertos) y uno musical (un disco compacto) (246). Queda claro que se trata de un libro altamente experimental. Solo después de estos cuatro textos de circulación restringida a sectores especializados del circuito literario llegó la primera novela, *Días laborables*. Su aparición con la transnacional Penguin Random House no debe ser motivo de un juicio sumario: Literatura Random House es considerado el sello más ‘literario’ de los que maneja PRH; además, la primera edición contó con un tiraje de apenas mil ejemplares destinados al mercado peruano. Ello muestra que los grupos editoriales son realidades heterogéneas que no se consagran exclusivamente al bestseller comercial

y que abren intersticios de autonomía para la sobrevivencia, aunque sea modesta, residual o puramente cosmética —esa es una discusión que excede los límites de este artículo<sup>3</sup>—, de textos que cuestionan la lógica interna del «sistema capitalista» literario, como lo llamó Montalbetti. Es el caso de *Días laborables*, que encierra una crítica de cierta idea convencional y concesiva del género novela.

Ahora bien, quisiera plantear que existen al menos dos maneras de realizar dicha crítica. La primera la verbaliza —y la practica— el escritor argentino César Aira, quien arremete contra «la inutilidad de escribir libros» (15) en su ensayo «Sobre el arte contemporáneo». Ante el avance de las tecnologías de reproducción, incluido el *savoir faire* técnico para producir y comercializar novelas, la resistencia de cierta literatura que aún desea proclamarse artística y distinguirse de las mercancías implica, para Aira, parecerse cada vez más al arte contemporáneo. La existencia tangible de la obra literaria, en este caso del texto literario, queda supeditada al meta relato que el escritor teje en torno a ella; en el caso de Aira, se trata de «las notas al pie, las instrucciones imaginarias o burlonas, pero coherentes y sistemáticas, para ciertos mecanismos inventados por mí» (16). La limitación del método Aira es, en mi opinión, que su desdén por el texto en sí pone en riesgo la experiencia de lectura para aquellos lectores que aún buscan, entre otros atributos, una trama legible y persuasiva. Es indudable que Otero, cuya novela sí resulta legible y hasta —disculpen la blasfemia— *entretendida*, sigue otros derroteros, y es aquí donde se parece más a Levvero.

En Aira existe un exceso no representable, un relato secreto que acaso logre redimir a la novela y sustraerla del mercado, pero que, a cambio, no la salva de la academia. La academia, el segundo polo de fuerza y atracción del campo literario actual, consume con placer las ficciones de Aira, lo cual no debería sorprender ya que la dicotomía mercado/academia parece inescapable para los escritores de hoy. Sin embargo, un ensayista como el mismo Tabarovsky llama la atención sobre algunos textos intersticiales que, sin dejarse colonizar por ninguno de esos dos polos, trabajan con las tecnologías de reproducción literaria —por ejemplo, con los subgéneros comerciales— para subvertirlas desde adentro. Así, la ‘literatura de izquierda’ según la define Tabarovsky en el conocido ensayo homónimo, «apunta a la trama para narrar su descomposición, para poner el sentido en suspenso; apunta al lenguaje para perforarlo, para buscar ese afuera... que nunca llega, que siempre se posterga,

---

3. El reciente volume editado por Oswaldo Estrada y Eva Valero Juan, *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*, trae interesantes propuestas sobre la relación entre novela y mercado editorial. Consultar el artículo de Ana Gallego Cuiñas, que analiza con solidez teórica cómo la mediación editorial ha convertido al libro, y más aun al texto literario, en una mercancía, con escasos espacios de resistencia como las editoriales independientes. En este contexto, la autoficción, género vituperado por muchos como un síntoma de decadencia literaria, es rescatado como laboratorio en el que los propios escritores piensan críticamente su lugar en relación al mercado.

se disgrega» (21). En otras palabras, se trata de crear un cierto tipo de textos que, a la par de ser legibles, persuasivos y hasta entretenidos, traigan incorporado un desmontaje antidiscursivo. El proyecto de esta escritura autocrítica, doblemente empeñada en el buen empleo y en *el autosabotaje sutil* de las fórmulas, ha sido entendido por Tabarovsky como un retorno al fantasma de la vanguardia (2018: 18-22). En el caso de Otero, el gesto izquierdista, por llamarlo así, consiste en proponer una novela que se ‘vende’ como una convencional sátira corporativa y funciona eficazmente como tal, pero además opera de otras maneras: 1) es una exploración de cómo el inconsciente personal se escabulle de la alienación del trabajo y 2) es una alegoría metaficcional sobre cómo una novela se emancipa del mercado.

*Días laborables* empieza como una sátira del mundo corporativo que adquiere tintes de pesadilla y acaba revelándose como una exploración del inconsciente del narrador–protagonista, que busca una liberación. Está contada en primera persona por un narrador sin nombre que se encuentra en la treintena y trabaja como subgerente de Recursos Humanos para una Compañía de Productos de Belleza. El anonimato del protagonista y de su ciudad, y el uso de mayúsculas para nombrar a la compañía, son tics kafkianos que remiten a la *Trilogía involuntaria* y a la figura tutelar de Bellatin. Después de recibir un aumento de sueldo arbitrario y sorpresivo, pues se trata de un trabajador apático, el personaje se muda a un departamento más grande y procura encarrilar su relación con Rita, la cual acaba en ruptura dada la incompatibilidad de sus caracteres: si Rita encarna «el deseo de eficacia y bienestar» (54), el narrador es pasivo y soñador, un amante del ocio que procura trabajar lo menos posible y pasa sus días entregado a lo que se podría calificar como una observación imaginativa, resignada, del desértico paisaje urbano. Su morosa rutina, que mezcla seguridad económica y aplanamiento espiritual<sup>4</sup>, da un giro con la aparición de dos extraños consultores brasileños llegados para aumentar la productividad de la Compañía. Los brasileños emplean juegos mentales para manipular a los empleados; por ejemplo, crean una amenaza falsa contra el narrador, atribuida a un empleado que ha sido despedido: un joven llamado Florencio Rama, nombre significativo pues su simbolismo vegetal encierra connotaciones opuestas al asfixiante entorno de la corporación. Arrojado a una espiral paranoica, el narrador se ve envuelto en un mundillo onírico y delincuencial donde obtiene la ayuda de un matón significativamente llamado Adam Self. Self y sus secuaces, entre ellos uno apodado El

---

4. Término de origen levreriano. Cuando se utilicen en este artículo palabras como «alma» y «espíritu», se les estará dando el sentido transcendental, nada irónico, que les otorga Levrero en su ficción, sus ensayos breves y sus entrevistas. Como afirma Ignacio Echevarría, el interés de Levrero por el psicoanálisis, los sueños, los trances y la parapsicología, todo lo cual ha hecho que la crítica lo encasille en la literatura fantástica, responde más bien al planteamiento de un ‘realismo introspectivo’ (término de Pablo Rocca) que explora los sectores más sombríos y desconocidos del yo y del mundo, y que a la postre pretende acceder a una experiencia mística, «a ese Espíritu cuya búsqueda obsesiona a Levrero» (106).

Hombre Árbol, amedrentan a los brasileños colocando en su oficina una cabeza de cerdo con anteojos de sol. Tras la retirada de estos, el narrador es despedido por sus actos y, aunque así recupera cierta libertad, acaba tan desorientado como al inicio.

Esta trama encierra una lógica y, como señalé más arriba, también su desmontaje. Un posible punto de partida es interrogarse si esto tendría relación con el surrealismo. En su análisis de la lógica narrativa de la *Trilogía involuntaria*, César Barros A. la califica como «un derivar y un divagar constante marcado por lo involuntario y una suerte de automatismo» (72). En las tres novelas de Levrero, el protagonista se ve envuelto en una repentina situación claustrofóbica de la cual desea salir, pero no intenta hacerlo a base de acciones sensatas y dirigidas, guiadas por la razón, sino que se deja llevar por «series algo discontinuas de acontecimientos fortuitos» (72). Como acabamos de ver, la trama de *Días laborables* no está dominada por un automatismo de este corte tan absoluto. En ese sentido, es más afín a novelas breves como, sobre todo, *Dejen todo en mis manos*, pero también, en menor medida, la desopilante *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo*, en las que existe una plantilla básica de género —el policial, también el thriller— que dicta el patrón narrativo y siembra expectativas en el lector, al mismo tiempo que el narrador—protagonista desbarata esas expectativas y desvirtúa ese patrón mediante unas tendencias imaginativas, furiosamente lúdicas, que retuercen la fórmula, que interrumpen la plantilla: una narrativa de la dilación y la distracción, como decían Yushimito y Bedoya en las reseñas comentadas. La fórmula, el patrón, la lógica, sin embargo, vuelve a imponerse hasta generar un final abierto, desconcertante, que tampoco sigue las normas del género elegido. No se trata de una entrega total a los tentáculos centrífugos del inconsciente: es una negociación entre conciencia e inconsciente que evoca las ideas de Levrero en torno al método de escritura<sup>5</sup>.

Digamos que el inconsciente del texto alberga y desencadena las potencias de su propia interrupción. En la superficie, *Días laborables* se presenta como una «novela de escape» como la *Trilogía involuntaria*, solo que en Otero las acciones del sujeto, lejos de asumir un automatismo surrealista, sí que responden a la determinación cuasi greimasiana de lucha contra los oponentes brasileños. Funciona aquí un esquema de agencia personal dentro de una linealidad regida por causas y por efectos. La meta aparente permanece dentro del ámbito corporativo y consiste en deshacerse de estos visitantes indeseables para continuar con una rutina seca espiritualmente, pero cómoda. No obstante, debajo de esa superficie, el sujeto oculta la necesidad solapada de una ruptura más radical con su vida y con su entorno, un

5. En una entrevista con Rafael Courtoisie en 1982, Levrero afirmaba que «no empleo la escritura automática (que prefiero llamar psicográfica) ni tengo tampoco un plan previo consciente... El texto es, al parecer, algo preexistente, que se va revelando con la acción de escribir, primero en la conciencia, cuya intervención es efectiva aunque no siempre feliz; y enseguida en el papel. Es un proceso similar al recuerdo de los ensueños cuando uno despierta; y al recordar los ensueños se inventan y se suprimen cosas» (25).



deseo ya no de expulsar a los brasileños sino de eyectarse a sí mismo de su puesto en la compañía. Este deseo, que es un secreto para él, es la fuerza que va inmiscuyéndose en el relato lineal de la novela de escape para contaminarlo con percepciones, sueños y reminiscencias que poco tienen que ver con el nivel superficial de la trama y que progresivamente acercan al sujeto al núcleo desconocido de su propia intimidad. Estos cortes narrativos no deberían ser interpretados solamente como interrupciones en la medida que su acumulación conduce a la secuencia fantasmagórica de Adam Self: es decir, hay una teleología alternativa.

Por ello afirma el mismo narrador, ya desde el primer párrafo, que «adentro de mí estaba incubándose una criatura huidiza y rabiosa» (17). Esta lógica narrativa de «doble velocidad», por llamarla de algún modo, es abundantemente comentada por el propio texto, que posee un claro cariz metaficcional. Así, por ejemplo, las escenas de manejo en las que el narrador está solo en su auto funcionan como comentarios metafóricos, altamente visuales y cinematográficos, sobre dicha lógica: «Manejaba de regreso a casa y sentía que por ratos empezaba a flotar dentro del auto, como esas moscas que se desplazan a su ritmo, indiferentes, adentro de un avión en pleno vuelo». La novela proyecta pequeñas imágenes de sus propias costumbres narrativas, o de formas análogas de luchar contra la trama, a través de imágenes refractadas en otros textos; en un caso de écfrasis, se puede mencionar el bosque bonsái de Florencio Rama. Después de haber sido despedido, Rama se recicla como artista y fabrica un pequeño y detallado jardín de bonsáis que es bien recibido en el mercado internacional del arte. La exposición de su proyecto sirve como excusa para caracterizar la batalla actual del arte moderno como «una carrera feliz o infeliz hacia la materialización de sueños o conceptos» (79), caracterización que le vendría bien a la propia novela en tanto y en cuanto la lógica del relato opera como la materialización narrativa de un deseo subterráneo de autonomía espiritual. Sin embargo, más tarde el narrador se entera de que Rama, exigido por los mismos circuitos del arte, prenderá fuego a su propio bosque en un gesto performativo y radical que remite al mandato de «sospechar de toda convención, incluidas las propias» (Tabarovsky 20). También podría tratarse de una parodia irónica de la estrategia conceptual de Aira.

Después de haber discutido esta lógica narrativa peculiar, conviene añadir que existe una profunda conexión entre la estructura del relato y el método de composición empleado por el autor extratextual, lo que establece una hermandad entre el narrador personaje anónimo y el propio Otero 'real'. Sin que estemos en una novela autobiográfica o autoficcional, ni mucho menos, lo que vemos es que este narrador proyecta una cierta figura de autor perfectamente ensamblada en la autopresentación que hace de sí el escritor peruano en las entrevistas que ha brindado sobre *Días laborables*, todo lo cual convierte a este texto en una «ficción de autor», siguiendo los términos de Julio Premat. En su libro sobre el tema, Premat define la figura de autor como el origen, el principio ordenador y el marco englobador de una obra literaria; origen, principio y marco que remiten a un sujeto primordial, co-generado por el

escritor de carne y hueso y por el lector en un diálogo que, si bien se hace eco de la muerte del autor (Barthes) y de la función autor (Foucault), supone un retorno del sujeto creador al primer plano de la literatura. Según Premat, se trata de «una autofiguración, un personaje, que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos» (12-13). En este caso, hay al menos dos personajes, el autor y el narrador, que escriben de la misma manera y, en virtud de ello, contribuyen a construir una figura de autor coherente para Diego Otero. Y este *escribir de la misma manera* es inseparable de un estilo de vida análogo al que abrazan los típicos héroes levrerianos: «personajes entre paranoides, vagos, soñadores y voyeristas», tal como los caracteriza Otero en su artículo «Las bromas espirituales» publicado en la revista *Buensalvaje*.

En una entrevista de enero de 2019, interrogué a Otero por el método de composición de la novela y por su relación como autor con Levrero, y sus respuestas fueron iluminadoras. En cuanto al primer tema, es significativo que *Días laborables* nació como un contra-proyecto después de haber abandonado la escritura de otra novela, un texto realista que quedó inconcluso. El gesto inaugural fue un desvío, una ruptura, una interrupción, así como el narrador que dicho desvío engendraría interrumpirá su propio discurso, fundando una cadena de rupturas. *Días laborables* no fue un proyecto premeditado, sino que surgió de un deseo espontáneo que le brindó a su creador la posibilidad de transitar ambigua y libremente entre «inocencia y sordidez, realidad y sueño, humor y miedo». El germen, las primeras páginas escritas, corresponde a la escena del despido del protagonista, lo cual es revelador porque supone una distancia entre el sujeto y la institución. El segundo paso en la composición consistió en estructurar un argumento «muy esquemático», basado en una escaleta cinematográfica, que sin embargo oculta un segundo plano de sentido, una dimensión simbólica en la que el sentido se ve enriquecido y a la vez empañado por la opacidad y la extrañeza, rasgos claramente emparentados con la literatura de Levrero. Regresando a la discusión sobre la trama y la lógica narrativa, este segundo plano de sentido se va construyendo a partir de sucesivos quiebres del argumento esquemático, de la plantilla narrativa.

Con respecto a esa dimensión simbólica, resulta evidente la conexión levreriana. En las entrevistas que brindó a lo largo de su vida, una importante selección de ellas recogidas en el libro de Elvio E. Gandolfo, Levrero se manifiesta una y otra vez sobre la necesidad de revelar contenidos espirituales y en buena cuenta de revelarse a sí mismo por vías indirectas, por medio de tramas cargadas de imágenes y símbolos. A veces se trata de objetos insertos en el mundo ficcional y entrelazados con la subjetividad: «Yo nunca sé bien cuándo un objeto es objeto de afuera o cuándo expresa algo que no tiene ningún otro lenguaje que lo exprese» (41). Podríamos pensar en la cabeza de cerdo, con toda su sombra de afectos explosivos como la frustración y el anhelo de libertad. El proceso de revelación se describe como «dejar subir lo que hay dentro, percepciones, vivencias, cosas que se fueron, que tal vez no fueron vividas en su momento, ahí surgen ya elaboradas por el inconsciente, como en un

sueño» (50). En este «dejar subir» hay, ciertamente, una intervención consciente para modelar, articular, supervisar, pero no para inventar, porque, para Levrero, el arte busca vehicular una verdad previa sobre la persona del autor: «El arte tiene un poder hipnótico que transmite una comunicación entre el alma del autor y el alma del lector» (55). Dicha comunicación tiene por cometido diseminar «el mensaje del llamado «inconsciente», que por lo general se relaciona con hechos importantes en la vida de uno que uno ha dejado pasar sin ocuparse de ellos, sin tomar conciencia de su verdadera importancia» (95). En fin, es fundamental reconocer que «hay movimientos espirituales en el inconsciente profundo que, para ser representados, deben objetivarse o traducirse en imágenes... Lo que importa es poder comunicar una serie de operaciones íntimas que no tienen representación en sí mismas» (189).

Un punto clave aquí es que, si bien Otero reconoce que existe una similitud entre su método y el de Levrero, esto conlleva un parentesco en la *forma de revelarse*, mas no en el *contenido de lo revelado*: un mundo interior propio e intransferible. De hecho, Otero cree que su universo personal como escritor, marcado por elementos como «las tensiones entre un clima policial y uno alucinatorio» (entrevista con el autor), no podrían provenir de Levrero ya que estaba claramente presente en obras anteriores como el poemario *Nocturama*, época en la que el poeta Otero aún desconocía la obra del uruguayo. El hecho de que la mezcla de lo policial y lo alucinatorio también surja en Levrero debe ser atribuido a una hermandad de fondo, una afinidad fundamental que no tendría nada que ver con la influencia directa. Lo que sí le habría dado Levrero sería «un modo de trasladar el universo de mi trabajo previo a la narrativa propiamente dicha». La novela levreriana se presenta como un modelo textual clave para aprender técnicas de exposición del inconsciente que repercutirán tanto en el autor extratextual como en su narrador–personaje. La voluntad insobornable de revelar el inconsciente al margen de cualquier otra condicionante constituye el núcleo de la gran admiración que Otero declara sentir por el escritor uruguayo:

Libro a libro Levrero busca caminos distintos y lenguajes distintos y demuestra que solo está pensando en llegar más lejos en su exploración, llegar a los extremos de su exploración, más allá del canon y más allá del consenso, las modas y cualquier instrumentalización ideológica. Ese tipo de actitud medio subversiva, riesgosa, desafiante, siempre me resultó atractiva y necesaria, sobre todo en sociedades tan conservadoras como la nuestra, y en épocas tan singulares como la nuestra, en la que los eslógans se contrabandean tan fácilmente como arte (Otero, Diego. «Entrevista con Diego Otero». Entr. Luis Hernán Castañeda).

La afinidad que manifiesta Otero por Levrero no es solo una predilección espontánea y, por decir así, ‘pre-literaria’ sino que se cimienta en un conocimiento pormenorizado de toda la obra levreriana, una interiorización de procedimientos y una cercanía *espiritual*—llamémosle así. En su artículo «Las bromas espirituales», Otero describe al autor uruguayo como un «modelo ético y estético» y traza de él una figura de autor que constituye un auténtico retrato idealizado, una versión ejemplar, de la

figura de autor del mismo Otero. Levrero es para este «una especie de científico loco en vacaciones permanentes, alguien que luchó con ferocidad por crear espacios de ocio que le permitieran conectarse con la máquina de la escritura, y así viajar por los pliegues de su propia conciencia, memoria y fantasía». El protagonista de *Días laborables* es quizá menos feroz y más apático de lo que sugiere el retrato, pero todavía encaja en esta imagen del héroe levreriano: «un hombre solo frente a un mundo vasto, incomprensible, a ratos maravilloso, hilarante o terrorífico, a menudo vulgar». Se puede interpretar esta frase sobre un «mundo vasto» y hostil como una metáfora para espacios como la corporación en la que trabaja el narrador, la ciudad desértica donde vive y también, en un paso más, la misma maquinaria de la literatura comercial colonizada por las exigencias del mercado (y de la literatura conceptual preferida por la academia): maquinarias en las cuales *Días laborables* es una fisura, una pieza que se niega a encajar.

Un dato que vincula al peruano con el uruguayo es que las obras de ambos circulan en el sello Literatura Random House, del grupo Penguin Random House. Si bien Levrero se pasó la vida publicando en editoriales pequeñas, incluso en colecciones de ciencia ficción, después de su muerte su fondo pasó a manos del poderoso grupo editorial, que viene diseminando su obra completa y haciéndola circular por los países de habla hispana. Como sugiere Tabarovsky con lúcida resignación, «en el estado actual del capitalismo, de una u otra manera, todos tenemos, tuvimos o tendremos algún tipo de relación con el mercado y también con la academia, desde que la circulación entre ambos espacios es tan intensa» (14). Esa relación es lo que me ha interesado analizar aquí: el vínculo de dos polizontes en el barco del capitalismo, dos habitantes del intersticio.

### Referencias bibliográficas

- ADAUI, Katya. *Aquí hay icebergs*. Lima: Literatura Random House, 2017.
- BEDOYA, Ricardo. «Libros de la casa: El hombre que siempre está». *Tres mitades*. n. d. <https://www.tresmitades.com/blog/2018/8/14/el-hombre-que-siempre-est>. Consultado el 8 de enero de 2020.
- GONZÁLEZ, Javier. «La grabadora: La historia hecha pedazos». *Alba de América*, 32 (2012): 242-263.
- ESCANLAR, Gustavo y MUÑOZ, Carlos. «Levrero o los modos del hipnotismo». *Cuadernos de Marcha*, 33 (1988): 55-67.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana. «Poéticas del mercado global en América Latina». Valero Juan, Eva y Estrada, Oswaldo (eds.). *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*. Ciudad de México, Buenos Aires, Barcelona: Grupo editorial Siglo XXI y Anthropos Editorial, 2019: 37-58.
- GANDOLFO, Elvio E. (comp.). *Mario Levrero. Un silencio menos. Conversaciones con Mario Levrero*. Buenos Aires: Mansalva, 2013.
- GUERRERO, Gustavo. *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2018.

- LEVRERO, Mario. «El texto preexistente». Entr. Rafael Courtoisie. *Opinar* (1982). Gandolfo, Elvio E. (ed.). *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013: 24-26.
- LEVRERO, Mario. «Las realidades ocultas». Entr. Cristina Siscar. *El Péndulo*, 15 (1987). Gandolfo, Elvio E. (ed.). *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013: 40-46.
- LEVRERO, Mario. «Si lo que escribo puede ayudar a alguien creo que mi vida está más que justificada». Entr. Carlos María Domínguez. *Crisis*, 60 (1988). Gandolfo, Elvio E. (ed.). *Mario Levrero. Un silencio menos*. Buenos Aires: Mansalva, 2013: 47-54.
- LEVRERO, Mario. «Entrevista imaginaria con Mario Levrero». *El portero y el otro*. Montevideo: Editorial Arca, 1992. <https://doi.org/10.5195/REVIBEROAMER.1992.5100>
- MONTALBETTI, Mario. «Mario Montalbetti: La novela contemporánea es aburrida, fácil e inofensiva». Entr. Diego Ayma. *Diario Correo* (2016). <https://diariocorreo.pe/cultura/mario-montalbetti-la-novela-contemporanea-es-aburrida-facil-e-inofensiva-707470/>. Consultado el 26 de febrero de 2020.
- MONTALBETTI, Mario. «Mario Montalbetti: El poema no miente porque arma sus normas». Entr. Diego Bestué. *El país*, 2018. [https://elpais.com/cultura/2018/06/27/babelia/1530121625\\_869049.html](https://elpais.com/cultura/2018/06/27/babelia/1530121625_869049.html). Consultado el 26 de febrero de 2020.
- OTERO, Diego. *Cinema fulgor*. Lima: Colmillo Blanco, 1998.
- OTERO, Diego. *Temporal*. Lima: Solar, 2005.
- OTERO, Diego, José Antonio Mesones y Santiago Pillado–Matheu. *La grabadora: The Sound of Periferia*. Lima: Lettera gráfica, 2006.
- OTERO, Diego. *Nocturama*. Lima: Album del Universo Bakterial, 2009.
- OTERO, Diego. *Días laborables*. Lima: Literatura Random House, 2018.
- OTERO, Diego. «Entrevista con Diego Otero». Entr. Luis Hernán Castañeda. 5 de diciembre de 2019. Inédita.
- RAMA, Ángel. *Aquí cien años de raros*. Montevideo: Arca, 1966.
- SUMALAVIA, Ricardo. *Habitaciones*. Lima: Pedernal, 1993.
- SUMALAVIA, Ricardo. *Historia de un brazo*. Lima: Seix Barral, 2019.
- TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Cáceres: Periférica, 2010.
- YUSHIMITO, Carlos. *Los bosques tienen sus propias puertas*. Lima: Peisa, 2013.
- YUSHIMITO, Carlos. «Otero contra el canon». *Buensalvaje. Segunda temporada*, 14 (2020). n.d.
- ECHEVARRÍA, Ignacio. «Levrero y los pájaros». *Conversaciones con Mario Levrero*. Silva Olazábal, Pablo (ed.). Montevideo: Criatura, 2018: 105-113.

**Citación bibliográfica:** FERNÁNDEZ COBO, Raquel. «Aprender a leer con el detective argentino. La historia de un linaje: Treviranus, Laurenzi, Parodi y Croce». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 54-69, <https://doi.org/10.14198/AMESN.16360>

## Aprender a leer con el detective argentino. La historia de un linaje: Treviranus, Laurenzi, Parodi y Croce

### Learn to read with the Argentine detective. The story of a lineage: Treviranus, Laurenzi, Parodi y Croce

RAQUEL FERNÁNDEZ COBO  
*Universidad de Almería, España*

[rfc206@ual.es](mailto:rfc206@ual.es)

 <https://orcid.org/0000-0003-1485-734X>

Fecha de recepción: 29-03-2020

Fecha de aceptación: 17-05-2020

#### Resumen

En el presente trabajo realizamos un breve recorrido por el género policial en Argentina, desde su origen hasta llegar a la obra de Ricardo Piglia. Durante el recorrido señalamos con especial atención las relaciones complejas entre escritura y lectura del género. Para ello, analizamos un linaje de detectives, investigadores o comisarios argentinos (Treviranus y Parodi de Jorge Luis Borges, Laurenzi de Rodolfo Walsh y Croce de Ricardo Piglia) que apelan a ciertas estrategias de lectura con el objetivo de crear un nuevo tipo de lector que sepa encontrar los secretos y las relaciones tejidas por el lenguaje.

**Palabras clave:** género policial; ficción paranoica; lectura; tradición.

#### Abstract

In this paper we carry out a brief tour of the police genre in Argentina, from its origin to the work of Ricardo Piglia. During the tour, we pay special attention to the complex relationships between writing and reading the genre. For this, we analyze a lineage of Argentine

© 2022 Raquel Fernández Cobo



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

detectives, investigators or curators (Treviranus and Parodi by Jorge Luis Borges, Laurenzi by Rodolfo Walsh and Croce by Ricardo Piglia) who appeal to certain reading strategies with the aim of creating a new type of reader that he knows how to find the secrets woven by language.

**Keywords:** police genre; paranoid fiction; reading; tradition.

## Introducción

En el presente trabajo realizamos un breve recorrido por el género policial en Argentina, desde su origen hasta llegar a la obra de Ricardo Piglia. Consideramos que la tradición argentina del género ha reflexionado sobre los elementos mínimos del policial clásico para transformarlos y renovarlos. Los escritores latinoamericanos, de modo más general, han explorado las fronteras del género, interesados en las situaciones de convivencia en donde un género contamina a otro. Pero nuestro interés va más allá de su historización literaria, sino que pretendemos atender a las relaciones complejas entre escritura y lectura del género, pues se reconoce como un desafío intelectual para el lector que sigue los recursos literarios puestos en juego, cual migas de pan en el camino, en función de ese desafío construido por el escritor:

Yo considero –dice Rodolfo Walsh– que hay dos clases de lectores de novelas policiales: los primeros tratan de hallar la solución antes de que la dé el autor: los segundos se conforman con seguir desinteresadamente el relato. Pero no renuncio a otra convención que hunde su raíz en la esencia misma de la novela policial: el desafío al lector (*Variaciones en rojo* 31).

Así, un lector es como un detective, busca en las palabras, atento, minucioso y observador, las huellas de un crimen<sup>1</sup>. Para mostrar esa relación fraternal entre el detective y el lector, analizamos un linaje de detectives, investigadores o comisarios argentinos: Treviranus y Parodi de Jorge Luis Borges, Laurenzi de Rodolfo Walsh y Croce de Ricardo Piglia. El comisario Croce representa el culmen de ese linaje porque, como veremos, crea un diálogo intertextual que le obliga al lector a buscar las relaciones entre los diferentes relatos para encontrar las semejanzas y las diferencias, las continuidades, rupturas y variantes.

---

1. Esta cualidad del detective literario, fue señalada por una gran nómina de escritores que, obviamente, leyeron la obra de Chesterton, concretamente *El candor del Padre Brown*, traducida por el mismo Alfonso Reyes en 1921. Escribe Chesterton: «Y Valentín se decía –con razón– que su cerebro de detective y el del criminal eran igualmente poderosos. Pero también se daba cuenta de su propia desventaja: El criminal –pensaba sonriendo– es el artista creador, mientras el detective es solo el crítico» (21).

### Breves apuntes sobre el estado policial y el género negro en Argentina (y Latinoamérica): de la resolución del enigma a la ficción paranoica<sup>2</sup>

La literatura argentina ha mantenido siempre relaciones desplazadas con los temas y procedimientos del género policial. Si analizamos los discursos y las reflexiones teóricas que los escritores latinoamericanos realizaron sobre las leyes y los problemas del género, veremos en su evolución que a partir de la década de los 70 ha habido un uso político del mismo, hasta llegar a eso que Piglia ha bautizado como ficción paranoica.

Según consenso general de la crítica, el origen de la novela policial suele situarse en cinco de los relatos que escribió Edgar Allan Poe entre 1840 y 1845 y «toda ella gira alrededor de una fórmula general –señala Héctor Poveda en 1927–: el criminal contra la sociedad; y el policía contra el criminal» (46). En la literatura latinoamericana, su origen data de la década del treinta del siglo xx. Argentina y México serán los grandes productores del género (Rosso, 13-17). Continuando los procedimientos de «Los crímenes de la rue Morgue» de Poe, se publica en la revista *Crítica* (noviembre-diciembre de 1932) lo que sería considerada la primera novela policial argentina: *El enigma de la calle Arcos*. La novela se publica en forma de folletín popular y bajo el misterioso pseudónimo de Sauli Lostal. No obstante, en la literatura latinoamericana, después de Poe, será Borges quien reinvente el género y «usa el policial para construir un espacio en el que el género funcione como tal y como un lugar desde donde leer sus propios textos y la literatura argentina» (Barboza, 2008). No quiero decir que previo a Borges no hubieran relatos policiales en Argentina, hubo ejemplos notables –como Holmberg o Quiroga–, pero son fenómenos aislados que todavía no definen el campo del género. Los escritores empezaron a legitimar el género a partir de una serie de textos críticos que comienzan a circular. El primero, como decía, Borges, que en 1933, un año después de la publicación de la novelas de Lostal, publica un texto titulado «Leyes de la narración policial» –que dos años más tarde reaparecerá en la revista *Sur* como «Los laberintos policiales y Chesterton» (nº 19, julio, 1935)–. En él, Borges describe los «mandamientos» de la narración policial y, con ello, el género quedará categorizado por ciertos elementos formales inamovibles que definen la tradición de la clásica novela de enigma, la cual presenta –en palabras de Borges– «la organización [...] de un algebraico asesinato» que «comporta más trabajo intelectual que la casera elaboración de sonetos perfectos o de molestos diálogos de los desocupados griegos» (55-56).

2. Para un estudio histórico de las reflexiones más sobresalientes nos hemos servido de la excelente antología de Ezequiel de Rosso, *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial* (2011), en donde, además, su prólogo acerca de la evolución y transformaciones del género ilumina este apartado.



En 1944, Borges junto con Bioy Casares editan en Buenos Aires una colección de novelas policiales a la que llamaron *El Séptimo círculo*<sup>3</sup>. Ello, sumado a las declaraciones de la cita anterior, testimonia un trabajo destinado a revalorizar un género que, durante mucho tiempo, había sido considerado menor. «Esta novela –afirma Alfonso Reyes en un texto de 1945– es hasta hoy la Cenicienta de la Novela. Se la considera un tipo subliterario por dos motivos: 1) los autores que a ella se consagran son demasiado prolíficos; 2) la novela policial se escribe con visible apego a cierta fórmula o canon» (69). La dicotomía entre alta literatura y literatura marginal, digamos, popular, trabaja con fórmulas, repeticiones de formas, mientras que la alta literatura aspira a que todo surge de la originalidad, busca, por lo general, una renovación de las formas aspirando una obra única. La literatura policial siempre ha sido un género comercial, y se escribía para un mercado definido. Esta defensa del género –llevada a cabo por los más grandes escritores latinoamericanos– provoca que la crítica académica comience a poner sus ojos en los géneros populares. Así, nos parece necesario citar por extenso «Misterios de la novela policíaca» (1952), donde García Márquez escribe:

La novela policíaca es uno de los grandes enigmas de la literatura. Para descifrar el misterio de su existencia y de su prosperidad, es posible que no haga falta un crítico sino un *detective literario*. Los académicos se han empeñado en no concederle beligerancia oficial a esa clase de lecturas, pero la mayoría de ellos son apasionados lectores clandestinos de novelas policiales [...]

Pero cuando quieren disimular su tontería forran el libro policial con una carátula del Quijote y lo leen plácidamente en los lugares públicos. Quienes tienen alguna idea de «por dónde van las cosas» y se esmeran en que todo el mundo lo sepa, leen el Quijote en su casa y salen a la calle a leer novelas policíacas. Es que en este tiempo se está volviendo de buen gusto el hecho de que los intelectuales puros se dediquen a esta clase de lecturas. Pero la verdad es que el auténtico lector de novelas policíacas no somete a condiciones su afición, ni sabe si se trata de una afición buena o mala ni parece tener el menor interés en averiguarlo (87-88).

García Márquez señala agudamente dos cuestiones que empezaron a cambiar respecto al género. Primero, que ya no era necesario reivindicar al género dentro de la literatura «oficial» porque –dice– «se está tornando de buen gusto». Y segundo, García Márquez señala una idea que Piglia desarrollará ampliamente: el género policial es un modo de leer que apela a un «detective literario» que sea capaz de

---

3. Debemos recordar que entre la década de los 40 y los 50 se conforman las más prestigiosas colecciones detectivescas en Argentina, entre las que destaca la hegemónica colección *El Séptimo círculo*. Como han señalado en su estudio Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera, esta colección «rastreará las novedades de las editoriales londinenses neoyorkinas más conspicuas y las recomendaciones de *The Times Literary Supplement* y se moverá dentro de las pautas de la novela-problema, de lo detectivesco considerado como remate de una ingeniosa –inclusive sutilísima– literatura de evasión» (155).

descifrar la prosperidad del género, es decir, capaz de encontrar un nuevo modo de leer que rompa las reglas. Así, García Márquez encuentra los elementos mínimos que hacen funcional al género en las fronteras con otros textos. Y advierte:

La excepción de Edipo Rey es inexplicable. Es el último caso en la literatura policíaca en que el detective, después de un diáfano y honrado proceso investigativo, descubre que él mismo es el asesino de su propio padre, Sófocles rompió las reglas antes de que las reglas se inventaran (88).

También en 1953 Rodolfo Walsh publicaría otro texto insoslayable para entender los caminos que tomará el género. En «Dos mil quinientos años de literatura policial», prólogo a *Diez cuentos policiales argentino*, cuyo protagonista es el comisario Laurenzi. Walsh traza una génesis del género desde lo que sería el relato como investigación. Así, señala los textos bíblicos como los primeros policiales de la historia de la literatura occidental, pasando por *La Eneida*, algunos textos de Cicerón, episodios de *El Conde Lucanor* y de los *Canterbury Tales*, del *Decameron*, de *Las mil y una noches*, de Zadia. Y, a partir de ahí, descomponen los elementos esenciales para reescribirlo a partir de esos elementos mínimos. Su reflexión puede pensarse —dice de Rosso— «como una especulación que eventualmente llevará a reformular el género policial» (22-23). Y de esa especulación se fundamenta, podemos decir, la teoría de los géneros que pone en funcionamiento la máquina ficcional de Ricardo Piglia. Pues para ambos escritores lo importante de la escritura será encontrar «la excelencia del estilo» a partir de esos modos de narrar. Piglia hereda de Walsh la agudeza extrema con la que cruza el estilo de Cervantes con Poe, y lo traslada a Borges y a Arlt<sup>4</sup>.

4. Walsh señala que uno de los mejores relatos con la forma de una investigación está en la segunda parte del Quijote (capítulo XLV) y se refiere a la memorable aventura del viejo del báculo en la que, Walsh, sagazmente le invita al lector a declinar su atención sobre la siguiente escena. Dice Walsh:

Conviene retener algunos pasajes de esta historia, singularmente aquél que dice: «Visto lo cual Sancho... inclinó la cabeza sobre el pecho, y poniéndose el índice de la mano derecha sobre las cejas y las narices estuvo como pensativo un pequeño espacio y luego alzó la cabeza y mandó que le llamasen al viejo del báculo...». Este es un instante casi mágico en la historia de la novela policial, porque el labriego de la Mancha está anunciado con tres siglos de anticipación al más grande de los «detectives», no solo en sus deducciones, sino casi en sus mismos gestos. Veamos, en efecto, una de las tantas descripciones que de los momentos de reflexión de Sherlock Holmes nos hace Conan Doyle: «Sherlock Holmes estuvo silencioso unos pocos minutos, con las yemas de los dedos juntas y la mirada clavada en el cielo raso...».

Otra coincidencia: es sabido que a menudo Holmes no formula directamente la solución de un enigma sino por medio de una proposición elíptica y oscura que solo adquiere su sentido cuando él mismo la aclara. [...] Como en la obra de Poe, la historia del báculo gira en torno a un objeto robado. Como en la obra de Poe, *ese objeto está oculto en el lugar más evidente* (Walsh, *Dos mil quinientos* 94-95).

Esos nuevos modos de pensar en género señalados por García Márquez y Walsh empiezan a dar sus frutos a partir de 1972, momento en que «lo policial se utiliza como metáfora o parábola de la realidad política» (Feinmann 224) o, como sintetiza de manera directa de Rosso «el placer del enigma de los 50 se ha transformado en potencia política en los ochenta» (36). El trabajo intelectual y la organización algebrica que reivindicaba Borges como constructos del género, quedan desplazados por una concepción de la literatura como reflejo de «incorporaciones realistas» como bien señaló Juan José Saer:

El paso de la novela deductiva a la novela de acción es, si se quiere, producto de incorporaciones realistas. El agente de la Continental, Ned Beaumont o Phillip Marlowe, son más verosímiles que Auguste Dupin. Los hechos han perdido el carácter de misterio o de caso y han ganado realidad humana y social. Como lo sugiere la misma palabra, el «caso» es un hecho excepcional al margen de la existencia cotidiana, algo que se opone a ella y que respecto a ella posee un carácter de extrañeza y atipicidad (99-100).

Esta dicotomía entre novela deductiva y novela de acción es justamente la que pone en marcha en la década de los 60 la operación de Piglia en la Editorial Tiempo Contemporáneo con su trabajo en la «Serie Negra»; un trabajo que dialoga en contra del canon del policial clásico —que Borges, Reyes y Onetti habían introducido en la Argentina—. También el trabajo de muchos intelectuales a través de revistas y periódicos ayudaron a cristalizar el género negro y el neopolicial como modelo, especialmente el grupo de la revista *Contorno* con las contribuciones de Juan José Sebreli y David Viñas. Esta generación de escritores de fines de los 60 y principios de los 70 encontraron en el género negro un modo de hablar de la situación política argentina. «En la policial dura o negra —dice Feinmann—, el crimen es la ley, es la sociedad toda la que está desajustada, el crimen ha salido del cuarto cerrado y ahora está en las calles. La policía-Institución se ha vuelto absolutamente no confiable» (215).

Lafforgue y Rivera (172–174), por su parte, apuntan en *Narrativa policial en la Argentina*, un trabajo imprescindible para los estudios del género en Argentina, varios hitos importantes para la historia local del género: 1) Las publicaciones de Rodolfo Walsh, *Operación masacre* (1957) y *¿Quién mató a Rosendo?* (1968), en las que se mezclan la narrativa policial y el testimonio para denunciar el poder y la ley; 2) La persistencia de la práctica de autores que se disfrazan de escritores extranjeros; 3) La aparición en 1973 de *Buenos Aires affair*, una novela policial de Manuel Puig en donde mezcla varios géneros populares; 4) El afianzamiento de la producción local tanto crítica como literaria de la tendencia policial «dura»<sup>5</sup> a partir de este clima cultural propicio en donde surgía la revista *Sentencia*, bajo la dirección de Daniel

5. Jorge B. Rivera clasifica el género policial en cuatro subgéneros: la novela problema, el relato policial de intriga o suspenso, el thriller o novela de acción y la novela dura, esta última «con su visión crítica o exasperada del orden social y del mundo del poder y del dinero» (Rivera 10).

Pliner y Sergio Sinay o, la realización del Primer Certamen Latinoamericano de Cuentos Policiales *Siete Días* en 1975.

En 1991 Piglia inaugura un curso en la Universidad de Buenos Aires al que titula «La ficción paranoica». Se propone en ese seminario diseccionar, como venimos anunciando, cada uno de los elementos del policial hasta llegar al origen del género; al elemento más mínimo y particular que coloca al género en la frontera de otro género. Partiendo de esta cuestión, les dice Piglia a sus alumnos que «uno de los ejes que va a recorrer todo el trabajo será: cómo se construye un género y cómo cambia, es decir, las fronteras o los espacios de un género (siguiendo los postulados formalistas de Shklovski y Tinianov). «Dónde un género se convierte en otro» (*La ficción paranoica* 225); dónde pueden darse «situaciones de convivencia» en donde un género contamina a otro. Y de eso —dice Piglia— «Borges es un ejemplo». Mientras en el género policial encontramos la solución de un misterio por medio de la razón y la lógica, en la ficción paranoica no solo no hay una solución racional sino que el enigma es siempre un vacío, una narración implícita que no ha sido narrada y que puede establecer una relación directa entre enigma y filosofía (Piglia, *La ficción paranoica* 226). Es por tanto un género en las fronteras del policial y del fantástico, conformado por elementos híbridos: el monstruo —*el otro* que pertenece a cada cultura—, el enigma —el vacío de significado que el lector debe recomponer—, la paranoia interpretativa —la sensación de que hay un mensaje cifrado que nos está dirigido y de que todos los signos están relacionados entre sí— y, la amenaza —la sensación de inseguridad y persecución—. Estos cuatro elementos serán imprescindibles para que Ricardo Piglia pueda construir al personaje del comisario ligado a la estirpe argentina del género que nos enseña a leer —a descifrar— de otro modo.

### El enigma: la búsqueda de la verdad a través del lenguaje

Piglia, uno de los escritores que someterían el género a experimentación en la década de los 70, resultó ganador del concurso señalado en *Siete Días*, con su cuento «La loca y el relato del crimen» (1975) que, dicho sea de paso, Fornet ha señalado como «su único cuento verdaderamente policial» (36)<sup>6</sup>. En este relato lo más sobresaliente es la función e importancia de la lingüística como método para la resolución del enigma. Pues, el enigma está escondido en el «delirio de un loco» que «está obligado a repetir ciertas estructuras verbales que son fijas, como un molde [...] que va

6. El cuento fue publicado, junto con el resto de cuentos ganadores, en el volumen misceláneo *Misterio 5* (Buenos Aires: Abril, 1975). El cuento de Piglia volvió a editarse seis años más tarde en la antología de *El cuento policial* (Buenos Aires, 1981), dirigida por Jorge Lafforgue y Jorge B. Rivera. Finalmente, en 1988, el cuento será incluido en *Prisión perpetua* (Buenos Aires, Sudamericana). Sin embargo, en las ediciones de Anagrama el cuento no ha sido incluido en ninguno de sus libros.

llenando con palabras» (Piglia, 83). Y continúa argumentando su teoría el investigador Renzi, que en realidad es un filólogo aunque trabaja como reportero del Mundo:

Para analizar esa estructura hay 36 categorías verbales que se llaman operadores lógicos. Son como un mapa, usted los pone sobre lo que dicen y se da cuenta que el delirio está ordenado, que repite esas fórmulas. Lo que no entra en ese orden, lo que no se puede clasificar, lo que sobra, el desperdicio, es lo nuevo: es lo que el loco trata de decir a pesar de la compulsión repetitiva. Yo analicé con ese método el delirio de esa mujer. Si usted mira va a ver que ella repite una cantidad de fórmulas, pero hay una serie de frases, de palabras que no se pueden clasificar, que quedan fuera de esa estructura. Yo hice eso y separé esas palabras y ¿qué quedó? —dijo Renzi levantando la cara para mirar al viejo Luna—. ¿Sabe qué queda? Esta frase: El hombre gordo la esperaba en el zaguán y no me vio y le habló de dinero y brilló esa mano que la hizo morir. ¿Se da cuenta? —remató Renzi, triunfal—. El asesino es el gordo Almada (83).

Piglia escribiría un relato político —siguiendo los estigmas de una época envuelta bajo la atmósfera de «lo negro»— pero, como pasará también en el resto de su novelística, se mantiene la tensión de un enigma que necesita del intelecto para su resolución. Como ha señalado de Rosso «donde la mayoría entienden que el enigma es irrelevante, Pitol, Levrero y Piglia lo sitúan en el centro de sus reflexiones sobre las posibilidades figuras del género» (35). De esta manera, no eluden el canon Borges, sino que, siguiendo la estrategia y el modo de pensamiento de Walsh en el artículo señalado anteriormente, cruzan ambas maneras de entender el género policial y el género negro o duro con el objetivo de trabajar con los elementos básicos del relato como investigación. Pero, además, dicha resolución resulta en estos relatos no útil para restablecer el orden porque el Estado cuenta con su propia versión. Así, como leemos en «La loca», aunque Renzi descubre al asesino y puede demostrarlo a través el análisis del lenguaje, el periódico no le permite publicarlo: «Mirá, tomate el día franco, andá al cine, hacé lo que quieras, pero no armés lío. Si te enredás con la policía te echo del diario» (91), le dice el viejo Luna. La policía-Institución se ha vuelto absolutamente no confiable. «Ahora bien, ¿qué ha ocurrido entre nosotros, entre los argentinos? ¿qué ocurre con la narrativa policial cuando el crimen no solo está en las calles, sino que está ahí, e las calles, porque el Estado es responsable de la existencia del crimen» (Feinmann, 215). El detective ya no es una figura formal sino una figura social que además entiende que aunque pueda llegar a la verdad, como el delincuente es el Estado mismo, no tiene nada que hacer. Es un investigador marcado por una cualidad que se verá enfatizada a lo largo de la historia de los detectives argentinos: la visión trágica. «Renzi se sentó frente a la máquina y puso un papel en blanco. Iba a redactar su renuncia» (92).

### Lectura y verdad: la visión trágica del comisario

Cuando el criminal es el Estado, no hay forma de restablecer el orden. No existe una justicia suprema. «Vos leés demasiadas novelas policiales, pibe —dice Croce—, si

supieras cómo son verdaderamente las cosas... No es cierto que se pueda restablecer el orden, no es cierto que el crimen siempre se resuelve... No hay ninguna lógica» (Piglia, *Blanco nocturno* 283). El comisario Croce de *Blanco nocturno* representa, así, la conciencia trágica del mundo capitalista:

Luchamos para restablecer las causas y deducir los efectos, pero nunca podemos conocer la red completa de las intrigas... Aislamos datos, nos detenemos en algunas escenas, interrogamos a varios testigos y avanzamos a ciegas. Cuanto más cerca estás del centro, más te enredas en una telaraña que no tiene fin. Las novelas policiales resuelven con elegancia o con brutalidad los crímenes para que los lectores se queden tranquilos (Piglia, *Blanco nocturno* 283-284).

Pero es en *Los casos de Croce* donde se refleja de manera más explícita esa conciencia trágica del personaje. En el relato «La música», la justicia encarcela durante ocho años a un joven yugoslavo por estar presente en el lugar del crimen. Diez años más tarde de que Croce supiera de la inocencia del muchacho, encontraron a los argentinos culpables, pero el chico extranjero ya había pagado por el crimen. Cuando Croce resolvió el enigma, no sabía cómo demostrar su inocencia y pensó mientras se alejaba «suerte que ya no soy más un policía» (Piglia, *Antología personal* 170). Y, entonces, lo único que hizo el retirado comisario fue obsequiar al chico con un acordeón a piano. Pero, además, la misión ética, digamos, de la figura del detective ha sido suplida por la desesperanza:

Por eso no sirvo para comisario –dijo al rato–, trabajo a partir de los hechos consumados y luego imagino sus consecuencias, pero no puedo evitarlas. Lo que sigue a los crímenes son nuevos crímenes. [...]

–Pero, en definitiva, ¿cuál es la verdad?

Croce lo miró, resignado, y sonrió con la misma chispa de ironía cansada que ardía siempre en sus ojos (*Blanco nocturno* 283).

Se puede llegar a conocer la verdad, pero no podemos hacer nada y ese conocimiento le otorga a Croce una conciencia de fracaso que ha sido heredada del detective Laurenzi de Rodolfo Walsh<sup>7</sup>. En el relato «En defensa propia», dice Laurenzi: «Yo, a lo último, no servía para comisario» (Walsh, *Cuentos completos* 279), con la misma

7. Los seis relatos policiales que conforman la serie del comisario Laurenzi fueron publicados originariamente en la revista *Vea y Lea* entre 1956 y 1961, y alguno de ellos bajo el pseudónimo de N. Klimm y Daniel Hernández. Este último también es personaje de sus relatos. En 1992, los seis relatos fueron reunidos en *La máquina del bien y del mal*, dirigida por Jorge Lafforgue. No obstante, en la antología que el mismo Lafforgue compiló cuatro años más tarde, titulada *Asesinos de papel* (1996), señala que se han encontrado siete –y no seis– relatos de la saga Laurenzi. En *Blanco nocturno*, además, Piglia hace referencia a estos datos extratextuales cuando el narrador dice sobre el personaje de Rosa Echeverry, la bibliotecaria y guardiana de los archivos del pueblo, que «su única distracción parecía ser completar los crucigramas de antiguos números de la revista *Vea y Lea* [...]» (*Blanco nocturno*, 188).

resignación con la que Croce también afirma que «por eso no sirvo para comisario» (*Blanco nocturno* 283). En el gesto de Croce hacia el joven está implícita la ineficacia de su trabajo como comisario y también su resignación: «¿Qué puedo hacer por el chico?» (*Antología personal* 170), se pregunta Croce. Al fin y al cabo, «él era un ex comisario, estaba retirado» (*Antología personal* 165). Ya no hay una correspondencia directa –como sí ocurría en el policial clásico– entre la verdad y la justicia. «Yo, ¿qué podía hacer? Estaba jubilado, y el crimen ocurrió fuera de mi jurisdicción» (Walsh, *Cuentos completos* 93-94), se pregunta también Laurenzi en «Zugzwang».

Tanto Laurenzi como Croce se retirarán cuando reconocen que pueden alcanzar la verdad a través de sus métodos, pero que, en tal caso, la justicia tampoco se correspondería nunca con esa verdad:

El corazón secreto de la gente –le dice a Hernández– ud. no lo comprende nunca. Y eso es asombroso, porque soy un policía. Nadie está en mejor posición para ver los extremos de la miseria y la locura... Con tres o cuatro palabras –agrega con ironía– explicamos todo: un crimen, una violación, un suicidio... pero no podemos hacer nada (Walsh, *Cuentos completos* 215-216).

Idénticas palabras le llegan del pasado a Croce que, recordando a Laurenzi, recuerda que éste en un bar le había dicho:

*Usted ve campos cultivados, desiertos, ciudades, fábricas, pero el corazón secreto de la gente no lo comprende nunca. Y eso es asombroso porque somos policías. Nadie está en mejor posición para ver los extremos de la miseria y la locura»* (Piglia, *Blanco nocturno* 96; la cursiva es del original e indican justamente una referencia intertextual).

Tampoco Erik Lönrot, el detective de «La muerte y la brújula» de Jorge Luis Borges, «logró impedir el último crimen, pero es indiscutible que lo previó» (Borges, *Ficciones* 153). Como vemos, ninguno de los detectives fracasa como descifrador. Todos son grandes lectores del género policial –como Dupin–, pero fracasan en su relación con la sociedad. La sociedad ha cambiado, es totalmente paranoica, y el detective, en consecuencia, ha perdido su función clásica de descifrador del oráculo. Así, mientras en el policial clásico la verdad y la justicia se concentraban en la figura del detective, en la narrativa de estos autores –Borges, Walsh y Piglia– esa relación se ha descentrado. La ley, la justicia y la verdad pierden su correspondencia y, en consecuencia, los detectives «se mueven entre la ley y el crimen, vuelan a media altura» (Piglia, *Blanco nocturno* 139). Los detectives, como «quijotes y robinsones» (Marthe Robert), se han vuelto figuras anacrónicas. Un enigma no resuelto y una verdad inalcanzable conducen inevitablemente a una investigación que «no tiene fin, no puede terminar» (*Blanco nocturno* 284). Ante tal situación Emilio Renzi, *alter ego* de Piglia, nos dice que «habría que inventar un nuevo género policial, la ficción paranoica. Todos son sospechosos, todos se sienten perseguidos. El criminal ya no es un individuo aislado sino una gavilla que tiene el poder absoluto» (284; la cursiva es del original).

### La ficción paranoica: un género o un modo de leer

La ficción paranoica es el género mismo considerado metáfora de la lectura. La ficción paranoica como un género que al tiempo que trata sobre la lectura, la modifica y nuestra posición localizada de lectura. En las conversaciones entre los personajes la verdad forma parte de un juego extratextual con el lector en donde la ficción paranoica sirve, de un modo pedagógico, para enseñar a leer:

Las cosas que parecen lo mismo son en realidad diferentes. Les enseñaré a distinguir. ¿Ve? –dijo–. Este es un pato, pero si lo mira así, es un conejo. –Dibujó la silueta del pato-conejo–. Qué quiere decir ver algo tal cual es: no es fácil. –Miró el dibujo que había hecho en el mantel–. Un conejo y un pato. Todo es según lo que sabemos antes de ver. –Renzi no entendía hacia dónde apuntaba el comisario–. Vemos las cosas según las interpretamos (Piglia, *Blanco nocturno* 141).

«Es una experiencia de reconocimiento», dice Renzi en la nota al pie de la novela. «Llamo a este método *ver-cómo* y su objetivo es cambiar el aspecto bajo el que se ven ciertas cosas. Este *ver-cómo* no es parte de la percepción.» (*ibid.*), sino parte de la ideología, de aquello en lo que creemos. Por eso interpretamos según nuestros conocimientos, ideas y prejuicios, es decir, a través de los conocimientos previos que se activan durante el proceso de lectura. La «ficción paranoica» nace, por tanto, de la mirada disidente del narrador, ya sea Croce o Renzi, puesto que al intentar descifrar el mundo desde el desplazamiento y la desterritorialización, producen una nueva interpretación. Recordemos que en *El camino de Ida* (2013), Renzi intenta desvelar al autor del crimen utilizando los mismos métodos filológicos que en el relato «La loca...»: el protagonista piensa que Ida le ha dejado subrayada y anotada la novela de *El agente secreto* de Conrad intencionadamente con el objetivo de que, a través de la lectura, descubra el enigma: el terrorista sigue los pasos de la ficción. Renzi lee la novela de Conrad buscándola a ella, intentando recuperarla a través de la lectura que ella hizo en el pasado. Digamos, entonces, que la recupera en la impostura –o en la sustitución– del acto mismo de lectura. «Es fácil reconocer el alma de una mujer en su manera de marcar un libro (atenta, minuciosa, personal, provocadora) –dice Renzi–, porque si uno ama a una persona, hasta las discretas señales que deja en un libro se parecen a ella» (227).

### Entre líneas: la lectura como prejuicio

En el prólogo a la *Antología personal*, Piglia confiesa que le hubiera gustado incluir un cuento ajeno, «Entre les lignes», firmado bajo el pseudónimo de Joseph Jean Baptiste Neuberg. En ese cuento un lector descubre en cuatro de los cuentos de Poe y en dos mínimos datos de su biografía un crimen real que el escritor trató de esconder en su ficción. Poe, según esta hipótesis paranoica, habría sepultado vivo en un hondo aljibe a su amigo Elmer Austry Jr., al que en realidad odiaba, después de una noche de copas. Lo extraordinario es el final del cuento: el lector había sido



capaz de construir esa hipótesis de lectura porque él también había cometido el mismo crimen. «Él —el lector llamado Draper— la había obligado a entrar en una especie de choza natura de nieve y había tapado la entrada. Declaró que su mujer se había extraviado» (Neuberg 751). El lector expresaba sus ideas —su propio crimen— mediante sus lecturas, ¿no es eso lo que hace el crítico? La interpretación depende de la experiencia y las lecturas de cada lector o crítico, pues, como escribe Neuberg en su cuento:

solo se encuentra algo cuando se sabe lo que se busca. «No hay nada en inteligencia que no haya estado anteriormente en los sentidos», dijo uno de los filósofos preferidos de Draper. Yo diría más bien: «No sacamos de la cabeza más que lo que hemos introducido en ella» (751).

No solo apropiarse de textos ajenos para establecer relaciones entre lecturas, sino interpretarlos con la vida misma. Entonces el enigma está también en las relaciones que cada lector sea capaz de establecer con el texto. Eso es lo que la madre de Sofía Belladonna, uno de los personajes de *Blanco nocturno*, llamaba leer:

—Mi madre dice que leer es pensar —dijo Sofía—. No es que leemos y luego pensamos, sino que pensamos algo y lo leemos en un libro que parece escrito por nosotros pero que no ha sido escrito por nosotros, sino que alguien en otro país, en otro lugar, en el pasado, lo ha escrito como un pensamiento todavía no pensado, hasta que por azar, siempre por azar, descubrimos el libro donde está claramente expresado lo que había estado, confusamente, no—pensado aún por nosotros (BN, 251; la cursiva es del original).

La lectura, por tanto, es el tema principal de este género y es el tema más recurrente en la obra de Ricardo Piglia. «La lectura —dice Piglia— es la capacidad que usa para descifrar los casos [...] Y el género [policial] es su doble: nace allí y nace para leer de otro modo y así contar el flujo de lo que no se deja descifrar» (*El último lector* 84).

En las novelas policiales —escribe Piglia en sus *Diarios. Los años felices*— hay una situación de lectura que define el género mismo, el lector sabe o imagina lo que le espera al leer ese libro, y lo sabe antes de empezar. Ese conocimiento, ese saber previo, funciona como un protocolo o un modo de leer que define el género mismo. Este saber que está *antes* del libro y fortalecido por la crítica de consumo, que trata de definir con tal intensidad esta situación que la lectura termina por ser innecesaria. De algún modo, el campo de oposición a este mecanismo busca invertir o desmentir el conocimiento previo y producir entonces efectos de parodia o renovación (136).

A la luz de estas palabras, la ficción paranoica, podemos concluir, es un género de lectura que sirve para «invertir o desmentir» las lecturas previas del género policial. Ya lo advirtió el personaje de Tardewsky en *Respiración artificial*: «ya nadie sabe leer. Porque para saber leer hay que saber relacionar» (206). También Croce, como hemos comprobado, se sumara a esa creencia cuando afirma que «la comprensión de un hecho consiste en la posibilidad de ver relaciones. Nada vale por sí mismo, todo

vale en relación con otra ecuación que no conocemos» (*Blanco nocturno* 265). Por tanto, para desvelar toda esta red de signos múltiples, no hace falta un detective, lo que necesita esta sociedad criminal –nos dice Piglia irónicamente– es un especialista en literatura: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu.

### El delirio interpretativo: el caso Parodi

El detective Croce se parecía «a todos los que son demasiado inteligentes», pensó Renzi. Pero, en realidad, es una suerte de «trazo caricaturista» que comparte muchos rasgos y características del tan argentino detective Isidro Parodi que, encerrado en la celda 273, encuentra siempre una solución racional a los enigmas a través de los testimonios tendenciosos y parciales que le narran los que van a visitarle<sup>8</sup>. «Todo se resuelve a partir de una secuencia lógica y presupuestos, hipótesis, deducciones, con el detective quieto y analítico» (Piglia, *Crítica y ficción* 60). En *Blanco nocturno*, el asesinato sucede, como en el policial clásico, en un cuarto cerrado donde los testigos confunden la identidad del asesino y Croce ni siquiera necesita inspeccionar el lugar del crimen, ni ver el cadáver: «Croce estaba tomando un vermut con Saldías en el bar del hotel, así que no tuvo que moverse para empezar a investigar» (Piglia, *Blanco nocturno* 57). «Su ilusión era tener que resolver el crimen sin tener que revisar el cuerpo del delito. Cadáveres sobran, hay muertos por todos lados, decía» (58). La ilusión de la inmovilidad le obliga al detective a tener un colaborador confiable que lo suplanta en el contacto con el crimen y en la recogida de pistas. Así, Croce se limita, como Isidro Parodi, a encontrar la clave que reside en el lenguaje. Lafforgue y Rivera dijeron sobre el detective de H. Bustos Domenecq que, la misma idea de narrarle la historia a un personaje encarcelado resulta «un mecanismo detectivesco que aparece, desasido de preocupaciones materiales, como un auténtico triunfo de la pura inteligencia» (145).

La peculiaridad de Parodi reside en que la interpretación de los casos no está realizada desde el delirio obsesivo sino desde la ironía y el humor como herramienta crítica. En «La víctima de Tadeo Limardo», el personaje de Savastano acude a la cárcel, no para que Parodi solucione el enigma mediante la intuición, como hiciera Croce, sino mediante la inferencia inductiva a través de la narración: «quiero que usted me interprete», dice Savastano. El enigma como una forma de lectura; una interpretación. La verdad está ahí, en el lenguaje. Por eso, a Parodi no le interesan los ornamentos. «Yo que usted me dejaba de caligrafías y adornos –observó el investigador–. Hábleme de la gente que está en la casa» (*Seis casos* 109). Es, por supuesto, una paradoja: la verdad, si está en el lenguaje, está en los elementos menos significativos, pero a Parodi no le interesan los detalles porque, en el fondo, es como Treviranus, un

8. «En 1942, apareció el primer libro de cuentos policiales argentinos en castellano. Sus autores eran Jorge Luis Borges y Bioy Casares. Se llamaba *Seis problemas para don Isidro Parodi*» (Walsh, *Dos mil quinientos* 95).

mal detective exasperado por la ironía. «No me interesan las explicaciones rabínicas; me interesa la captura del hombre que apuñaló a este desconocido» (*Ficciones* 155), le dirá Treviranus a Lönnrot en «La muerte y la brújula». Y, así, a través del distanciamiento irónico, humorístico y paródico se consigue un género policial de auténtica nacionalización —que no es una mera adaptación del modelo foráneo de Poe o Conan Doyle—, y en donde el comisario Croce encuentra una genealogía realmente porteña. Para Croce el lenguaje será también fundamental, tanto que «a veces lo llamaban de los pueblos vecinos para resolver un caso imposible, como si fuera un *manosanta* del crimen. Iba en el sulky, escuchaba las versiones y los testimonios y volvía con el caso resuelto» (Piglia, *Blanco nocturno* 27). Aunque, a diferencia de Parodi, Croce es un personaje inserto en una trama histórica y política y, en consecuencia, se interesa por los detalles microscópicos y las versiones múltiples de los relatos. En ello se acerca más al detective Laurenzi, de Rodolfo Walsh. El humor y la ironía de Croce, se encuentran, por tanto, en su linaje con las figuras más importantes del «curso de las letras policiales, pero cuya revelación, cuya *trouvaille*, es una proeza argentina» (Borges, *Seis problemas* 18)<sup>9</sup>.

### A modo de cierre

El comisario Croce representa la síntesis de la evolución del género policial en Argentina y por ello rememora su propia genealogía de comisarios y detectives argentinos. Con ello, Piglia señala un nuevo modo de leer el género, situándose —como acostumbra— en el centro de esa tradición literaria que, como ha señalado Capdevila, ya venía insinuando una «*poética de mezcla* que bien podría definir lo policial autóctono» (10):

¿Y qué podía hacer un policía de pueblo? Croce se estaba quedando solo. Al comisario Laurenzi, su viejo amigo, lo habían pasado a retiro y vivía en el sur. Croce se acordaba de la última vez que habían estado juntos, en un bar, en La Plata. *El país es grande*, le había dicho Laurenzi. [...] Se acordaba bien, la cara flaca, el pucho que le colgaba al costado de la boca, el bigote lacio. Al loco comisario Treviranus lo habían trasladado de la Capital a Las Flores y al poco tiempo lo habían cesanteado como si él hubiera sido el culpable de la muerte de ese imbécil pesquero amateur que se dedicó a buscar solo al asesino de Yarmolinski (*Blanco nocturno* 95-96).

Piglia conduce el género policial a través del linaje argentino para reescribirlo desde su propia poética donde la historia y la política tendrán una posición de lectura clave, porque «desde la época de Rosas que hay comisarios de policía que son famosos, a

9. Estas palabras forman parte del prólogo a *Seis problemas para don Isidro Parodi*, titulado «Palabra liminar». Dicho prólogo está firmado por Gervasio Montenegro, uno de los personajes que aparecerá en los cuentos de «La noche de Goliadkin», «El dios de los toros», «La prolongada busca de Tai An» y «Las previsiones de Sangiácomo».

veces pierden, como todo el mundo, los matan [Lönrot], los pasan a retiro [Laurenzi, Treviranus y Leoni], los mandan presos [Parodi], pero siempre hay otro que ocupa su lugar» (*Blanco nocturno* 140). Croce nace de todo ese recorrido de la historia del género que hemos intentado dibujar con unas breves pinceladas. Por supuesto, nos hemos dejado fuera a otros detectives no menos interesantes, pero sin duda este recorrido —el que llega hasta Croce— es el que sintetiza mejor dos tradiciones: la herencia de Borges, que estando situado dentro de una novela aparentemente policial se desvía o se cruza con la mirada de denuncia de la herencia de Rodolfo Walsh. Lo importante de ambos, lo ha repetido Piglia en sus conferencias orales, es ver de qué manera la ficción aparece en la realidad; de qué manera la ficción construye también nuestro concepto de realidad. Desde esa perspectiva, la evolución del policial argentino nos enseña que no se trata de reproducir lo visible, sino de hacer visible lo invisible.

### Referencias bibliográficas

- BARBOZA, Martha. «Novelas negras argentinas: entre lo propio y lo ajeno», en *Espéculo: revista de estudios literarios*, n.º 38 (sin paginación), 2008, s.p. Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero38/negarge.html>. Consultado el 19 de febrero de 2021.
- BORGES, Jorge Luis. «Seis problemas para don Isidro Parodi» (Con BIOY CASARES, Adolfo, 1942). *Obras completas en colaboración*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Akal, 2001.
- BORGES, Jorge Luis. «Leyes de la narración policial», en Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 55-58.
- CAPDEVILA, Analía. «Walsh y el policial argentino: los casos del comisario Laurenzi», en *Revista de Letras*, Universidad Nacional de Rosario, n.º 5, 1997.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *El candor del padre Brown*. Barcelona: Bruguera 1981.
- FEIMANN, José Pablo. «Estado policial y novela negra argentina». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 213-225.
- FORNET, Jorge. *El escritor y la tradición*. México: Fondo de cultura económica, 2007.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. «Misterios de la novela policiaca». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 87-90.
- LAFORGUE, Jorge y RIVERA, Jorge B. «La narrativa policial en Argentina». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 145-176.
- NEUBERG, Joseph J. Baptiste. «Entre líneas». LASSO DE LA VEGA, Javier (selección, prólogo y notas). *Antología de cuentos policiales*. México: Editorial Labor, S. A. 1967: 748-751.
- PIGLIA, Ricardo. «La loca o el relato del crimen», *Misterio*, 1975: 79-92.
- PIGLIA, RICARDO. *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama. 2005.

- PIGLIA, Ricardo. *Blanco nocturno*. Barcelona: Anagrama, 2010.
- PIGLIA, Ricardo. «La ficción paranoica». De Rosso, Ezequiel (coord.), *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Jaén: Alcalá Grupo Editorial 2011: 225-233.
- PIGLIA, Ricardo. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama, 2013.
- PIGLIA, Ricardo. *Antología personal*. Barcelona: Anagrama, 2014.
- PIGLIA, Ricardo. *Los diarios de Emilio Renzi. Los años felices*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- PIGLIA, Ricardo. *La forma inicial. Conversación en Princeton* (ed. Arcadio Díaz Quiñones y Paul Firbas). Madrid: Editorial Sexto Piso, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. *Los casos del comisario Croce*. Barcelona: Anagrama, 2018.
- POVEDA, Héctor. «La novella de misterio», Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá: Grupo Alcalá Editores, 1927, 2011: 41-49.
- REYES, Alfonso. «Sobre la novela policial». En Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 67-72.
- ROBERT, Marthe. *Novela de los orígenes y orígenes de la novela*. Madrid: Taurus, 1973.
- ROSSO, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011.
- SAER, Juan José. «El largo adiós». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 97-104.
- WASLH, Rodolfo. «Dos mil quinientos años de literatura policial». Rosso, Ezequiel de. *Retóricas del crimen. Reflexiones latinoamericanas sobre el género policial*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial, 2011: 91-97.
- WASLH, Rodolfo. *Variaciones en rojo*. Espasa Calpe, 2002.
- WASLH, Rodolfo. *Cuentos completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2013.

**Citación bibliográfica:** LEONARDO-LOAYZA, Richard Angelo. «La madre no normativa en Los ingravidos, de Valeria Luiselli; La perra, de Pilar Quintana y Casas vacías, de Brenda Navarro». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 70-86, <https://doi.org/10.14198/AMESN.20048>

## La madre no normativa en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli; *La perra*, de Pilar Quintana y *Casas vacías*, de Brenda Navarro

### The Non-normative Mother in *Los ingravidos*, by Valeria Luiselli; *La perra*, by Pilar Quintana, and *Casas vacías*, by Brenda Navarro

RICHARD ANGELO LEONARDO-LOAYZA  
*Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú*

[rleonardo@unfv.edu.pe](mailto:rleonardo@unfv.edu.pe)

 <https://orcid.org/0000-0001-6867-2127>

Fecha de recepción: 28-05-2021

Fecha de aceptación: 28-06-2021

#### Resumen

La narrativa latinoamericana de los últimos veinte años presenta una serie de cambios importantes, entre lo que destaca la maternidad como una de sus principales temáticas. Pero, no se habla de esta experiencia en términos de exaltación, sino que se la somete a una serie de cuestionamientos, poniendo en duda si se trata de una práctica que desarrollan naturalmente las mujeres cuando llegan a ser madres. El presente artículo pretende demostrar que en esta narrativa aparece un personaje social recurrente: la madre no normativa, entendida como aquel individuo femenino que no puede o no quiere seguir los mandatos que la sociedad le impone a las mujeres para ser reconocidas como madres. Para lograr nuestro objetivo analizaremos tres novelas fundamentales que pertenecen a dicho corpus: *Los ingravidos* (2011), de Valeria Luiselli, *La perra* (2017), de Pilar Quintana, y *Casas vacías* (2020), de Brenda Navarro.

**Palabras clave:** Maternidad; Madre no normativa; Narrativa Latinoamericana; Valeria Luiselli; Brenda Navarro; Pilar Quintana.

© 2022 Richard Angelo Leonardo-Loayza



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

### Abstract

The Latin American narrative of the last twenty years presents a series of important changes, among which motherhood stands out as one of its main themes. However, this experience is not spoken of in terms of exaltation, but rather it is subjected to a series of questions, questioning whether it is a practice that women naturally develop when they become mothers. This article aims to demonstrate that a recurring social character appears in this narrative: the non-normative mother, understood as that female individual who cannot or does not want to follow the mandates that society imposes on women to be recognized as mothers. To achieve our objective, we will analyze three fundamental novels that belong to this corpus: *Los ingrávidos* (2011), by Valeria Luiselli, *La perra* (2017), by Pilar Quintana, and *Casas vacías* (2020), by Brenda Navarro.

**Keywords:** Maternity; the non-normative mother; Latin American Narrative; Valeria Luiselli; Brenda Navarro; Pilar Quintana.

### Introducción

La maternidad es un tema que ha sido tratado en forma deficiente por el discurso literario. Puede decirse, junto a Laura Freixas, que dicha temática estaba absolutamente devaluada y asociada con la baja cultura, por lo que se la consideraba que no estaba «a la altura de otros temas universales» (13). Si se formula una explicación al respecto podría decirse que los creadores de esta literatura eran en su mayor parte varones y, por lo tanto, ajenos a la experiencia de ser madres (Reyes 39). De otro lado, también podría argumentarse que estos mismos autores varones le conferían un escaso valor literario a tal experiencia, motivo por el que se la representaba poco. Sin embargo, el panorama se transformó radicalmente en las últimas décadas. Hoy la maternidad se ha convertido en un tema recurrente en la literatura. Dicho cambio puede deberse a que en el presente periodo hay más mujeres dedicándose a la práctica literaria y que asumen, como lo han hecho los discursos feministas, que la maternidad es un problema central de los debates contemporáneos (Gimeno 165).

Ahora bien, este tipo de literatura no solo es narrada desde los cánones tradicionales, en los que se la muestra como un ejercicio natural a las mujeres y, por ende, sin ninguna dificultad en su desenvolvimiento. Por el contrario, dichas narraciones ponen énfasis en lo problemático que es asumir la condición de maternidad, debido a que se trata de una práctica social y cultural que está sometida a una serie de mandatos, escrutinios y controles de parte de la sociedad heteropatriarcal, convirtiéndose así en una «de las fuentes de la opresión» (Collín y Laborie 147). Esta literatura representa la situación de conflicto que supone para muchas mujeres llegar a ser madres.

En la narrativa latinoamericana de los últimos veinte años han aparecido un grupo importante de escritoras que vienen desarrollando la mencionada temática. Entre ellas están las mexicanas Valeria Luiselli, *Los ingrávidos* (2011), Patricia Laurent

Kullick, *La gigante* (2015), Brenda Navarro, *Casas vacías* (2020) y Guadalupe Nettel, *La hija única* (2020); las colombianas Margarita García Robayo, *Tiempo muerto* (2017) y Pilar Quintana, *La perra* (2017); las argentinas Ariana Harwicz, *Matate amor* (2012), Samanta Schweblin, *Distancia de rescate* (2014) y Claudia Piñeiro, *Una suerte pequeña* (2015); la ecuatoriana Mónica Ojeda, *Mandíbula* (2018); la uruguaya Fernanda Trías, *La azotea* (2018); las peruanas Gabriela Wiener, *Nueve lunas* (2009) y Jenifer Thorndike, *Ella* (2014); y la brasileña Nélide Piñón, *La camisa del marido* (2015). Un aspecto común que puede reconocerse en las ficciones de las autoras citadas es que se refieren a un mismo sujeto social: la madre no normativa, un personaje que se define como alguien cuyos actos no se inscriben en los patrones tradicionales de la maternidad occidental.

El presente artículo analizará tres novelas del corpus indicado: *Los ingravidos* de Valeria Luiselli, *La perra* de Pilar Quintana y *Casas vacías* de Brenda Navarro. En dichos textos, sus autoras problematizan las nociones tradicionales de maternidad que han sido establecidas por la sociedad. Las tres novelas muestran, desde perspectivas diferentes, la complejidad real que conlleva asumir la condición de ser madre.

### De madres normativas y no normativas

Las mujeres cuando llegan a procrear tienen que seguir una serie de prescripciones si desean ser reconocidas socialmente como madres. Cada época, cada cultura, establece los modos de ejecutar la maternidad y el rol materno, es decir, qué es lo que se espera, qué es lo que se valora como lo correcto y lo incorrecto en el ejercicio de ser madres. A lo largo de la historia los atributos vinculados a la condición de maternidad la caracterizan por ser una actividad natural, esencial e instintiva de las mujeres. Esta concepción se reproduce en la esfera de lo privado y de lo doméstico, resaltando las capacidades femeninas en cuanto a la reproducción y a los cuidados. Lógica que se lleva al extremo cuando hoy es una constante los vientres de alquiler, en los que se reafirma que «las mujeres son seres destinados a custodiar y parir lo que otros crean y desean» (Varela 19). De este modo, la división sexual del trabajo establece que las mujeres además de la concepción, la gestación, el parto y la lactancia, deben ocuparse en forma exclusiva de la crianza de los hijos, porque poseen «una especie de caja de herramientas innata que induce a las mujeres más que a los hombres a criar a sus hijos, ya sean biológicos o adoptados, y a cuidar de ellos» (Donath 59). Desde tal lógica, que es la lógica de la cultura patriarcal, se establece la idea de que ser madres es el destino natural de las mujeres, aunque de manera subrepticia perpetúe situaciones de desigualdad social, política y económica entre ellas y los hombres.

Asumir socialmente el papel de madre acarrea un conjunto de estereotipos que se manifiestan como una representación ideal y abstracta, que encarna la esencia atribuida a la maternidad. De esta manera, la madre es portadora «del amor sin límites» (Recalcati 130) y «el instinto materno» (Badinter 12), del que se derivan



virtudes como la paciencia, el cuidado, la tolerancia, la protección, el sacrificio y la entrega gustosa de las mujeres a la maternidad. Estos mandatos también regulan el mundo emocional de las madres, reglamentando aquello que es o no lo apropiado. Aunque como afirma Orna Donath (2017) no hay «una única emoción que los hijos inspiren» (63), el imaginario social asume y espera que todas las madres sientan lo mismo si desean ser vistas como madres normativas y hacerse así «merecedoras del respeto social» (Gimeno 164). Se exige que estas se sacrifiquen por los hijos, los cuiden, y que además los quieran a todos sin objeción ni condición alguna. Un aspecto importante para tener en cuenta es que las mencionadas regulaciones sociales no solo se producen de parte de la sociedad, representada en el resto de la gente, sino que están interiorizadas en las propias madres. Por una parte, como dice Julia Kristeva, porque en la abnegación y el sacrificio materno, algunas mujeres encuentran gratificación y gozo (219). Por otra, esto en la esperanza de que se cumplan las promesas que, desde siempre, le ha formulado el sistema patriarcal. Donath lo explica así:

La maternidad la conducirá a una existencia valiosa y justificada, un estado que corrobora su necesidad y vitalidad. La maternidad anunciará tanto al mundo como así misma su extensión de mujer en toda la extensión de la palabra, una figura moral que no solo paga su deuda con la naturaleza al crear vida, sino que además la protege y la promueve (34).

Resulta oportuno preguntarse si todas las mujeres están dispuestas a llegar a ser madres normativas o, si todas ellas poseen las condiciones materiales y emocionales para lograr el ideal mencionado. Lo cierto es que existe una gran cantidad de mujeres que no quiere, o no puede, lidiar con estas exigencias, ya que son difíciles y, muchas veces, hasta imposibles de alcanzar. En tal contexto es que aparece la figura de la madre no normativa. Cristina Palomar (2004), quien llama a este sujeto «mala madre», la define como la mujer que no cumple «con los ideales de la maternidad socialmente construida con base en tres campos fundamentales: el legal, el moral y el de la salud» (19).

La madre no normativa siempre ha estado presente en la historia de la humanidad, pero recién desde las últimas décadas este personaje social ha asumido protagonismo en la escritura literaria, en un intento por comprender las circunstancias de su aparición<sup>1</sup> y, asimismo, evidenciar la complejidad que implica para las mujeres asumir la maternidad y tratar de ejercerla con éxito. Como acota Jacqueline Rose, el ser madre conlleva: «una gama amplia y compleja de emociones que queda silenciada o suprimida, y que borra de golpe todo aquello que un ser humano siente

---

1. Dos autoras que se podrían asumir como las precursoras de este tipo de narrativa en Latinoamérica son Amparo Dávila, con diversos cuentos como «La celda» (1959), «Detrás de la reja» (1964), «Arthur Smith» (1964), «El pabellón del descanso» (1977) y «El último verano» (1977). Y Ana María Shua, con *Los amores de Laurita* (1984).

por dentro» (100). En dicha línea de sentido, se entiende por qué esta madre no normativa se ha convertido en una de las figuras centrales de una importante parcela de la narrativa latinoamericana que se escribe por estos días.

### *Los ingravidos: maternidad y escritura*

La reflexión sobre el ejercicio de la maternidad es un tema fundamental en *Los ingravidos* (2011)<sup>2</sup>, de Valeria Luiselli. El personaje principal es una mujer escritora de mediana edad, que vive con su esposo y sus dos hijos (el mayor tiene aproximadamente cuatro años y la menor es una bebé). A medida que relata una serie de hechos pasados sobre su reciente juventud, en una ciudad estadounidense, este personaje va refiriendo las peripecias que experimenta en la actualidad al tratar de conciliar su deseo de seguir escribiendo con su condición de madre<sup>3</sup>. Si bien no expresa directamente su desasosiego, porque ya no puede hacer libremente lo que desee con su vida, debido al ejercicio de la maternidad, lo cierto es que va evidenciando las dificultades que implican el intentar ser una madre normativa y lograr, a la vez, sus aspiraciones personales.

Una primera situación que debe afrontar este personaje es el tiempo que le puede dedicar a la escritura:

Ahora escribo de noche, cuando los dos niños están dormidos y ya es lícito fumar, beber y dejar que entren corrientes de aire. Antes escribía todo el tiempo, a cualquier hora, porque mi cuerpo me pertenecía. Mis piernas eran largas, fuertes y flacas. Era propio ofrecerlas, a quien fuera, a la escritura (Luiselli 13).

La mujer del relato se ha visto en la necesidad de restringir su tiempo para escribir. Lo hace de noche, como una actividad «ilícita», al igual que el fumar o beber. Antes podía escribir a cualquier hora del día, en cambio ahora solo puede hacerlo cuando sus hijos ya descansan. La prioridad la tiene el ejercicio maternal. Escribir ha pasado a ser una cuestión secundaria, algo que se practica con el tiempo que sobra. Un aspecto relacionado al anterior es que la narradora señala que podía realizar todas estas actividades cuando su cuerpo le pertenecía, es decir, que, ahora, considera que no es suyo. En efecto, en el contexto de la maternidad, el cuerpo de la mujer le pertenece al patriarcado. Por eso, Rose señala que «la colonización masculina del cuerpo de las madres empieza en el vientre» (67). Los hijos no solo se apropian del cuerpo de la madre mientras dura el embarazo, sino que también antes y después de este, porque la obligan a adoptar ciertos hábitos referidos a la salud para el cuidado

2. Para el desarrollo de este artículo se empleará la edición de 2016, a cargo de la Editorial Sexto Piso. Todas las citas corresponden a dicha edición.

3. Licata se equivoca cuando sostiene que la narradora personaje «es el alter ego de Valeria Luiselli» (73). Asumir una posición semejante implicaría aceptar que la literatura es homologable a la vida. Como se sabe, estas son dos instancias ontológicamente diferentes.

de su prole. La vida de esta mujer escritora se encuentra supeditada a la vida de sus hijos, especialmente a la de su bebé: «La leche, el pañal, los vómitos y regurgitaciones, la tos, los mocos y la baba abundante. Los ciclos de ahora son cortos y urgentes. Es imposible tratar de escribir» (Luiselli 26). Su actividad de escritora ha sido reemplazada por la de madre. Su existencia gira en torno a sus hijos, por eso se aboca a satisfacer las necesidades de ellos, incluso si para lograrlo urge sacrificar su propia persona, postergarse como individualidad:

Puedo escribir de día sólo cuando la bebé duerme siestas a mi lado. Aprendió a sujetar las cosas que se le acercan y se aferra a mi mano derecha para dormir. Escribo un rato con la mano izquierda. Las mayúsculas son muy difíciles. Hago el intento dos o tres veces de recuperar mi mano, deslizarla suavemente por entre los barrotos diminutos de sus dedos, y traerla hacia el teclado para escribir una línea más. Se despierta y llora, me mira con resentimiento. Le devuelvo mi mano y otra vez me quiere (Luiselli 27).

Como se dijo, el cuerpo de la madre escritora ya no le pertenece. Su mano, su herramienta para escribir, se ha transformado en un objeto para el cuidado de su bebé. Si bien en un primer momento la mujer se resiste, intenta escapar de los «barrotos» de los dedos de su hija, al final la voluntad de esta se impone. La aceptación del dictado social se camufla bajo el ropaje del afecto.

Ahora bien, las restricciones también involucran el espacio en donde la madre pretende llevar a cabo su oficio:

En esta casa tan grande no tengo un lugar para escribir. Sobre mi mesa de trabajo hay pañales, cochecitos, transformers, biberones, sonajas, objetos que aún no termino de descifrar. Cosas minúsculas ocupan todo el espacio. Atravieso la sala y me siento en el sofá con mi computadora en el regazo. El niño entra en la sala:

¿Qué estás haciendo, mamá?

Escribiendo.

¿Escribiendo nomás un libro?

Nomás escribiendo (Luiselli 13-14).

A pesar de que habita en un lugar espacioso, la mujer no tiene donde escribir. Su mesa de trabajo, igual que su tiempo y su cuerpo, ha sido tomada por los niños y sus diversos objetos. Cuando cree que puede reiniciar su actividad de escritura, «El mediano» (así llama a su primogénito) entra y la interrumpe. En la respuesta que la mujer formula a la pregunta del niño puede reconocerse el valor que esta le asigna a la escritura en la situación de maternidad que está viviendo. Se trata de una acción más, como cualquier otra. Lo que ocurre es que los mandatos sociales hacen que todas las actividades de la protagonista de la novela estén enfocadas en sus hijos. Si bien ella acepta dichos mandatos y los cumple, lo cierto es que es consciente de que la nueva vida que lleva no la satisface del todo, que ha caído en una rutina:

No sé qué diría Laura [su hermana] ahora que mis únicas caminatas son entre la cocina y la sala, entre el baño de arriba y el cuarto del mediano y la bebé. Pero todo eso no lo sabe Laura, ni se lo contaré (Luiselli 25).

La mujer vive encerrada en su casa, pendiente de los requerimientos de sus hijos. Resulta significativo que no quiera contarle a su hermana la situación que está experimentando. Por lo visto ser madre no es un motivo de orgullo para esta mujer, siente vergüenza por lo que la maternidad ha hecho con ella. De alguna forma, es consciente de que se ha convertido en un objeto:

Sé que cuando entre hoy al cuarto de los niños, la bebé percibirá mi olor y se estremecerá en su cuna, porque algún secreto de su cuerpo le enseña desde ahora a reclamar su parte de aquello que nos pertenece a las dos, aquello que nos arrebatamos todos los días, los hilos que nos sostienen y nos separan. Le daré de comer.

Luego, cuando entre a mi cuarto, mi marido también reclamará su porción de mí y yo me entregaré al goce indefinido, abrupto, sereno de su tacto (Luiselli 27).

La mujer es para su bebé un objeto que le procura alimento, que puede usar las veces que necesite comer. Pero, a la vez, también es un objeto de placer para su esposo, el cual puede reclamar una porción de ella, situación a la que esta última se entrega con deseo. Un aspecto interesante de lo anterior es que el personaje del relato, a pesar de seguir los mandatos de la maternidad, no renuncia a su sexualidad, como se espera que lo haga una madre normativa. Como explica Rose: «una madre es una mujer cuyo lado sexual es invisible» (49). La mujer del relato considera que el contacto con su pareja es vital, debido a que se convierte en una especie de bálsamo de la tarea maternal.

Como se aprecia, en este personaje el oficio de ser escritora entra en conflicto con la condición de ser madre. Aparentemente, la narradora de *Los ingravidos* es una madre normativa, porque cumple con los mandatos que la sociedad le impone para ser reconocida como tal. Se sacrifica por sus hijos, deja de lado todo por ellos (incluso su oficio de escribir). Pero debe prestarse atención al hecho de que dicho cumplimiento se realiza con cierta resistencia. La mujer no presenta ninguna emoción por las actividades que realiza, no se trata de una cuestión de querer, sino de deber. Ella se siente obligada a actuar de esa manera. Lo que la narradora quisiera hacer realmente es dedicarse a la escritura, entregarle todo el tiempo posible (como antes), pero el ser madre la restringe, la constriñe a dejar su oficio en un segundo orden. Una prueba de lo dicho es que en la diégesis este personaje nunca manifiesta algún tipo de caricia o beso hacia sus hijos. El trato con ellos es impersonal. Incluso nunca los llama por sus nombres verdaderos, apenas se refiere a ellos como «El mediano» o «La bebé». Del mismo modo, el hecho de recordar constantemente su vida pasada, al punto de escribir sobre esta, revela que no está contenta con la existencia que lleva en la actualidad, por eso apela al recuerdo, para aligerar la insatisfacción del presente.

El personaje principal de la novela de Luiselli es una madre no normativa, porque si bien cumple con los imperativos sociales de lo que debe hacer una madre, lo cierto es que este acatamiento se queda solo en el nivel de lo material. Esta mujer añora el pasado, el tiempo en el que era libre y podía disfrutar de sí misma, sin hijos, sin esposo. Un tiempo en el que la escritura lo era absolutamente todo. Se trata de una «madre –a-medias», que como explica Meruane, «es la madre-dividida, entre el amor materno y la pasión profesional» (123).

### ***La perra. De maternidades protésicas a maternidades no normativas***

En *La Perra*, de Pilar Quintana, se pone en evidencia los efectos posibles que se pueden generar, como resultado de los mandatos sociales a los que están sometidas las mujeres cuando desean ser madres. En la novela se presenta el caso de Damaris, mujer afrodescendiente y pobre, quien se fue a vivir con Rogelio cuando apenas había cumplido la mayoría de edad. Un par de años después de convivir y ver que no podían tener hijos, la gente empezó a decirles: «¿Para cuándo los bebés? O ‘Qui’hubo que se están demorando’» (Quintana 18). A partir de esta situación, Damaris recurrió a una serie de recursos para quedar embarazada, pero sin lograr algún resultado positivo. Su última oportunidad era buscar al jabainá, un médico indígena, que no solo le dio bebedizos como otros curanderos que consultó antes, sino que le sumó baños, sahumeros y la invitó a ceremonias en las que la ungió, frotó, fumó, rezó y cantó. Pero no sucedió nada:

Damaris no tuvo siquiera un atraso y el jabainá les dijo que no podía hacer nada por ellos. De alguna forma fue un alivio, pues tener relaciones se había convertido en una obligación. Dejaron de tenerlas, al principio tal vez solo para descansar, y ella se sintió liberada, pero al mismo tiempo derrotada e inútil, una vergüenza como mujer, una piltrafa de la naturaleza (Quintana 24).

Para esta mujer, el sexo no es considerado importante, si es que no lleva a la reproducción. Al no producirse esta, tener relaciones sexuales se convierte en una carga. En tal línea de interpretación, se puede entender por qué para Damaris no seguir teniendo sexo fue una liberación. De otra parte, es revelador el hecho de que este personaje se sienta culpable por no poder tener hijos. La culpa nace de la idea de que la principal función de la mujer es la procreación. Si no puede cumplir dicha tarea entonces no sirve. No debería sorprender tal idea, puesto que la feminidad ha sido definida a partir de la maternidad (Vilches 51). Como indica bien Luce Irigaray, las mujeres son madres desde que son mujeres (14). Mientras la mujer pueda cumplir con dicha función es útil, cuando no, se transforma en algo inservible, desechable. Por eso, Damaris no solo se siente derrotada e inútil, sino que es una «vergüenza como mujer», porque no puede cumplir con el rol que le ha encomendado la naturaleza, de la cual se considera una «piltrafa» (residuo). Aquí se observa la poderosa relación que la sociedad, desde el origen de los tiempos, ha establecido entre mujer

y naturaleza, asumiendo, como dice bien Sherry B. Ortner, a la primera como más próxima de la segunda que el hombre, debido a las funciones fisiológicas de la mujer; «una concepción con la que ella misma, en cuanto observadora de sí y del mundo, puede estar de acuerdo» (Ortner 119). La mujer es concebida como una metonimia de la naturaleza, pues ella, como esta, puede y debe dar vida.

Un día las cosas cambian cuando Damaris encuentra a su vecina Elodia, parada en medio de la calle y con una caja de cartón conteniendo cachorros. La vecina le cuenta que le envenenaron a su perra y que está regalando a sus crías. Damaris se conmueve y decide llevarse una de ellas. Elodia le advierte que se trata de una hembra, pero a Damaris no le importa e igual se la lleva. En el imaginario social, un cachorro hembra no tiene el mismo valor que uno macho, por eso la necesidad de advertirle de su condición a Damaris. Está claro que el rechazo tiene su fundamento en que las hembras son propensas a la maternidad, la cual es percibida como un problema (económico, si se piensa en la manutención de su potencial descendencia). Algo similar sucede con las mujeres (que también son hembras), porque cuando llegan a la maternidad esta es estimada como un tipo de enfermedad o forma de debilitamiento (Rose 36). Se trata de una de las contradicciones del sistema patriarcal, que les exige a las mujeres convertirse en madres, pero cuando lo logran, el propio sistema las evalúa como una carga social.

A partir de ese momento, Damaris entabla una relación especial con el perro adoptado, el cual se convertirá en un remedio para su soledad. Por ejemplo, como no sabía dónde llevar a la cachorra, «se la puso contra el pecho. Le cabía en las manos, olía a leche y le hacía sentir unas ganas muy grandes de abrazarla y llorar» (Quintana 11). Damaris no mira a este animalito como una mascota. No es gratuito que se lo ponga contra el pecho (símbolo supremo de la maternidad), sino que dicho acto recuerda lo que hacen las madres en cuanto pueden ver a sus hijos recién nacidos. Dicha impresión se refuerza con la ternura que le provoca entrar en contacto con la cachorra; al tocarla nace en Damaris el deseo de protegerla, como si fuera un hijo. Massimo Recalcati (2018) dice que «el Otro materno es el primer ‘socorredor’ en el arranque traumático de la vida; sus manos sirven para preservar esa vida, para protegerla, para sustraerla a la posibilidad de la caída» (23). Esta apreciación se reafirma con el hecho de que Damaris, a pesar de saber el mal carácter de su esposo con respecto a los animales (tiene tres perros y los maltrata), de igual modo se lleva a la cachorra a su casa: «se dijo que con la perra todo sería diferente. Era suya y ella no permitiría que Rogelio le hiciera ninguna de esas cosas, no dejaría que la mirara mal» (Quintana 13). Damaris se siente en la obligación no solo de querer, sino de proteger a su perra, incluso de su pareja.

En efecto, esta mujer le dedica un trato especial a su cachorra respecto a los otros perros que hay en su casa. Con la perra hay una distinción:

Durante el día Damaris llevaba metida a la perra en el brasier, entre sus tetas blandas y generosas, para mantenerla calientita. Por las noches la dejaba en la caja de cartón que

le había regalado don Jaime, con una botella de agua caliente y la camiseta que había usado ese día para que no extrañara su olor (Quintana 16).

El tratamiento que le procura a su perra no es un simple acto de piedad hacia los animales, es como si en lugar de un cachorro, se estuviera hablando de un ser humano. Esta situación llega a su manifestación más extrema cuando Damaris decide ponerle un nombre a la perra. La llamará Chirli. En una ocasión, cuando la visitó su prima Luzmila le preguntó al escuchar el nombre de la cachorra: «—¿Chirli como la reina de belleza? —se rio Luzmila—, ¿así no era que le ibas a poner a tu hija?» (Quintana 19). Ponerle al perro el nombre que había elegido para la hija que deseaba tener, implica una acción de sustitución. Lo que está haciendo Damaris es colocar en el lugar de la hija no procreada a la perra. A nivel simbólico le está reconociendo un valor similar o igual, por eso lo de las demostraciones de afecto tan intensas. El nombre es algo que existe antes de la procreación y, como explican Marcer y Kicillof (1990), es por este empeño en nombrar, que el nombre que se ha elegido estará cargado de una fuerza inconsciente que buscará hacer realidad un ideal o un deseo que ha sido postergado, pues va a estar relacionado con el material inconsciente. Damaris, con la decisión de adoptar a Chirli y tratarla de esa manera, ha hecho realidad su deseo postpuesto de ser madre. La perra se ha convertido en su hija, a pesar de no haberla parido ni tratarse de un ser humano. Este caso podría definirse como una maternidad protésica (Leonardo-Loayza 162), en la que el hijo (para ser exactos, la hija no procreada) es reemplazado, sustituido, por otra entidad similar: una perra.

Chirli ha adquirido la costumbre de escaparse al monte, en el cual pasa días enteros. Damaris se molesta por esta conducta. Intenta escarmentarla de diferentes maneras, pero no obtiene ningún resultado positivo. En una de las escapadas, Chirli queda embarazada y Damaris cambia ostensiblemente de actitud respecto a ella. La maltrata. Dicha actitud puede considerarse de dos modos distintos. Si se la evalúa desde el punto de vista de la madre, esta mujer está decepcionada de su hija, porque como consecuencia de su desobediencia ha quedado preñada. Damaris no acepta que Chirli creció y que ya no dependa más de ella. Por otra parte, si se lo ve desde la perspectiva de la mujer (del deseo de ser madre), Damaris experimenta un proceso de envidia, porque Chirli ha logrado lo que ella siempre quiso: procrear. Lo irónico del asunto es que su cachorra no actúa como «buena madre»:

La segunda noche se comió a uno de los cachorros y los días que siguieron dejaba abandonados a los tres que quedaron para asolearse en el andén de la piscina o echarse en el lavadero, donde siempre estaba fresco, o debajo de alguna de las casas con los otros perros, en cualquier lado con tal de no estar cerca de ellos. A Damaris le tocaba agarrarla a la fuerza, llevarla de vuelta al quiosco y obligarla a que se quedara acostada para que ellos pudieran mamar (77).

Todo lo anterior hace que la relación entre Damaris y Chirli se deteriore. Por este motivo, la mujer intenta deshacerse de la mascota al regalarla a su vecina Ximena.

Sin embargo, Chirli regresa reiteradamente a la casa de Dámaris. Cuando esta última le pide a Ximena que ate a la perra para que no pueda huir más, Damaris cree que todo acabó. Sin embargo, a la mañana siguiente encuentra a Chirli otra vez en su lugar de siempre, pero con la novedad de que ha destrozado unas cortinas muy importantes para Damaris. Al ver desgarradas dichas cortinas (había otras en el tendedero, pero estaban intactas), la mujer reaccionó mal y cogió con una sogá el cuello del animal:

«Está preñada otra vez», se dijo y siguió apretando con más ganas, apretando, hasta mucho después de que la perra cayó extenuada, se hizo un ovillo en el suelo y dejó de moverse. Un charco amarillo de orina fuerte se esparció lentamente hacia Damaris y se hizo cada vez más largo y delgado hasta que alcanzó sus pies descalzos. Solo entonces Damaris reaccionó. Aflojó la sogá, se alejó del charco, se acercó para tocar con un pie a la perra, y como no se movió, tuvo que aceptar lo que había hecho (Quintana 100-101).

Damaris ha llegado al límite. No ha podido soportar la conducta de Chirli y por eso la ahorcó. Se trata de una acción violenta, que se agudiza cuando Damaris se percata de que la perra está gestando por segunda vez. Esto termina por irritar a la mujer y jala de la sogá con una crueldad inusitada. ¿Cómo puede considerarse este final de Chirli? Una lectura posible es que Damaris, al darse cuenta de que no podía deshacerse de ella regalándola, opta por eliminarla, pero hay que recalcar que esto estaría motivado por la conducta rebelde de Chirli hacia su madre protésica Damaris. Otra lectura, más inquietante, y que refuerza una impresión que ya se había esbozado líneas atrás, es que esta acción sádica protagonizada por Damaris se explica en el hecho de que Chirli puede procrear (incluso dos veces) y ella no. Entonces se trataría de un acto de envidia, por aquello que no se puede obtener. Sea cual fuere la explicación, el comportamiento de Damaris puede ser catalogado como el accionar de una madre no normativa, aunque sea protésica, porque no actúa en función de los roles y mandatos que la sociedad heteropatriarcal impone. El destino de Damaris era no ser madre, pero ella desafió este designio adoptando a un animal y convirtiéndolo en un hijo. Sin embargo, su propósito se frustra, porque el hijo resultó no estar a la altura de su deseo. Lo que sucede es que Damaris no está dispuesta a cumplir los mandatos de la maternidad hasta las últimas consecuencias. Si bien en un primer momento se esforzó por adecuarse a estos, lo cierto es que dichos mandatos la han sobrepasado, provocando en ella la emergencia de una violencia de la que no se creía capaz.

### ***Casas vacías: madres arrepentidas y niños robados***

En *Casas vacías* se narra la historia de dos mujeres mexicanas que pertenecen a dos estratos sociales económicos diferentes. Por un lado, se tiene a la mujer adinerada que no deseó jamás ser madre, pero por cosas del destino tuvo que hacerse cargo de Nagore, la sobrina de su esposo y, luego, ella misma quedó embarazada de Daniel,



un niño autista. Por otro, se tiene a la mujer pobre que siempre quiso ser madre, pero pese a estar casada e intentarlo todo no pudo lograr ese anhelo. Un día la mujer rica saca a pasear a su hijo y en un descuido (esperaba un mensaje de texto de su amante) lo pierde. En realidad, la segunda mujer se lo roba para criarlo como suyo.

Esta novela es significativa, porque muestra el peso que tiene sobre las mujeres el mandato social de ser madres. En el caso de la mujer adinerada de *Casas vacías*, esta es consciente de que no todas las mujeres han nacido para ejercer la maternidad como socialmente se impone. En un pasaje del texto afirma de sí misma: «Hay quienes nacemos para no ser buenas madres y, a nosotras, Dios debió esterilizarnos desde antes de nacer» (Navarro 24). Este personaje niega que la maternidad sea algo que venga con el hecho de ser mujer, sino de que hay algunas que nacen mujeres, pero no pueden con dicha tarea. Resalta el hecho de sentirse culpable por ser una de ellas. Como indica Magda Potok, esta culpabilidad actúa en las mujeres como un efecto destructivo, que actúa «como una voz interna que censura y critica» (58). Ahora bien, no es que la mujer adinerada del relato no haya querido comportarse como una madre normativa, pero a veces el deseo no es suficiente:

Hubo momentos en que quise ser de esas madres que con los pies pesados surcan caminos. Salir a pegar papeletas con el rostro de Daniel, todos los días, todas las horas, con todas las palabras. También, muy pocas veces, quise ser la madre de Nagore, peinarla, darle de desayunar, sonreírle. Pero me quedé suspendida, aletargada, a veces despierta por instinto [...] No parir. No engendrar, no dar pie a las células que crean la existencia. No ser vida, no ser fuente, no dejar que el mito de la maternidad se prolongara en mí. Truncar las posibilidades de Daniel mientras seguía en mi vientre, encerrar a Nagore hasta que dejara de respirar. Ser la almohada que la ahogaba mientras dormía. Recontraer las contracciones por las que ellos dos nacieron. No parir. (Respira, respira, respira). No parir, porque después de que nacen, la maternidad es para siempre (Navarro 21-22).

La mujer del relato es una madre no normativa, porque está arrepentida de concebir y parir, el convertirse en el habitáculo de una nueva vida. Si por ella fuera habría truncado la llegada de su hijo y se hubiera deshecho de su sobrina, asfixiándola. Esta mujer recién entiende con la práctica lo que implica ser madre, una situación que está alejada de los discursos de plenitud y felicidad con los que el patriarcado alienta en las mujeres la maternidad. Ser madre es difícil, porque «es para siempre». Por eso, la mujer del relato considera que dicho ejercicio «es el peor capricho que una mujer pueda tener» (Navarro 30). De tal forma, contradice el discurso de que las mujeres llegan a ser realmente tales con la maternidad, a realizarse con dicha actividad (Recalcati 12). Así como cuestiona esta faceta del discurso, dicha mujer también lo hace respecto a que sus pares, una vez que son madres, desarrollan el instinto materno y saben cómo criar a sus hijos:

Con la cintura quebrada, los coágulos arañando las paredes de mi útero y los ojos arenosos de no dormir, los primeros días con Daniel en mi vida, más que una dicha, eran un suplicio ahogado. Cállate, le decía en un silencio amordazado entre los ojos, por

miedo a que alguien escuchara el escozor que me causaba oírlo llorar por ese no saber sobrevivir solo en el mundo. Si en el embarazo, triste, pedregoso y mohoso que había pasado ya sentía un arrepentimiento de tener útero y hormonas e instinto maternal, en la maternidad misma cada llanto de Daniel me rechinaba en el oído para constatarlo (Navarro 80).

La cita muestra lo que muchas mujeres sienten y piensan con el embarazo y la crianza de los niños, pero que no se atreven a confesarlo por miedo a ser recriminadas socialmente. Esta mujer no considera que tener un hijo sea una dicha, por el contrario, para ella es un suplicio. Comprueba que el instinto materno es un mito, porque no sabe exactamente cómo criar a su hijo. Ante su propia inutilidad se plantea la idea de acabar con él, asfixiándolo: «Les ofrecemos el pecho no solo por instinto sino por el deseo obliterado de acabar con la descendencia antes de que sea demasiado tarde. Craso error de cualquier forma» (Navarro 80). Se trata de una madre narcisista (Recalcati 134), siempre en fuga y con tendencia a la insatisfacción. Por eso esta mujer se buscó un amante, en un intento por llenar el vacío que paulatinamente le provocaba la maternidad y la crianza de su hijo y su sobrina.

La segunda protagonista de *Casas vacías* es una mujer de escasos recursos económicos, cuyo anhelo mayor es llegar a ser madre. Para lograr su propósito se casa con un hombre llamado Rafael, pero por más que lo intenta no logra embarazarse. La vida conyugal se convierte en un infierno y la mujer cree que robándose a un niño puede encontrar la solución a sus problemas. Por eso dice: «creí que Leonel [Daniel, el niño robado] iba a llegar y mejorar todo, pero era nada más tapar el dedo con el sol, lo que está podrido, está podrido, ni modo» (Navarro 40). En esta mujer está presente la idea de que una familia solo funciona como tal sí se tienen hijos y que es responsabilidad de las mujeres el concebirlos. Según Adrienne Rich, para el patriarcado la existencia de la mujer solo tiene un fin: «concebir y criar a su hijo» (253). Dicho deseo no es «un capricho» personal, surgido de un arrebató, sino que se genera mediante un discurso al cual están expuestas las mujeres desde siempre, lo que se afianza a través de la presión social que ejerce la familia o la sociedad misma. Este es el caso de la mujer que se roba a Daniel:

todo empezó cuando mis primas empezaron a tener hijos, de la noche a la mañana las casas de mis tías se llenaron de niños que gritaban por todos lados. Primero dejé de ir a visitarlas, no sé, me sentía incómoda, pero luego empecé a salir con Rafael y al mes de andar le dije que yo quería tener una hija, que si se animaba, que estaba muy guapo, que nos iba a salir bonita. Rafael se ríó y me aventó, no estés chingando, me la voy a crear, me dijo. Pues créetela, porque es en serio (Navarro 42).

El hecho de que las demás primas tengan sus hijos influenciará para que esta mujer quiera los suyos. El no tenerlos implica un disvalor («me sentía incómoda»). Tenerlo es «una credencial simbólica» (Rich 43) de que se es parte de la normalidad. De tal manera, el deseo de tener un hijo no es una cuestión individual, sino una exigencia social. En el texto, la mujer cuenta:

Y es que lo que pasa es que siempre quise tener una hija, peinarla con moños de tela, vestirla con esos vestidos vaporosos que les ponen a las niñas en días de fiesta; verla usar mis zapatos, pintarse la cara, peinarse, no sé, una niña siempre es más divertida (Navarro 40).

Puede decirse que hay aquí un remanente de la infancia femenina, pero también se presenta la prolongación de las tecnologías sociales de género, que desde niñas inculcan en la mujer el desempeño de determinados roles, como el de la maternidad. Dichas tecnologías son tan eficaces que terminan convenciendo a las mujeres de que si no logran tener hijos no están completas (Meruane 24). Por dicha razón, este deseo se convierte en una especie de obsesión:

Con lo que no podía vivir era sin ser madre. ¿Que por qué la aferración? Pues porque sí, ¿qué tiene de malo querer ser madre, qué tiene de malo querer dar amor? Yo quería educar una niña que fuera distinta a mí, a mi madre, a la madre de Rafael, a mis primas. Una mujercita distinta que no se dejara de nadie pero que fuera amorosa, ¿por qué eso podía ser malo? (Navarro 99).

Esta mujer entiende que tener una hija es la oportunidad de formar un ser humano distinto a las mujeres que conoce, las cuales están oprimidas bajo la subordinación patriarcal, mediante los mandatos sociales. Son mujeres golpeadas, violadas, que se encuentran sometidas al adoctrinamiento y la ideología machista que las trata como objetos, para la procreación, la nutrición y el disfrute sexual. Este personaje pretende romper con esa cadena de dolor. Sin embargo, la naturaleza no le permitió realizar el anhelo de dar a luz un bebé, por eso se lo robó. Contrario a lo que pensó inicialmente en lugar de resolver sus problemas familiares solo los agudizó. El esposo no soporta a Leonel por su condición de autista y esto le servirá como pretexto para abandonar el hogar. Asimismo, la mujer recibe el repudio de su familia por haberse robado un niño ajeno. Pese a todo, esta mujer se esfuerza por seguir cumpliendo el papel de la madre normativa, pero le arrebatan al hijo y lo entregan a las autoridades sin que ella pudiera siquiera despedirse.

*Casas vacías* es un libro que muestra descarnadamente lo que implica el ejercicio de la maternidad para las mujeres, así pertenezcan a diferentes grupos sociales. Pone en escena el discurso de la ficción doméstica, que afirma que todas las mujeres –no importa cuáles sean sus características personales ni el lugar que ocupen en las jerarquías y espacios sociales– «son esencialmente seres domésticos, es decir, que todas y cada una son esposas, madres y amas de casa» (Brito Domínguez 70). Ricas o pobres, en una sociedad patriarcal y androcéntrica, las mujeres están condenadas a sufrir debido a los mandatos de la maternidad que les exige conductas que sobrepasan sus capacidades.

## Conclusiones

La literatura latinoamericana de los últimos veinte años tiene entre uno de sus personajes más importantes a la madre no normativa. Esta madre es representada no con un afán de cuestionar su existencia, sino de explicar su aparición. Los textos que se han analizado muestran la complejidad que reviste ser madre. Se evidencia que las mujeres, por el hecho de ser madres, no necesariamente desarrollan aptitudes ni habilidades para ejercer la maternidad. Se trata, en cambio, de un proceso doloroso que se va aprendiendo a medida que se experimenta.

En *Los ingravidos* de Valeria Luiselli se presenta la madre que entiende que al convertirse en tal debe cumplir una serie de mandatos sociales, como posponer sus anhelos personales por los de sus hijos. En este caso, dejar de escribir. El texto muestra que una mujer cuando se embaraza es colonizada, de algún modo, por los hijos que va a tener, pero esta situación no solo se produce durante la gestación, sino incluso en el proceso de crianza, porque el cuerpo suyo es un cuerpo para los hijos. Asimismo, su espacio y su tiempo son trastocados y se transforman en propiedad de estos últimos. A pesar de que esta madre cumple con los mandatos sociales de la maternidad, no lo hace con agrado, sino como una imposición, una orden que debe cumplir.

En *La perra* de Pilar Quintana se tiene a Dámaris, una mujer que al no poder concebir adopta a una cachorra, a la que tratará como una verdadera hija. Sin embargo, cuando la perra crece y no se porta como desea su «madre protésica», la relación entre ambas se estropea. Mucho más cuando Chirli queda embarazada y no se ocupa de sus cachorros. Damaris no está a la altura de las exigencias que la sociedad le impone como madre, por eso termina regalando a su cachorra, pero al no poder hacer que se vaya del todo la termina matando con una soga. No deja de ser un factor importante en esta decisión el hecho de que Chirli se embaraza una vez más, algo que Damaris nunca pudo lograr.

En *Casas vacías* de Brenda Navarro se representa las consecuencias del discurso sobre la maternidad que a las mujeres se les inculca desde niñas, no importa la clase social de procedencia. Este discurso hace creer a las mujeres que asumiendo la maternidad alcanzarán la felicidad, pero una vez que llegan a ser madres se dan cuenta que se trata de una experiencia muy difícil, la que no todas pueden salvar exitosamente. Es el caso de la mujer adinerada de la historia, quien no es capaz de criar ni a su hijo ni a la sobrina que queda a su cargo. Se presenta la figura de la madre arrepentida, la que como dice Donath, debería ser una señal de alarma para replantear las políticas de reproducción y «nuestras ideas sobre la obligación de ser madres» (18). Asimismo, en el polo opuesto, se tiene a la mujer pobre que decide robarse a un niño, creyendo que con la presencia de este sus problemas familiares del presente y del pasado pueden solucionarse.

Las tres novelas analizadas abordan el tema de la maternidad, pero no lo hacen desde el discurso de la actividad natural, esencial e instintiva en las mujeres, sino

como una cuestión social y cultural, en la que dichas mujeres padecen por culpa de estas exigencias, a tal punto no solo de postergar sus proyectos personales, sino de poner en riesgo su integridad física y mental.

### Referencias bibliográficas

- BADINTER, Elizabeth. *¿Existe el amor maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVIII al XX*. Barcelona: Paidós, 1980.
- BRITO DOMÍNGUEZ, Myriam. «División sexual del trabajo». Hortensia Moreno y Eva Alcántara (coords.). *Conceptos clave en los estudios de género*. Volumen 1. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016: 63-76.
- COLLIN, Françoise y LABORIE, Françoise. «Maternidad». Helena Hirata, Françoise Laborie, Hélien Le Doaré y Daniel Senotier (eds.). *Diccionario crítico del feminismo*. Madrid: Síntesis, 2002: 147-152.
- DONATH, Orna. *Madres arrepentidas. Una mirada radical a la maternidad y sus falacias sociales*. Barcelona: Reservoir Books, 2017.
- FREIXAS, Laura. «Maternidad y cultura». *Claves de razón práctica*, 224 (2012): 8-19.
- GIMENO, Beatriz. «Mandatos de la maternidad». Rosa Cobo y Beatriz Ranea (eds.). *Breve diccionario de feminismo*. Madrid: Los libros de la catarata, 2020: 164-166.
- IRIGARAY, Luce. «El cuerpo a cuerpo con la madre». *Cuadernos Inacabados*, 5 (1985): 5-18.
- KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo Veintiuno editores, 1987.
- LEONARDO-LOAYZA, Richard. «Maternidades proscritas, mandatos sociales y violencia en *La perra*, de Pilar Quintana». *Estudios de Literatura Colombiana*, 47 (2020): 151-168. <https://doi.org/10.17533/udea.elc.n47a08>
- LICATA, Nicolás. «Doble, fantasma y madre: vasos comunicantes en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli». *Brumal*, 8: 1 (2020): 71-92. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.648>
- LUISELLI, Valeria. *Los ingravidos*. México: Editorial Sexto Piso, 2016.
- MARCE, Roberto y KICILLOF, Daniel. «Introducción al psicoanálisis de la elección de los nombres propios: el caso de Sigismund Schlomo Freud». *Revista de Psicoanálisis*, 47: 1 (1990): 129-139.
- MERUANE, Lina. *Contra los hijos (una diatriba)*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- NAVARRO, Brenda. *Casas vacías*. Madrid: Sexto Piso, 2020.
- ORTNER, Sherry. «¿Es la mujer con respecto al hombre lo que la naturaleza con respecto a la cultura?». Olivia Harris y Kate Young (eds.). *Antropología y feminismo*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1979: 109-131.
- PALOMAR, Cristina. «Malas Madres: la construcción social de la maternidad». *Debate Feminista*, 30 (2004): 12-34. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2004.30.1046>
- POTOK, Magda. «‘La mala madre’: La maternidad como práctica subversiva en la escritura de Lucía Etxebarria». *Ámbitos*, 33 (2015): 53-63.
- QUINTANA, Pilar. *La perra*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- RECALCATI, Massimo. *Las manos de la madre. Deseo, fantasmas y herencia de lo materno*. Barcelona: Anagrama, 2018.

- REYES, María. «La representación de la maternidad en la literatura italiana. El caso de Juana I, Semíramis y Erzsebet Bathory». *Tonos digital: Revista de estudios filológicos*, 32 (2017): 1-16.
- RICH, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2019.
- ROSE, Jacqueline. *Madres. Un ensayo sobre la crueldad y el amor*. Madrid: Siruela, 2018.
- VARELA, Nuria. *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Barcelona: Penguin Random House, 2019.
- VILCHES, Vanessa. *Desmadres o el rastro materno en las escrituras del yo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto propio, 2003.

**Citación bibliográfica:** MAYORGA GUTIÉRREZ, Esteban. «Tiempo futuro: la potencialidad de la literatura ecuatoriana frente al canon». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 87-103, <https://doi.org/10.14198/AMESN.20206>

## Tiempo futuro: la potencialidad de la literatura ecuatoriana frente al canon

### Future tense: the potentiality of Ecuadorian literature against the canon

ESTEBAN MAYORGA GUTIÉRREZ

*Universidad San Francisco de Quito, Ecuador*

[emayorga@usfq.edu.ec](mailto:emayorga@usfq.edu.ec)

 <https://orcid.org/0000-0001-5338-1474>

Fecha de recepción: 16-06-2021

Fecha de aceptación: 30-06-2021

#### Resumen

Este ensayo plantea que una de las propiedades literarias latinoamericanas, y ecuatorianas, de mayor influencia, es aquella tocante al tiempo visto en su relación a la tradición. El control y la monopolización jerárquica de la temporalidad necesita desplazar su mirada hacia la futuridad para diseñar diferencias en la matriz política, nacional y estética que no sean identificables con el poder de siempre. La metodología proviene de la noción de la futurabilidad (Berardi), dentro de la discusión formulada desde las ficciones fundacionales de América Latina, atada a aquella de la modernidad que se designa a través del paso del tiempo (Latour), y que permite entender cómo la literatura de América Latina, al verse permeada por el rango temporal, puede potenciarse hacia el devenir. Escribe Rancière que dentro de la distribución de lo sensible se encuentran categorías de tiempo que le son cruciales al pensar de la literatura (9-10). El presente permite o prohíbe un tipo de futuro y en este ejercicio establece de forma arbitraria una jerarquía de textos, haciéndonos creer que tenemos una necesidad de obras maestras. Nuestra tarea ética es resistirse al pasado e imaginarnos otro futuro, uno en el cual se reorganice esta idea de necesidad para redistribuir «los pesos en la balanza» (Rancière 26). Se mencionan, a la mitad del artículo, dos obras que prometen ceñirse a la posibilidad futura de torcer el canon ecuatoriano hacia un futuro deseable. Una de ellas, escrita por Salvador Izquierdo (1980) y la otra por Daniela Alcívar

© 2022 Esteban Mayorga Gutiérrez



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

(1982). Asimismo, el objetivo de este estudio es reflexionar sobre uno de los modos perversos de operar de las literaturas nacionales en las literaturas pequeñas, como se considera a la literatura ecuatoriana, utilizando el formato del ensayo.

**Palabras clave:** futurabilidad; canon; potencialidad; literatura ecuatoriana; Salvador Izquierdo; Daniela Alcívar.

### Abstract

This essay argues that one of the most influential Latin American and Ecuadorian literary properties is related to the concept of time and its relationship to tradition. The hierarchical control and monopolization of temporality needs to shift its gaze towards futurity as a means to contemplate differences in the political, national and aesthetic matrixes, which do not resonate with traditional discourses of power. The methodology comes from the notion of futurability (Berardi) within the framework of foundational fictions of Latin America. It is also tied to a particular concept of modernity defined through the passage of time (Latour), allowing to understand how the literature of Latin America permeated by the temporal range can be potentiated towards «becoming.» Rancière writes that within the distribution of the sensible there are categories of time that are crucial when thinking about literature (9-10). I argue that present time allows or prohibits a type of future and in this exercise arbitrarily establishes a hierarchy of texts, creating a false need for «masterpieces.» Our ethical task is to resist the past and imagine another future, one in which this idea of necessity is reorganized to redistribute «the weights on the [sensible] scale» (Rancière 26). The article mentions two authors that attempt to adhere to the future possibility of twisting the Ecuadorian canon towards a desirable literary future: Salvador Izquierdo (1980) and Daniela Alcívar (1982). In part, this study tries to reflect on the modes of operation of national literature discourse within «small literatures», as Ecuadorian literature is usually considered, using the format of the Latin American literary essay.

**Keywords:** futurability; canon; potentiality; Ecuadorian literature; Salvador Izquierdo; Daniela Alcívar.

## I

Este ensayo parte de la idea, tal vez evidente, de que cierta fracción de la teoría literaria continental es insuficiente como herramienta crítica para las ecologías narrativas actuales de Latinoamérica. El término *ecología*<sup>1</sup> parece justo porque que hay la necesidad de una nomenclatura que revise las relaciones de los diferentes escritores (latinoamericanos, ecuatorianos) entre sí y con su entorno, sea este local o no, independientemente del género literario que escriban. Si es que ciertas herramientas teóricas se quedan cortas, ¿qué otras podrían parcialmente sustituirlas o

---

1. Se utiliza el término *ecología literaria* para enfatizar las relaciones entre escritores y su medio pero también para intentar dar cabida a la teoría de *Object Oriented Ontology*, en la cual se enfatiza más a los objetos y al espacio que a los autores.



complementarlas? ¿Cómo teorizar aquel puñado de estéticas de escritura que realmente interesan en su grado de (dis)continuidad con el pasado? ¿Qué competencia se necesita para leer estas obras de modo que sus interpretaciones muestren la tensión que pretenden generar en los lectores?

Las preguntas giran en torno a lo que prometen ciertos textos ecuatorianos y como provocan e interpelan al escribirse de una manera en la cual miran hacia una suerte de futuridad. Es indudable que las instituciones (universidades, casas culturales, premios, etcétera) influyen parcialmente la forma de escritura: esto ocurre ya sea por las vías de circulación del arte en general, y de la literatura en particular; ya sea por una serie de papeles predeterminados que los agentes culturales deben de cumplir con patrones predecibles de sus actividades; ya sea por los capitales políticos, mediáticos o personales que están en juego. La forma como los autores y autoras que importan negocian o intentan eludir esta dependencia maximiza la poeticidad parcialmente dormida en cualquier potencialidad narrativa, potencialidad entendida según el término agambeniano (Attell 13). Si el proceso del arte termina con la obra, sólo nos queda adivinar los procesos por los cuales se pensó o se constituyó, porque en realidad toda escritura que valga la pena vendría a ser un acontecimiento improbable y verla gestarse podría ayudar a entender la probabilidad de su éxito o de su fracaso. Cualquier proyecto, al valorarse por su futuro, puede llegar a ser lo que sea —una obra maestra o lo contrario— antes de desplegarse totalmente. Lo interesante está en que parte de mantener el concepto de lo potencial implica la posibilidad de que el proyecto, al llegar a su totalidad, pueda ser un fracaso y no una obra maestra, porque así el fracaso es deseable para escribir.

Entender estas obras implica entender las formas y canales creados para leerlas en su negación al éxito y esto, a menudo, necesita de un aislamiento que permita precisamente su despliegue total. Si dentro de esta posibilidad, en la narrativa ecuatoriana que más me impresiona, se pudiera evaluar un texto que tenga sentido lo más lejos de lo que sea que se entienda, o se piense, por escribir dentro de la literatura nacional, podríamos plantear ecologías narrativas más productivas que las aproximaciones sobre la identidad, incompletas a priori. Al hablar de potencialidad se hace indispensable proponer una poética crítica de las combinaciones dables en su devenir: pensar que la futuridad de cualquier obra narrativa influencia más su escritura que el pasado con el que dialoga. Se trata, entonces, de una cuestión de énfasis que permite revalorar ciertos proyectos de escritura, y viene a ser lo mismo que pensar que puede haber una novela de tres mil páginas escrita por una autora de provincias que quede finalista del premio internacional más sonado. Existe esta posibilidad, sea deseable o no, y puede ocurrir porque todas las posibilidades tienen un tipo de existencia específica que tiene mayor agencia que otras posibilidades o existencias alternas, en especial las de calado previsible y formuladas a partir de lo tradicional.

Es innegable que este ejemplo no toma en cuenta el capital político y la fuerza mercantil de las editoriales para producir textos y autores, pero es, al mismo tiempo, evidente que para entender qué posibilidades existen hace falta saber que hay cientos de particularidades (novela, autor, editorial, etcétera); así como cientos de propiedades (extensión, estructura, estilo, etcétera); y que todas, sin excepción, pueden llegar a combinarse. En este marco, una de las propiedades que más interesa es aquella tocante al tiempo visto en su relación a la tradición, es decir al pasado; cuestionar la constitución del canon ecuatoriano, y latinoamericano, desde la pregunta metafísica del tiempo vendría a ser la tesis principal de este ensayo. Dicho de otro modo, y dentro de la discusión formulada desde las ficciones fundacionales de América Latina en el ya clásico libro de Doris Sommer, si en las definiciones de la modernidad se designa de una u otra manera el paso del tiempo, es obvio que su literatura se vea también afectada por la misma matriz (Latour 27).

## II

A estas alturas, seguramente, se pedirán nombres de autores, títulos de obras, poéticas específicas, detalles. Parece razonable esta petición pero por el momento se puede apelar a cierta elasticidad para evadirla porque si la ausencia del escritor es algo que se ha ido perdiendo, dado que cada vez los autores están en toda pantalla, tal vez sea necesario invisibilizarlos como estrategia especulativa. Una verdad subyace en los modos de ver la escritura como algo de renovado interés al intersectar al personaje-autor con la visibilidad, o con su ausencia, de la tecnología, por ejemplo, sin develar sino parcialmente a sus actores. Una hipótesis plantearía que la tecnología está atada al futuro y por ello, entre otras cosas, cobra una importancia vertiginosa. Como planteara Hannah Arendt en su definición de la política: el prejuicio, al adelantarse, no permite evaluar el acontecimiento político—en este caso de la escritura— porque se hace predecible en su anticipación y obliga a que se opte por no interpretar más allá de él (52-3).

Mariano Siskind propone que los países latinoamericanos tienen un deseo de llenar un vacío cultural que les fue propio desde siempre: un deseo que nunca se puede satisfacer, y que crea una suerte de universalidad imaginada por medio de la cual se construye la identidad intelectual de América Latina (103); por ello, esta identidad intelectual tiende a verse frágil a sí misma sin serlo de veras. Se podría pensar de forma similar el momento actual de la narrativa ecuatoriana a riesgo de usar una teoría que quizás no sea lo suficientemente precisa ni sofisticada. Existe la tentación de pensar que hay una verdad en la idea de que la percepción del presente del escritor ecuatoriano —¿latinoamericano, tal vez?— viene a definirse por una suerte común en la cual muchos autores están en el mismo barco mediático y mercantil, y posible en su visibilidad. Esta falsedad prometería una multiplicación del escenario visible por las vías de circulación tan eficientes en cuyas plataformas, tan adictivas, parece imposible no figurar. En ellas, supuestamente, toda experiencia se vuelve

trascendente, al menos a primera vista, tanto que resulta dificultoso diferenciar lo pedestre de aquello que no lo es.

Es importante entender cómo se formó esta postura compartida por algunos críticos de cierta influencia como Ignacio Echeverría o Damián Tabarovsky, pero es más seductor entender otras dinámicas del problema. Por ejemplo, cómo dentro de esta futuridad tecnológica por momentos lo local (autor, texto) es capaz de vincularse con significantes mundiales y al mismo tiempo no plantear una resolución al debate sobre el cosmopolitismo<sup>2</sup>. Este fenómeno puede presentar un imaginario alterno para resolver aquella desterritorialización de la cual hablaban Deleuze y Guattari y a la cual también responde Siskind, al menos de refilón<sup>3</sup>. Sería llamativo leer la relación que los autores y autoras tienen, por dar un ejemplo, con el teléfono inteligente, entendido tal aparato como objeto epistémico, pero también como un generador de capital social y político a través de las redes.

Si bien es evidente que esta lectura sería reduccionista y quizás sorprendente, del ejercicio de usar la relación con un objeto como baremo me atrae su naturaleza en términos de orden pragmático: lo que piensan ciertos escritores que puede hacer el aparato, es decir el modo, la herramienta, el medio, y como ese pensamiento muestra un presente de ilusiones, muchas de ellas ingenuas, muchas de ellas increíbles, en su potencialidad. Especialmente desde el punto de vista afectivo y militante, pero también desde el punto de vista ontológico, hay que repensar lo que los objetos pueden dar de sí, habilitar, brindar y agenciar siempre en el horizonte de la futuridad. Esto también muestra un presente violento (avalancha de texto e imagen, incesante información, saturación de la libido ocular y del tiempo, ansiedad por responder e interactuar, *troleo* profesional, etc.) y de caudales vertiginosos que tienden a cierta fragilidad: lo que le pedimos que haga, al aparato, contrapuesto a lo que realmente puede hacer. Parece interesante ver como en esa brecha entre uno y otro extremo se juegan apuestas estéticas de autor, así como éticas y políticas. Se entiende que al hablar del aparato hablo de algo más, algo que bien puede ser la futuridad a la que me he referido antes como un espejismo potentísimo en el horizonte de condicionar la escritura.

De modo tangencial, es significativo entender qué condiciones se instalaron para que los escritores apuesten por la autopromoción casi sin pudor y como este hecho muestra una supuesta posesión cultural enunciada como cosmopolita en todas sus formas. Escritores conscientes de cómo esa condición de subalterno, siempre construida, muestra las limitaciones del lugar que lo diseñó y perfeccionó, y que al apropiarse de él resignifican su potencialidad estética. No es menos atractivo

---

2. El debate sobre el cosmopolitismo no importa mucho, como apuntó ya Borges en su ensayo sobre el escritor argentino (151).

3. Por no mencionar a Ángel Rama (17-30); John Beverly (citado en Cornejo Polar 269-83); o a Nelly Richard ([www.ensayistas.org](http://www.ensayistas.org) «Intersectando...»), entre otros.

comprender como es que esa apuesta funciona cuando se juegan afectos privados con los cuales es imposible no tener empatía, y hace pensar que nos hace falta un desengaño para poder comprender nuestras limitaciones dentro del marco de lo posible en la virtualidad. Al final, el riesgo estético y político debería imponerse y debería de ser un horizonte primordial al que aspirar, pero siempre mediado por la consciencia de que la experiencia estética es una forma no literal de acceder a los acontecimientos y a los objetos.

### III

Una idea es evaluar la forma de combinar las posibilidades narrativas atravesadas por cierta relación objetual o virtual, y social, que a priori se desconoce pero que debe incluir lo prometido, lo que será. Dentro de dichas posibilidades sería interesante revisar aquellas generadoras de proyectos que sean dispares y sus consecuencias difíciles de prever, tanto al movilizar afectividades como al iniciar algo en la escritura. El futuro implica esto: lo disparejo que aún no se sabe cómo va a resolverse, ni con qué estrategias de salida piensa solucionar el hecho de contar. Dice Laddaga que se debe interpretar solamente aquellos proyectos que intentan llegar a un punto en el cual se note que se excedieron las posibilidades individuales del autor (81); si algo le excede es porque llegó al punto de creación verdadero, parece ser una de las premisas. Esta lectura parece pertinente desde el punto de vista del exceso porque si algo va más allá del autor, y si este tiene cierto nivel de conciencia del fenómeno, es posible que no publique.

Al no publicar, inmediatamente, se puede argumentar que el significado se desliza desde el acontecimiento público hacia aquel de orden privado en el cual lo único relevante es el potencial que ese texto pueda tener sin llegar a leerse; es decir sin llegar a *ser un texto* completamente (Iser 215-243). Resistirse a la publicación es un gesto de rebeldía de cara a la saturación literaria y, al mismo tiempo, crea la posibilidad de que el autor recurra a pedir ayuda y colectivizar la experiencia de la escritura para no «fracasar». Lo inesperado de esta experiencia sería entender cómo es posible incluir a otras personas en la escritura, personas a las que les interesen otras cosas que no necesariamente sean la escritura; es decir personas con las cuales valga la pena conversar. El mismo Laddaga habla de que esta operación permitiría visibilizar lo complejo en detrimento de lo banal (89). ¿Cómo aplicar esta idea al caso ecuatoriano? ¿Cuál es su importancia?

### IV

No está claro lo que se entiende por narrativa ecuatoriana porque sus propiedades aparecen indefinibles en su complejidad, y aunque se pudiera definir las no habría certeza de que crearan una narrativa particular. Si toda narrativa que existe tiene propiedades es cierto también que diferentes narrativas las compartan; lo que quiero

decir es que la narrativa ecuatoriana en su particularidad es irreductible porque su diferencia con la boliviana, o con la filipina, por decir algo, no radica en sus propiedades. Radica quizás en todo lo que tenga en común con otras narrativas, dándole a estas similitudes un tipo de entidad que muestre su imposibilidad al momento de definirse y entendiendo que dichas similitudes se construyeron subsumidas al concepto de lo temporal. Si todas comparten cosas, ¿quién las hace parecer diferentes y cómo se realiza esta operación? Esta pregunta es importante para entender que el posicionamiento de las ecologías narrativas sigue siendo deudor del control y la monopolización jerárquica del canon. Nada nuevo habrá bajo el sol a menos que desplacemos la mirada, y para plantear diferencias fuera de una matriz política, nacional y estética que no sean identificables con el poder, sería valioso proponer la noción de la futuridad y la creación de una forma que permita imaginarse medios que estén por llegar.

Si bien esta vía parece demasiado platónica, no veo una diferencia radical con aquella que propone, por dar un ejemplo, Bolívar Echeverría al hablar del *ethos* barroco y su forma de «cambiar la realidad a un segundo nivel, que es donde habita la realidad primaria» (181). Si la narrativa ecuatoriana resulta irrealizable en su enunciación operativa, hay que trabajar con una versión de su forma que sí funcione, una versión de muchas otras en la cual el énfasis se aleje de su realización absoluta y se aproxime a su potencialidad. Esta versión puede ser una versión imaginada a futuro porque la potencialidad no es otra cosa que una apuesta por lo desconocido. Para que este ejercicio sea plausible tiene que cambiarse la forma de medir la competencia literaria en la cual se privilegian, de algún modo, al pasado y al presente. Jerarquizar los *corpora* literarios según la influencia de la tradición es insuficiente —es insuficiente en la medida en la que se apuesta por la verticalidad con toda su fuerza (Antin 54-9); del mismo modo como congelar el tiempo presente, para darle primicia interpretativa<sup>4</sup>, viene a engeguercer el horizonte de lecturas que realmente valgan la pena a posteriori.

La simplificación y jerarquización temporal a la que todavía se alude —aquella en la que se habla de la angustia de las influencias, por ejemplo— viene a despertar sospechas en cuanto a su justificación. Dado que encontrar el origen, sea el que sea, no es justificativo para argumentar validez, la pregunta es: ¿Cómo tratar a los tiempos literarios, incluido el futuro, del mismo modo que al pasado o al presente? Quedaría solo enfatizar, aunque sea de modo insuficiente, sus potencialidades: se menciona esto porque al referirnos a la narrativa ecuatoriana estamos, con consciencia, incluyendo también a aquellos libros que se van a publicar después de que tanto el autor como los lectores de este ensayo mueran y por lo tanto es improbable

---

4. La imagen dialéctica de Benjamin para interpretar textos surrealistas, o el *epoché* de Husserl, cuyo fin era el de no pensar en lo que algo debe de ser según la tradición, sino verlo como un fenómeno del ahora, por ejemplo.

que esta promesa esté desprovista de significado mientras el ensayo se escribe, y se lee, este mismo momento.

Se muestra un problema viejo que ha aquejado a las literaturas pequeñas: y es aquel en el que la futuridad de la narrativa ecuatoriana, al filtrarse por la ecología cultural de siempre, viene a ser fácil de adivinar. La hipótesis sería que la evolución literaria ecuatoriana ya está predeterminada; algo que no convence por ser una suerte de determinismo falseado, una herramienta sin la suficiente fuerza para explicar sus implicaciones. Por este motivo, y siguiendo la línea de Berardi de cara a la futurabilidad, a la vez que una idea particular de Rancière sobre la temporalidad del arte, se puede conjeturar que agentes de cierta injerencia de nuestra literatura conducen e influyen, de modo específico hacia el poder, lo que sea que se entienda por literatura ecuatoriana: «La estrategia determinista intenta subyugar al futuro, y obligar a crear tendencias hacia un modelo prescrito y preventivo, para así automatizar el comportamiento (...)» (Berardi 12).

Un ejemplo sustancial de cómo este determinismo se defiende y se resiste, visceralmente, al sano desvío del cauce del poder, es aquel en el cual se intenta desmerecer y deslegitimar a las escritoras ecuatorianas que tienen, en el momento actual, un posicionamiento potente dentro y fuera de la ecología narrativa del Ecuador<sup>5</sup>. De este posicionamiento el punto que interesa es político y ético: si uno entiende un problema y sabe que ocurre una y otra vez, y que ha ocurrido en el contexto en el que uno opera, es éticamente responsable de tomar postura en contra de él. En este caso, es ético estar en contra del determinismo porque no puede haber una justificación normativa que se desprenda del canon literario. Más allá de la coyuntura de género del momento este desmerecimiento intenta forzar la idea de que existe un manuscrito maestro, de tanta importancia y de tal carácter irremplazable, que sería inamovible del centro, principalmente de aquel denominado canon nacional. La pregunta no torna alrededor del autor, o autores, de este manuscrito sino alrededor de quién creó su ilusoria necesidad temporal, histórica y política; un texto, en todo caso, repleto de nombres previsible, causantes y constitutivos con total consciencia de su poder. Así como el espacio del universo se acaba, pero la gravedad lo dobla para que pueda seguir en eterno *loop*, este poder de jerarquización temporal, para sobrevivir, interfiere en el espacio literario atándolo a un centro falso que tira, así como la gravedad, hacia sí.

---

5. Cito a Wilfrido Corral, en una entrevista hecha el 25 de junio de 2019 en diario *El Comercio*: «En la presentación del libro me pregunté qué hubiera pasado si las novelas de estas autoras hubieran sido publicadas por editoriales nacionales como Eskeletra o El Conejo. Yo sospecho que, con la excepción de Mónica Ojeda, se hubieran quedado en nada» (<https://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-critica-literaria-wilfrido-coral.html>.)

## V

Las relaciones que tienen los escritores con su tradición, en principio, son relaciones de proporción interna a sí misma, y por este motivo no sobreviven fuera de su cauce. Es decir, no son indispensables en la colectividad. Es así como no constaría, esta tradición, necesariamente en la futuridad del mundo posible que me interesa proponer. Dicho de otro modo: es fundamental entender y diferenciar la narrativa ecuatoriana existente de la narrativa ecuatoriana posible, y cómo intentar recombinar, o de plano soslayar, los elementos que conforman la primera para pensar y crear la segunda de modo genuino. De «modo genuino» quiere decir de modo que puedan llegar a darse y que no sean meras especulaciones a las cuales se pretenda darles una potencialidad que no pueden, ni deben, tener. La referencia a Kafka en páginas siguientes se complementa con uno de sus más famosos aforismos: «Más allá de cierto punto no hay retorno. Hay que llegar a este punto» (citado en Bowles 213). El artista tiene que cuestionarse la relación con su canon personal para entrar en crisis, para intentar corroborar si esa relación resiste cualquier interpelación fuera de sí, porque si el escritor está cómodo poco interesa lo que vaya a plantear. Una forma de disparar esta crisis es por medio de un cambio de mirada en el cual no se crea en la inmanencia tradicional, sino en la apuesta por su antítesis<sup>6</sup>.

Salvador Izquierdo (1980–) y Daniela Alcívar (1982–) son dos autores ejemplares<sup>7</sup> en tanto agentes de la revolución futura, aunque se podría incluir a pocos escritores más de poéticas similares. El proyecto de Izquierdo, inscrito en una trilogía<sup>8</sup> que se dedica página tras página a mostrar la imposibilidad de una constitución canónica del arte, la literatura, la música, etcétera, es el que mejor entiende cómo la herramienta teórica de la influencia es demasiado escueta y vaga en su enunciación cosmopolita y/o local. Comprende bien, además, cómo la formación de la tradición viene a ser una superficie en la cual flotan fragmentos en apariencia dispares de los

6. Es vital repensar la densidad de capas temporales que se intentan mostrar como históricamente necesarias para forjar este canon fantasma, así como reformular dicha densidad en su aplicabilidad a las posibilidades autorales. Para crear un imaginario alterno, en la futuridad, sería ejemplar hablar del dormir, por dar un ejemplo, y del sueño y de cómo funciona como una preparación para lo que se viene. Dormir es el momento en el cual metabolizamos el pasado, desde lo que se come hasta lo que se lee, pasando por lo que se teme, se ama o imagina (Crary 127). Pero la ausencia temporal del dormido tiene un vínculo con el futuro en cuanto crea la posibilidad de renovarse para poder anticipar y esperar un despertar que traiga algo imprevisto. Dormir es otra forma del tiempo histórico y su cualidad de impredecible acarrea un avivar que incluye la idea de que todo podría seguir funcionando perfectamente con la ausencia de un autor o de otro. Así como en el poema de Prynne, al que se alude más adelante, el dormir permite insertar a la discusión una suerte de estasis revolucionaria, lenta y silenciosa, ecuación que al formularse tiene el denominador común de la jerarquización temporal.

7. No existe bibliografía crítica relevante sobre la obra de estos autores por el momento.

8. *Una comunidad abstracta* (2016), *Te faruru* (2017) y *Zaldumbide* (2019).

significantes culturales más poderosos (en apariencia porque no llegan a ser distintos, sino una sola y misma cosa atada al poder). Lo que importa de esta trilogía, sin embargo, es una lectura en la cual el narrador enfatiza hasta el cansancio la exposición de conexiones entre cuerpo y tiempo, sea la memoria o la amnesia, sea el pasado o el futuro, para plantear el impedimento de fijar un centro de gravedad cultural.

La idea sería, bajo esta lente, una escritura que actualice constantemente sus mal llamadas influencias en una suerte de texto que superpone palabra, imagen, sonido, etc., con tiempo y espacio de un modo que no sea cronológico y que tampoco esté ligado a la causalidad. Si es que en párrafos anteriores se menciona la creación de un determinismo artificial para dominar el futuro literario ecuatoriano, es preciso mencionar que esto ocurre por agentes de poder político que temen perder sus privilegios. Pero este hecho, en las novelas de Izquierdo, también permite una interpretación en la cual se muestra cómo la presencia del tiempo y del espacio como criterios de jerarquización exceden la capacidad para encasillar al otro en su posición subalterna. La negociación entre el ejercicio de poder del encasillamiento y su imposibilidad se puede resolver con la idea de la futuridad: si a la literatura ecuatoriana se le priva de una facultad enunciativa alterna, no podrá volverse canónica y se saturará de pasividad. Una salida cuya magnitud y dirección valga la pena es aquella en la cual se dispare el significado hacia el porvenir; este es el punto de fuga, la posibilidad de pretender consistencia allí donde nunca la habrá.

Hablar de consistencia al hablar de la escritora y crítica Daniela Alcívar viene al caso, aunque no le haga justicia. Sus brillantes intervenciones, su escritura pensada y siempre precisa para mostrar conocimientos y sentires específicos, su postura política y ética, además de su solidez teórica son solo comparables con su forma de reformular la discusión tocante a la narrativa ecuatoriana. La muerte del hijo de la narradora, después de que viviera por solo un día, es el disparador de *Siberia* (2018), novela en la cual se postula, entre otras cosas, una de las tesis centrales de la teoría del trauma. Si bien es indudable que la inefabilidad, o imposibilidad de decir un acontecimiento, viene a ser un problema de larga data, interesa una lectura en la que se plantee un hecho tan importante y desgarrador como este, frente a otro que no tenga ninguna trascendencia como en lo de Izquierdo. Me refiero a la fuerza y violencia de la muerte de un hijo, motivo por el cual «... empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida» (Didi-Huberman 16), comparada con la forma de llevar las gafas de los escritores ecuatorianos en *El nuevo Zaldumbide*. Ambas novelas intentan desplazar el énfasis desde interpretaciones mediadas por el determinismo patriarcal, que no interesa por su elitismo radical, hacia una construcción narrativa que repiense este centro atraído por poderes predecibles. Un centro que tal vez intente vender la idea de que es constitutivo de la literatura. Si es que se usan estas obras como ejemplos es porque ambas, no exentas de aburrida polémica, obtuvieron el premio a la mejor novela de 2018 y de 2019 respectivamente, y que



dicho reconocimiento, por más que debamos ser escépticos de los premios, las ubica dentro y fuera de la órbita canónica.

Aquí estaría una de las emergencias de una frecuencia de escritura potencial: obras que oscilan entre dos polos argumentales tan dispares en su importancia y que apuestan por una evolución literaria que no se comprende bien y que por ello mismo se tiende a deslegitimar como dictadora de la futuridad de la ecología narrativa *nacional*, actualmente tan poco arriesgada. Si, como decía Peter Burger, la vanguardia histórica sirvió para medir el estado del arte de la época a través de su organicidad (51-3), *Siberia* y *El nuevo Zaldumbide* son útiles para entender cómo debe de escribirse de manera inorgánica: escribir el cuerpo, o con el cuerpo, como planteara Cisoux (56-7), sin darle oportunidad a la atrofia semántica; enunciar la única forma de capturar «lo ecuatoriano» de modo estético, epistémico, geopolítico; pelearse componiendo una bitextualidad extrema, tan peculiar que no se la toma en serio porque no se la entiende; concebir tanto su actualidad como su potencialidad hace pensar que, por fin, el pasado empieza a cambiar.

## VI

Escribe Rancière, en su teoría de la igualdad intelectual, que dentro de la distribución de lo sensible se encuentran categorías de tiempo y temporalidad que le son cruciales al pensar del arte, en general, pero sobre todo a aquel de la literatura (9-10). El presente, en su dependencia natural del pasado, permite o prohíbe un cierto tipo de futuro, y en este ejercicio establece de forma arbitraria una jerarquía de los textos. El futuro, como se ve ahora en el panorama literario ecuatoriano, se produjo ya perversamente dentro de una evolución temporal que se llena de «grandes narrativas» de obligación histórica (17). Es una tarea ética combatir este futuro creado por el poder e imaginarse otro en el cual se deconstruya la idea de necesidad. Tal vez sea preciso no solo imaginarse otro futuro, sino engendrar otro tiempo que «redistribuya los pesos en la balanza de los destinos» para poder hacerlo posible (Rancière 26).

Bajo la lente de siempre y su experiencia pasada, parecería que cualquier intento de innovación, reinscripción o creación auténtica vendría a fracasar de antemano, incluso antes de pensarse, no se diga al momento de ejecutarse. Es aquí donde hay que entender, y no necesariamente estar de acuerdo, que la tradición literaria ecuatoriana se ha vuelto estática y su centro de gravedad no puede sostener el ritmo de ciertas transformaciones. Esto vendría a darse raras veces y tal vez un ejemplo vendría a ser 1927 con la publicación de «Un hombre muerto a puntapiés», de Pablo Palacio (1906-1947). La prueba de esto es la reacción violenta, como instinto de supervivencia, de cierto campo intelectual y cultural ecuatoriano que no tolera cuestionamientos de la historia de la forma o de la jerarquía temporal dentro de la que se creó. Automáticamente, de modo proteccionista, se relativiza el valor de cualquier aporte con criterios que le son propios a la ceguera determinista, patriarcal

y temporal que dicho campo constituyó<sup>9</sup>. La morfología de esta reacción tiende casi siempre a tocar, a veces de modo tangencial, a veces de modo central, temas vinculados a la relación literaria con la autoridad: es decir al poder institucional, por un lado, y a la justificación normativa que fuerza un consenso estético para defender publicaciones de ciertos entes, por otro. Son temas que no solo excluyen a cualquier identidad que no sea la habitual, sino también a la existencia del concepto de futuridad y potencialidad; temas que no permiten vislumbrar las contribuciones posibles al liberar ciertos textos de un significado preestablecido.

Todo cambio necesita tiempo y por eso parece pertinente cuestionar, en la ecuación de las ecologías narrativas, la deuda que se tiene con el pasado en la constitución de nuestra lista de lectura. Sobre este tema vale la pena recordar lo que J. H. Prynne (1936) propone: la idea de que la verdadera revolución estética, la variación estructural real, debe ocurrir a través de formas tan diminutas, silenciosas y lentas, que en su inicio vienen a ser imperceptibles (22). Si se piensa bien, se puede ver que el futuro existe así, es indiferente al acontecimiento presente, y es lento en llegar porque, entre otras cosas, se confunde enseguida con el presente mismo, una vez llegado, y luego con el pasado; y la verdad es que nada es más lento que el futuro, nada más escondido y silencioso, nada más inexorable. La expansión de este cambio, al ser modesta y encubierta, viene a subyugar la emoción que pudiera darse por verlo venir y por este motivo el verdadero reto es entender, con distancia, que ese cambio se dilatará tanto que en algún momento ya se habrá dado sin que nadie se percate y por ende tampoco se emocione.

Algo tan trascendental como una revolución que ocurra sin la emoción y el capital sentimental de la novedad, según Prynne, es siempre más deseable porque le da tiempo y espacio a la forma para reconstituirse y volver a *ser*, a rebelarse y a reformarse, y porque, ante todo, le otorga cierta densidad ética a la originalidad artística. El silencio y la calma en la que ocurre esta revolución se puede interpretar como el acontecimiento que ha ido más lejos de lo pensado. Precisamente por haber llegado tan lejos es difícil de percibir, y por ese mismo motivo, si ha cubierto tanta distancia es porque se ha podido expandir de modo que realmente ha llegado a permear, y a futuro quebrar, algo que no se comprende bien.

Este ejemplo permite mostrar hasta qué punto somos capaces de reconocer cualquier torsión de la canonicidad, por más anodino o radical que parezca. Si no se puede registrar, ¿cómo contribuir para que se dé? La única forma, o una de las formas más enriquecedoras, sería apostar por su posibilidad antes de que ocurra, creer firmemente que se va a dar. Si el verdadero pensar necesita también de la intuición, como decía Nietzsche (282), la lógica del peso de la influencia viene a ser insuficiente, y para poder cuestionarla habría que cuestionar el modo de entender

---

9. Tal vez no haya mejor ejemplo que la polémica que se desató por la novela *El nuevo Zaldumbide* al ganar el premio del municipio de Quito, en 2019, cuestionando la ética del jurado.

la secuencialidad temporal también. Hay que combatir la idea establecida, sin consenso, de la dirección del tiempo; del mismo modo como hay que combatir la idea forzada de que se necesitan textos maestros que se quieren insertar en una lista de lectura constitutiva sin serlo de veras. Lo que se quisiera plantear es que en este fluir se insertan y manipulan las narrativas jerárquicas de la literatura ecuatoriana en tanto historicidad, y que si se cuestiona su fluir se puede también resistir a su manipulación. Al jerarquizar los textos utilizando la matriz temporal se crea una ausencia con relación al significado axiológico de las obras y muestra cómo esta ausencia misma es la que habilita la escritura potencial que debería interesar.

## VII

Parte de este ejercicio crítico tiene que ver con entender que la formación canónica en sí es un pensar jerárquico del poder, algo obvio tal vez pero que no amaina al denunciarse los efectos nocivos de su abuso. La salida va por otro lado y tiene que ver con aceptar que la esencia de la lista de lectura tiene un problema temporal antes de fraguarse como un ejercicio político del poder patriarcal, clasista, racista, etcétera. Este problema viene a ser metafísico, como lo es la pregunta por el tiempo, pero se convierte enseguida en un problema estético y político. Por ello, las narrativas literarias ecuatorianas deberían de estar primero en el futuro y después en el presente, y finalmente en el pasado, aunque esto último daría igual. Parece ético pensar así; así como parece ético arriesgarse a decir que la memoria como forma de valorar y leer nuestra literatura no alcanza, tiende a reventarse, a darse de sí, en parte porque es selectiva, pero, sobre todo, porque se debe a un sesgo particular, amnésico adrede, cuando no le conviene, y súper lúcido cuando sí.

Es perversa la forma que tiene este poder para escoger ciertos textos e invisibilizar otros bajo criterios que le son propios. Al llegar a la parte política del asunto hay que entender que existe un espacio-tiempo en disputa que requiere de un compromiso que permita retomar tanto el lugar como el momento, cueste lo que cueste. Lugar y momento que le fueron vedados a la idea de la futuridad, así como le fueron vedados a la alteridad; aquellos ritmos y pulsos de siempre están por estallar, y si no lo están habría que hacerlos estallar. Dice Tabarovsky que «la literatura se escribe aquí y ahora» y que «el arte se escribe siempre en presente», y también resalta, citando a Libertella, que una de las vanguardias que más le interesan es aquella que invierte a largo plazo, es decir a futuro (15-21). No se sabe si el arte se escribe siempre en presente, pero es incuestionable que toma en cuenta cierto peso e intensidad que vienen del pasado. La idea es enfatizar que este peso e intensidad, siempre atados a la tradición artística, pueden ser menos relevantes de lo que se piensa al momento de escribir dentro del marco de lo posible.

La emergencia de una frecuencia de escritura potencial, en el sentido científico de la palabra, permite que oscile entre distintas evoluciones literarias, y es lo más deseable para poder dictar la futuridad de las ecologías narrativas ecuatorianas. Esta

frecuencia tiene que crear signos y tiene que forzosamente crear sus propias *formas de escritura*. Esta escritura tiene que dejar de pensar que hay que escribir bien, dejar de valorar criterios como la totalidad, la extensión, el sello editorial; tiene que empezar a especular sobre el estilo no solamente como una decisión estético-política, sino, sobre todo, como un espacio en el que se juega el verdadero pensar. Evitar llegar, en el estilo, a un tono formal que suene falso y que entorpezca la lectura; evitar lo ultracorrecto; evitar la riqueza, la variedad, la belleza, la precisión, los verbos finos, etcétera (Magrinyà y Pascual 253).

Escribe César Aira (1949–) hablando de arte conceptual: «El cuadro abstracto (...) suena a un instante sin secuencias, que puede suceder sin antes ni después» (50). La palabra clave es *después*, como apunta el mismo autor, dado que el pintor pudiera seguir pintando abstracciones indefinidamente: en un cuadro conceptual no hay nada que muestre, según Aira, temporalidad. Este argumento es valioso porque enuncia que existen maniobras de salida capaces de desequilibrar la matriz temporal de la cual creemos depender. Dentro de este desequilibrio, debería de repensarse al escritor ecuatoriano asustado y fascinado en partes iguales por el fantasma del canon universal, o, peor aún, por aquel del canon nacional. Al temerlo, pero, sobre todo, al verse atraído por este espectro, el autor debe intentar supuestamente escapar viendo hacia atrás: correr para adelante y al mismo tiempo mirar por encima del hombro. Una escapatoria posible que contenga estas dos acciones es aquella que le apuesta al futuro; el después como estrategia es tan importante como la idea de que los libros ecuatorianos que realmente tuerzan algo sean un prólogo a una obra que nunca va a escribirse, porque siempre está en el futuro.

Esto es esencial; pensar que si la obra *es futuro* nunca puede llegar a darse, y esto no es otra cosa que la obra potencial; la que puede llegar a ser sin nunca ser; lo que puede pensarse de ella sin su ejecución, y me parece impropio e improductivo pensar de otra forma. Si bien es contradictorio cuestionar el poder del canon y, al mismo tiempo, valorar posturas filosóficas de Occidente a riesgo de reproducirlo, me pregunto cuanto de verdad hay en lo que plantea Agamben acerca de la revolución «genuina», que es aquella en la cual no se intenta cambiar el mundo sino el tiempo (91). Al alterar la importancia del tiempo podemos, sin ir muy lejos, citar el cuento de Kafka en el cual todo significado verdadero se difiere hacia el horizonte que aún no se ha vivido. En «Ante la ley», publicado en 1915, se le advierte al personaje que no es posible pasar y que, de hacerlo, en cada estadio nuevo del pasaje se encontrará con un guardián cada vez más poderoso que no se lo permitirá. Es un acontecimiento que significa sin ocurrir del todo; o, dicho de otro modo: es un acontecimiento que logra llegar a conmovier, a decir, a mostrar, sin darse por completo excepto en su promesa. Un caso de la *différance*, un diferir y diferenciar cuyo énfasis está siempre en la futuridad, porque poner toda la apuesta en el estilo, por dar un ejemplo, aburre porque el estilo es heredado. Igual cosa con poner toda la apuesta en la trama, cuya teleología en algún momento dado se hará predecible.

Igual cosa con poner toda la apuesta en la auto ficción o en la crónica que lo dice todo y que al no esconder nada pierde fuerza.

## VIII

Por parafrasear dos preguntas que se hiciera Ricardo Piglia (1941-2017) sobre Witold Gombrowicz (1904-1969): ¿Qué pasa cuando no tienes dinero para comprar libros? Si sólo los que te caen en las manos, al azar, forman tu canon personal, ¿de qué forma terminas escribiendo? (85-6). Si bien la escasez no necesariamente provenga de la falta de dinero, sino de la imposibilidad de acceder a acontecimientos particulares, algo que es parcialmente cierto, no se refiere ni al aislamiento ni a la logística, demasiado vagas ambas hipótesis, sino precisamente al concepto que nos compete: la jerarquización de los tiempos que crean esta falsa necesidad histórica de narrativas maestras, dando preferencia a textos que son los que se debería de leer. Con plata o sin ella, de la escasez, resulta interesante poetizar sobre lo que *no hay* porque viene a ser una poética similar a aquella del futuro. Esta carencia, al llenarse de significados de variaciones insuficientes, de relevancia dispar, crea una rareza de producción literaria que puede ser compleja e interesante. Tal vez sea sano equiparar esta supuesta falta con aquello que planteara Sarlo al hablar de Borges y que se resume con la idea de «hacer del margen una estética particular» (5).

Es necesario entender que hay un vacío que está relacionado, al menos en parte, con la poca importancia que se le da a la futuridad en la escritura en detrimento de toda la preeminencia que se le da a la tradición. La explicación de las consecuencias de este vacío radica en la idea de que, al querer llenarlo, a como dé lugar, lo que más viene a mano es la misma tradición y que funciona de dos modos. Primero, capitaliza cualquier sentimiento nacionalista mal fundado y con tendencia a enceguecer el horizonte cultural a favor del político; segundo, es proclive a mirar y buscar significantes conocidos dado que aparentan eficacia probada en la recepción crítica y afectiva, que opera de modo viral y que va contagiando a nuevas generaciones sin miras a vacunarse. A fin de cuentas, es una tradición literaria y como todas las tradiciones literarias es un ejercicio de exclusión.

Si bien aquello del centro y la periferia viene a ser el modelo más fácil de pronosticar de todos, la futuridad de esta relación, por definición, es incierta y la incertidumbre, por simple lógica, debe de tomar en cuenta el vacío porque escoger una opción de escritura también es negar las demás posibles. «La pregunta es—dice Piglia—, ¿cómo escribiríamos imaginariamente la obra maestra futura? ¿Cómo describiríamos las posibilidades de una literatura futura, de una literatura potencial?» (119). Parece pobre pensar aun en el concepto de «la obra maestra» pero de cara a la posibilidad de escoger una opción de escritura se debe señalar que la verdadera libertad requiere de opciones, porque si no las hay no se puede siquiera plantear el problema real: aquel en el que no hay desvío posible del canon, no hay elección, y por ende no hay autonomía para proponer un proyecto literario genuino.

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancy and history: The destruction of experience*. London: Verso, 2007.
- AIRA, César. *Continuación de ideas diversas*. Santiago: Ed. Universidad Diego Portales, 2014.
- ALCÍVAR, Daniela. *Siberia: Un año después*. Barcelona: Editorial Candaya, 2019.
- ATELL, Kevin. *Giorgio Agamben: Beyond the Threshold of Deconstruction*. New York: Fordham UP, 2014. <https://doi.org/10.2307/j.ctt13x0961.14>
- ANTIN, David. *What it means to be Avant-garde*. New York: New Directions, 1993.
- ARENDET, Hannah. *¿Qué es la política?* Barcelona: Paidós, 1997.
- BERARDI, Bifo. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. London: Verso, 2017.
- BORGES, Jorge Luis. *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957.
- BOWLES, Paul. *The sheltering sky*. New York: Harper Perennial, 2005.
- BURGER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 1987.
- CISOUX, Hélène. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1995.
- CORNEJO, Antonio y Mabel Moraña. *Indigenismo hacia el fin del milenio: homenaje a Antonio Cornejo-Polar*. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Universidad de Pittsburgh, 1998. Bottom of Form.
- CRARY, Jonathan. *24/7: Late capitalism and the ends of sleep*. London: Verso, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2017.
- ECHVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México, D.F: Ediciones Era, 2005.
- FLORES, Gabriel. «Wilfrido Corral, crítico literario: ‘Muchos escriben sin ver al pasado’» *El Comercio*. 9 agosto, 2021. <https://www.elcomercio.com/tendencias/entrevista-critica-literaria-wilfrido-corrall.html>. Consultado el 9 de agosto de 2021.
- DÁVILA, Miño. *Revista Huellas*. 13. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.
- ISER, Wolfgang y José A. Mayoral. *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 2008.
- IZQUIERDO, Salvador. *Una comunidad abstracta*. Guayaquil: Cadáver Exquisito Ediciones, 2015.
- IZQUIERDO, Salvador. *Te faruru*. Quito: Campaña Nacional Eugenio Espejo por el Libro y la Lectura, 2016.
- IZQUIERDO, Salvador. *El nuevo Zaldumbide*. Quito: Editorial Festina Lente, 2019.
- KAFKA, FRANZ. «Before the law» *Complete Short Stories* Brooklyn, New York: Sheba Blake, 2017.
- LADDAGA, Reinaldo. *Estética de la emergencia: La formación de otra cultura de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.
- LATOUR, Bruno. *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Trad. Víctor Goldstein. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2007.
- MAGRINYÀ, Luis y Pascual, José. *Estilo rico, estilo pobre: Todas las dudas: guía para expresarse y escribir mejor*. Barcelona: Debate, 2015.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Basic Writings of Nietzsche*. New York: The Modern Library Classics 2000.
- PALACIO, Pablo, Caicedo A. Ortega. *Un Hombre Muerto a Puntapiés: Débora*. Buenos Aires: Final Abierto, 2009.
- PIGLIA, Ricardo. *Antología personal*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.
- PRYNNE, Jeremy. *The White Stones*. NYRB, 2016.

- RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- RANCIÈRE, Jacques. *Tiempos modernos: Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte, 2018.
- RICHARD, Nelly. «Intersectando Latinoamérica con el Latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural» *Teorías sin disciplina*, 1998. <https://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>. Consultado el 9 de mayo de 2021.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. London: Verso, 2006.
- SISKIND, Mariano. *Cosmopolitan desires: Global modernity and world literature in Latin America*. Evanston, Ill: Northwestern University Press, 2014. <https://doi.org/10.2307/j.ctv4cbg63>
- SOMMER, Doris. *Ficciones Fundacionales: Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- TABAROVSKY, Damián. *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce, 2018.

**Citación bibliográfica:** QUIÑONES GÁMEZ, Claudia. «Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 104-119, <https://doi.org/10.14198/AMESN.16241>

## Subversión y terror en la nueva narrativa argentina: influencias de lo neofantástico en Mariana Enríquez y Samanta Schweblin

### Subversion and Horror in the new Argentinian Narrative: Influences of the Neo-Fantastic in Mariana Enríquez and Samantha Schweblin

CLAUDIA QUIÑONES GÁMEZ  
*Universidad de Granada, España*

[clauu82@correo.ugr.es](mailto:clauu82@correo.ugr.es)

 <https://orcid.org/0000-0002-4331-4734>

Fecha de recepción: 9-03-2020

Fecha de aceptación: 21-06-2020

#### Resumen

El progreso social y los cambios que conciernen a la erradicación del sistema patriarcal en el que se encuentra anquilosada la sociedad han generado notorios cambios en el mundo intelectual, donde la literatura escrita por mujeres y las técnicas y construcción del sujeto femenino cada vez aparecen explicitadas de forma más novedosa en sus obras. El avance en cuanto a estilo y temáticas en el género cuentístico en Latinoamérica, en concreto en Argentina, ha llevado a autoras como Mariana Enríquez y Samanta Schweblin a mostrar una visión ampliada del mundo y la problemática que este encierra a nivel social y político. El cuento de terror y el miedo intersticial que lo compone se desarrolla actualmente a partir de episodios derivados de la política o la maternidad subvertida, tratados en los cuentos de estas desde una óptica *neofantástica*, corriente estética común a ambas autoras.

**Palabras clave:** relato breve; Mariana Enríquez; miedo intersticial; animalización; Samanta Schweblin; *neofantástico*; maternidad subvertida.

© 2022 Claudia Quiñones Gámez



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



### Abstract

Social progress and the changes concerning the eradication of the antiquated patriarchal system in which society continues to find itself have generated evident changes in the intellectual world. Regarding literature written by women, the techniques and construction of the female subject therein appear increasingly explicit and original. Advances in style and themes in the short-story genre in South America, and specifically in Argentina, have led authors such as Mariana Enríquez and Samantha Schwebelin to reveal a wider vision of the world and the difficulties that this encloses on a political and social level. The horror story, and the interstitial fear that composes it, currently develops from episodes derived from politics or subverted maternity, treated in the latter authors' stories from a neo-fantastic perspective, an aesthetic trend common to both writers.

**Keywords:** short story; Mariana Enríquez; interstitial fear; animalization; Samanta Schwebelin; *neofantastic*; Subverted motherhood.

**Financiación:** Universidad de Granada; Vicerrectorado de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada; Departamento de Literatura Española; Ángel Esteban del Campo.

### Introducción

El interés por la creación de un lenguaje y estéticas propias, la subversión de temas directamente enlazados con lo femenino como puede ser la maternidad, además de la construcción de un tipo de terror social, son los temas principales en la narrativa de muchas autoras actuales argentinas, entre las que destacan Mariana Enríquez (1973) y Samanta Schwebelin (1978) en quienes nos centraremos, focalizando en diversos cuentos extraídos de las obras *Pájaros en la boca* de Samanta Schwebelin y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez. La forma en la que este terror aparece explicitado no tiene relación con seres imaginarios ni temas prototípicos ligados a fobias generales, sino que es introducido en historias cotidianas asociadas a temas comunes, como puede ser la política, la interrupción del embarazo con posibilidad de postergación al conservarse el feto o el desclasamiento social, enfocados desde la estética *neofantástica*, que consigue crear tensión e incertidumbre en sus relatos. El objeto de estudio de este trabajo es, por tanto, extraer hipótesis de una selección de cuentos pertenecientes a las dos obras previamente mencionadas de las autoras que nos conciernen y señalar en los relatos estos elementos *neofantásticos* que intensifican la incertidumbre de los mismos y utilizan la tensión como creadora de estímulos, además de constituir la resolución metafórica a las situaciones y conflictos presentes en el relato. En este punto es importante matizar la diferencia entre lo fantástico y lo *neofantástico* y es que, como sostienen algunos críticos, en el género fantástico tradicional se genera a través del relato miedo u horror ante lo sobrenatural, asumiendo la solidez del mundo real, mientras que lo *neofantástico* va un paso más

allá, asumiendo que el mundo real está enmascarado y oculta una segunda realidad, situándose al lado de *lo otro*, donde nuestra lógica no consigue llegar pero en algunas ocasiones se hacen sentir y se describen situaciones que podrían formar parte del mundo terrenal y en las que podemos penetrar a través de la metáfora. Así, el relato tendrá como función crear una catarsis en el lector que sea reflejo o bien de la situación política de la Argentina del momento o las reminiscencias a épocas anteriores, la situación social y cultural u otros factores sociales a determinar. Otro de los objetivos propuestos en este estudio será adoptar esta óptica *neofantástica* unida a una perspectiva feminista de la sociedad, ya presente en los cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, donde lo *innombrable* aparece casi explícito, dejando como tarea al lector la interpretación de esas reminiscencias de la dictadura presentes en «La Hostería» de Mariana Enríquez o la subversión de la maternidad visible en los cuentos «Conservas» y «En la estepa» de Samanta Schweblin.

En la narrativa occidental este miedo intersticial está, en muchas ocasiones, ligado al silencio y representado a través de un clima siniestro y sórdido que introduce al lector en un espacio que le provoca sensaciones distintas a las vividas hasta el momento. Desde sus inicios, esta narrativa de terror ha sido un género relegado de su protagonismo, lo que podríamos relacionar directamente con la figura de la mujer en Latinoamérica y extrapolable al resto de sociedades, por lo que este estudio converge en otro punto en común, la búsqueda de esa visibilidad históricamente arrebatada y la lucha actual por ser reconocido dentro de un canon socialmente creado y establecido.

### Una lectura de género desde la óptica *neofantástica*: El *Boom* de la nueva narrativa escrita por mujeres y la corriente *neofantástica* y su tendencia actual

El feminismo en el mundo occidental aparece en un contexto de violencia histórica y convivencia de la mujer dentro de un sistema fuertemente patriarcal. Es a partir de los años 80 cuando empiezan a calar las teorías feministas en el panorama literario latinoamericano y comienza a deconstruirse la ideología heteropatriarcal dominante en la sociedad, así «la mujer se vuelve agente de cambio en virtud de un *feminismo de la diferencia* (Cixous, Irigaray o Kristeva)» (Gallego 80). En este momento surge el conocido *Boom* de literatura escrita por mujeres, cuya enunciación ya supone una subordinación frente a la literatura general, entendiendo que esta está escrita por varones. El surgimiento de este grupo se relaciona con el «desarrollismo», pues:

Su época formativa coincide con el período de desarrollo económico de algunos países [...] la democratización de la educación [...] todo ello desemboca en la renovación del antiguo sueño del continente unido por la igualdad y la emancipación cultural y económica (Esteban 563-564).

El fin destacado en las obras de estas escritoras es reflejar las contradicciones a las que se ve expuesto el sujeto femenino en la sociedad patriarcal, destacando a autoras

como Isabel Allende, Ángeles Mastretta o Laura Esquivel, pero la forma de visibilizar esta situación de subalternidad sigue incluyendo los roles de género asociados al sexo femenino, por lo que «no terminan de discutir el esencialismo de la categoría de género y siguen vinculando, aunque sea desde una mirada propia, el espacio doméstico de la casa y la labor reproductiva con la mujer, con lo femenino, y con la familia» (Gallego, 81). Por otro lado, escritoras coetáneas como Elena Poniatowska o Rosario Castellanos consiguen formular un discurso mucho más directo, apropiándose de temas que salen fuera de lo «femenino», aportando una visión distinta a la establecida por la literatura hasta el momento:

Generando relatos contrahegemónicos que ponían sobre las cuerdas la ideología patriarcal: no solo en el plano temático sino también formal. A esta línea se adscribieron después las argentinas Hebe Uhart, Luisa Valenzuela y Angélica Gorodischer que fueron más allá: deslegitimaron en sus poéticas al «Sujeto Fundador» –Foucault *dixit*– de los grandes relatos de la nación argentina, y vindicaron socialmente a la mujer marginada para elaborar una imagen pluridentitaria, que escapa a los roles sexuales impuestos por la heteronormatividad. Y lo hicieron desde un discurso, y una estética, *diferente* (Gallego 81).

El feminismo desde el siglo xx hasta la actualidad ha introducido nuevas teorías de las que son conocedoras Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, en las que se cuestionan las hegemonías discursivas y se defiende la visibilización de la mujer como fuerza de intervención teórica que pone en duda la organización simbólica dominante y como fuerza estética que altera las codificaciones sociales (Richard 8), además de defender la completa emancipación de la ideología patriarcal en la que ha estado sumido este sexo a lo largo de la historia:

El feminismo ha ido abriéndose a otros enfoques como la teoría *queer* (Butler y la performatividad del género y la identidad), el postfeminismo (Haraway), los nuevos materialismos (el posthumanismo y el «thing power» de Jane Bennett o el feminismo materialista de Elizabeth Gross), la pospornografía (que predica Paul B. Preciado) o el feminismo latinoamericano de Marcela Lagarde, focalizado en la violencia y en los procesos de subjetivación –subalternos– de las mujeres latinoamericanas. En cuanto a Argentina, además de la reconocida filósofa María Luisa Femenías, que defendía un lugar alternativo para el feminismo latinoamericano, tenemos a la socióloga Karina Bidaseca que aboga por un «feminismo decolonial» que visibiliza a las «otras» del «feminismo hegemónico» [...] aunque ninguno de estos últimos ha tenido gran calado en el discurso literario argentino (Gallego 81).

La necesidad de creación de una identidad perdida en un universo patriarcal acompañada de un lenguaje autónomo y propio del sexo femenino se representa como «un conflictivo diálogo entre “lo que la sociedad afirma que soy” y «lo que yo, como sujeto individual y colectivo a la vez, afirmo ser «para una mujer, verse –como otro suele representar una ardua carrera de obstáculos» (Reisz 18-19). A partir de esta afirmación, podemos ver cómo la no conformidad ha llevado a la repulsa de

estereotipos de género imperantes en este sistema en la sociedad latinoamericana, desafortunadamente extrapolable al resto de sociedades. El objetivo de estas autoras será la deconstrucción de estos patrones de género y la creación de un lenguaje y de una identidad literaria propias, pues:

Ya no se trata de narrar lo que *dicen* las mujeres, sino lo que *no dicen*. El objetivo no es solo tener acceso a la palabra sino descorder el velo ideológico que el discurso hegemónico patriarcal ha extendido sobre el cuerpo de la mujer y sus funciones: como madre, como amante, como víctima de la violencia (Gallego 82).

Los cuentos de Samanta Schweblin y Mariana Enríquez tienen como punto de partida cuestionar la ideología patriarcal asentada en la sociedad y deconstruir el corpus literario conocido tradicionalmente como «literatura de mujeres», partiendo de un feminismo hegemónico y analizando los roles de género atribuidos al sexo femenino desde una perspectiva mundial, no meramente latinoamericana. Como bien se cuestiona Ana Gallego en su artículo «Feminismo y literatura argentina mundial»:

¿Cómo lo logran? Representando zonas de debate «mundiales», muy productivas desde los enfoques feministas actuales, que son deconstruidas y resignificadas: la maternidad, el amor romántico, y la violencia machista; los *topoi* de la escritura de mujeres que más – y mejor – circulan en la literatura mundial (82).

Muchas escritoras tienden hacia lo insólito, lo extraño o lo surrealista lo que marca la narrativa en la primera mitad del siglo XXI, por lo que se podría afirmar que el futuro de este género es misterioso y femenino. Destacamos además de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin, a otras escritoras de lo fantástico en Argentina como son Luisa Valenzuela (*la densidad de las palabras*); Ana María Shua (*Vida de perros*); Laura Ponce (*Paulina*); Angélica Gorodischer (*Una mujer notable*), entre otras. Estas han tenido más visibilidad por la publicación de la obra: *Insólitas: narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, escrita por varios autores y editada por Teresa López– Pellisa y Ricard Ruiz Garzón.

Remarcando la constructividad por parte del receptor de la obra literaria, daremos paso al nuevo tipo de literatura surgida a raíz de la inclusión de elementos racionales dentro de la irracionalidad y la construcción al mismo tiempo de una verosimilitud y una amplitud de interpretaciones que marcarán algunos cuentos de las autoras a analizar, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, conocida esta como literatura *neofantástica*. Según Edelweis Serra, estas composiciones «transcenden poéticamente la narración», aportando un sentido legible a lo racionalmente ilegible creado a partir de un hecho extraordinario o fantástico. Esto estaría estrechamente relacionado con lo ya expuesto en la *Tesis sobre el cuento* de Ricardo Piglia, donde cita la *Teoría del iceberg* de Hemingway en la que sostiene que el receptor es el encargado de reconstruir la historia a partir de lo que no se cuenta, es decir, lo sobreentendido. A su vez, esta evolución de lo fantástico rompe con la estructura tradicional mono-lógica del cuento, en la que las relaciones entre emisor, mensaje

y receptor no representan una única interpretación de la historia. El precursor de esta subvertiente según los críticos sería Kafka, donde en su *Metamorfosis* convierte a Gregorio Samsa en un insecto de forma repentina y no da ninguna explicación acerca de la transformación que el lector acaba por asumir. Posteriormente, escritores como Cortázar o Borges, considerados dos de los grandes renovadores del género, servirían de influencia a las autoras pertinentes en este estudio, puesto que mostrarían indicios en sus cuentos que no son desvelados por el narrador y que permiten al lector elaborar hipótesis sobre los sucesos posteriores, llegando incluso en ocasiones a no ser desvelados, aportando un final abierto sujeto a distintas interpretaciones:

El cuento es un mensaje sincrónico, inmutable en su escritura salvo que el autor introduzca cambios posteriormente. No por ello deja de gozar de diacronía, siempre que actúa dialécticamente a través del tiempo y del espacio sobre una diversidad de receptores y en una variedad de contextos (Edelweis 22).

En base a la clasificación propuesta por Alazraki, la diferencia esencial entre los cuentos fantásticos y los *neofantásticos* se basa en tres cuestiones: la visión, la intención y el *modus operandi*. En cuanto a la *visión*, expone que lo *neofantástico* crea un mundo paralelo al real donde desarrolla la historia. En cuanto a la *intención*, sostiene que lo fantástico escapa de lo racional y tiene como fin provocar miedo en el lector, mientras que lo *neofantástico* mezcla lo racional con lo irracional y crea verosimilitud. Alazraki llama a las metáforas que permiten el paso a la segunda realidad que crean los relatos *neofantásticos* «metáforas epistemológicas», relativas a los modos de nombrar lo innombrable por el lenguaje. Por último, en cuanto al *modus operandi*, explicita que desde el primer momento el cuento *neofantástico* nos introduce al elemento fantástico. El trabajo hermenéutico va a depender de los conocimientos y competencias de cada lector, pues estas «metáforas» en ocasiones tendrán múltiples interpretaciones que dependerán del tipo de receptor.

### Lo neofantástico y la subversión de la maternidad en «Conservas» de Samanta Schweblin

La representación de la maternidad a lo largo de la historia de la literatura ha estado basada en la relación madre/ hijo, siguiendo los estereotipos de género impuestos por la sociedad patriarcal. Esta visión paternalista se muestra en la obra de Nora Domínguez: *De dónde vienen los niños. Maternidad y escritura en la cultura argentina* (2007), que como bien expone Ana Gallego: «hace un nutrido recorrido por las diferentes representaciones literarias de la maternidad en la Argentina del siglo xx y concluye que la madre ha sido fagocitada por el hijo en el discurso literario, sin lograr subvertir esa relación de dominación» (Gallego 83). En el siglo xxi, las autoras se centran en otros aspectos que sirven de crítica social a estos roles de género impuestos socialmente, como pueden ser la postergación de la maternidad, la lactancia o el acto sexual. Estos temas rompen con la ideología conservadora que domina la sociedad

hasta el momento y prioriza la libertad de decisión del individuo. En el siglo XXI ha aumentado considerablemente el número de mujeres escritoras que subvierten la representación tradicional de la maternidad, aportando una óptica feminista y mostrando de forma directa la parte negativa de este constructo socialmente impuesto, eliminando ciertos estereotipos de género anquilosados en el sistema patriarcal<sup>1</sup>:

Como diría Cixous, el significante unívoco mujer/madre se auto(de)construye en la segunda década del siglo XXI con una narrativa propia que revela más sombras que luces, en el intento de dinamitar el mito y estereotipo –patriarcal– de la experiencia maternal, teñida antaño de un idealismo casi místico. Una de las pioneras en este rubro destructor, en el campo literario argentino, es Ana María Shua. En su cuento «Como una buena madre», trabaja la maternidad desde las pulsiones monstruosas y el humor negro (Gallego 84).

Por otro lado, es interesante el hecho de que, aunque la autora no haga directamente literatura política, deja implícitas actitudes de protesta visibles que nos permiten conocer el contexto sociopolítico argentino actual. Así, tras consultar la situación de la ley del aborto en Argentina es importante saber que esta práctica hoy día se considera un delito, exceptuando los casos de violación. Así, la protagonista del relato, de la que no conocemos su nombre, deja de lado la ley y acude a obstretas, curanderos y hasta un chamán, en busca de un tratamiento de postergación del embarazo clandestina, finalmente cedido por el doctor Weisman, por lo que ya no sólo es rupturista con la tradición, sino a su vez crítica con la violencia obstétrica, entendida como una violación a los derechos de las mujeres, a la salud reproductiva y a la autonomía del sexo femenino, lo que le lleva a buscar como única solución estos clandestinos, como veremos a continuación.

En el relato a analizar, «Conservas» de Samanta Schweblin, publicado en su libro *Pájaros en la boca*, se muestra de forma explícita esta subversión de la maternidad ya contextualizada desde una óptica *neofantástica* en la que durante todo el cuento el lector deduce aquello que no se nombra, la postergación del embarazo posibilitada por la conservación del feto. Pues bien, se cuenta la historia de una pareja que se prepara para tener una hija, a la que plantean llamar «Teresita». Conforme avanza el relato, la pareja se cuestiona acerca de su futuro y todas las cosas a las que tendrían que renunciar tras la llegada del bebé, por lo que se enfrenta a un tratamiento que interrumpe el proceso de embarazo para, en última instancia, expulsar el óvulo y guardarlo en «conservas», en una especie de parto invertido, para así poder fecundarlo cuando ambos se sientan preparados para ser padres. A pesar de no explicitarse en ningún momento que la protagonista está embarazada, lo podemos deducir incorporando en el mismo la óptica *neofantástica*, y es que ya desde el principio del

---

1. Las autoras más destacadas en esta deconstrucción de la visión de la maternidad tradicional son: Ariana Harwicz, Mariana Dimópulos, Mariana Enríquez, Samanta Schweblin, Claudia Piñeiro, entre otras (Gallego 84).

cuento expone: «Pasa una semana, un mes, y vamos haciéndonos a la idea de que Teresita se adelantará a nuestros planes [...] dentro de unos meses ya no va a ser fácil seguir [...] no puedo parar de comer y empiezo a engordar» (Schweblin 19).

El relato nos sugiere una especie de rebobinado, un plan para retroceder el ciclo embrionario, y rompe con los tratamientos de reproducción asistida a los que se someten aquellas mujeres que no pueden tener hijos y los *desean*. Así, tras hablar con «obstretas, curanderos y hasta con un chamán» (20) acuden a un doctor que aconseja una serie de pautas y ejercicios a seguir por parte de la pareja protagonista de la historia. Una de las partes fundamentales de este tratamiento tiene que ver con la «respiración consciente», descrita como una técnica innovadora creada por este doctor y que podríamos relacionar directamente con el nivel de conciencia y seguridad que presenta la actitud de la protagonista ante la toma de decisiones. Conforme progresa la narración, se va describiendo el proceso inverso mediante estructuras temporales, comenzando por los tres meses (momento en que decide empezar el tratamiento, que a su vez coincide que el tiempo límite establecido por la ley que permite el aborto) hasta que consigue expulsar a «Teresita» y postergarla para el momento en que decidan ser padres:

El segundo es, quizá, el mes de más cambios. Mi cuerpo no está tan hinchado, y para sorpresa y alegría de ambos, la panza empieza a disminuir [...] Empieza el tercer mes, el penúltimo. Es el mes en el que más protagonismo van a tener nuestros padres (Schweblin 22-23).

Finalmente, siente las náuseas y mareos propios de los síntomas del embarazo a los tres meses de tratamiento, en el que no se trata exactamente de un aborto, sino de una interrupción del embarazo con posibilidad de postergación gracias a la conservación del feto, lo que nos lleva a pensar en esos síntomas propios del primer mes encinta. Hay un momento en este punto en que la protagonista se ve afectada por la ideología social generalizada en los debates acerca del «aborto» y se plantea si «Teresita» será consciente de lo que está ocurriendo, actitud que se contrapone a la seguridad manifestada a lo largo del relato: «Quizá ella sepa lo que está pasando, quizá todo esto esté muy mal [...] Yo solo quiero dejarlo para más adelante...-le digo-. No quiero que...» (Schweblin 25). Suponemos que vomita el óvulo que contiene a «Teresita» y lo guarda en un recipiente especializado, pensamos que un tanque de nitrógeno líquido para preservarlo hasta que decida ser madre:

Tengo una arcada, y otra, y otra [...] Las arcadas se interrumpen y algo se atora en la garganta [...] Entonces siento algo pequeño, del tamaño de una almendra. Lo acomodo sobre la lengua, es frágil. [...] Ella nos esperará, pienso. Ella estará bien hasta el momento indicado. Entonces Manuel me acerca el vaso de conservación, y al fin, suavemente, la escupo (Schweblin 25).

Lo *neofantástico* se deja ver a partir de esa mezcla de elementos racionales fusionados con irracionalidad y que al mismo tiempo crean verosimilitud, pues las técnicas de

reproducción asistida cada vez son más frecuentes en nuestra sociedad. Por otro lado, encontramos esa irracionalidad en el propio acto de expulsión de «algo» que no específica y que suponemos que es el óvulo; la protagonista describe este momento sin ningún tipo de sensibilidad, incluso podríamos encontrar en la narración de este instante un tono despectivo, pues hace uso del verbo «escupir», lo que ya aparece explícito en la cita anterior. Esto muestra una de las características presentes en esta nueva narrativa, en la que se muestra el cuestionamiento sobre la maternidad como decisión y deseo y la total autonomía del cuerpo, puesto que la protagonista decide postergar el embarazo «no esperado» y la capacidad de decisión del sujeto narrativo sobre su propio cuerpo (autonomía corporal femenina), siendo consciente de las responsabilidades que este hecho lleva implícitas y como individuo libre decide renunciar a su maternidad en favor de sus inquietudes y en mutuo acuerdo con su pareja.

### **Samanta Schweblin: «En la estepa» y el terror a través de la monstruosidad relativa a la maternidad y la animalización**

Para Cortázar el cuento queda independizado de su creador, a lo que llama polarización que [...] es exorcizarse o desprenderse el cuentista de una criatura que lo habita para proyectarla escribiéndola y dándole así vida propia, universal, la mera técnica narrativa solamente puede lograr un producto literario, pero no la liberación de una «presencia alucinante» (Edelweis 93).

Esta presencia alucinante a la que alude Edelweis se materializa en el relato «En la estepa», perteneciente a la obra *Pájaros en la boca*, donde se narra la historia de una pareja que busca tener una criatura<sup>2</sup> para lo que en un principio busca un tipo de fertilidad indefinida que podría llevar al lector a pensar en la fertilidad tradicional, basada en la procreación de un nuevo individuo mediante el acto sexual. Este esquema se rompe en el momento en que se hace referencia a un tipo de fertilidad conjugada a elementos de caza y en la que se alude a una presencia animal o a un ser irreal y monstruoso:

Oscurce tarde en la estepa, lo que no nos deja demasiado tiempo. Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes [...] Salimos por la puerta y caminamos campo adentro [...] para esas horas yo casi siempre me escondo detrás de algún arbusto, aferrada a mi red, y cabeceo y sueño con cosas que me parecen fértiles (Schweblin 159).

Tanto en este relato como en el de «Conservas» aparece la maternidad subvertida, pero la autora expone dos visiones contrarias. Así, en «Conservas» muestra la suspensión temporal del ciclo vital, frente a la pareja protagonista «En la estepa» que

2. Este punto es interesante en el cuento, ya que sustituye la palabra «hijo» por «criatura», dejando que este término impregne el relato y acreciente la monstruosidad del mismo.



busca desesperadamente la fertilidad. En ambos las parejas protagonistas llevan una rigurosa medición del tiempo (meses, días...), lo que nos lleva a:

debates clásicos del feminismo –desde Virginia Woolf, Simone De Beauvoir hasta Margerite Duras y Úrsula K. Le Guin por tomar algunos emergentes– como la ecuación disyuntiva libros-hijos que exigiría una elección sin escalas de grises: o libros o bebés, como si la escritura y la maternidad fueran tareas contrarias o mutuamente excluyentes (De Leone 39).

Centrándonos en el cuento de «En la estepa» y en relación a la maternidad, es interesante el símil que se establece entre el espacio y la procreación, puesto que ambos terrenos se presentan áridos y sin vida:

Una estrecha fusión entre hábitat (aridez) y corporalidades (infertilidad), los personajes oponen sus resistencias a los que les tocó en el reparto de lo biológico, y producen una zona monstruosa por fuera de los dispositivos de sujeción y normalización, de los reconocimientos, las clasificaciones y las regulaciones médico-legales; y al hacerlo, inauguran un horizonte de politización en el límite de la propia vida (De Leone 31).

Esta maternidad está relacionada con una especie de animalización que podríamos vincular directamente con la monstruosidad adoptando una óptica neofantástica, en la que no sabemos realmente qué es la «criatura» a la que se refiere: «La indistinción de “aquello” que hay que atrapar entre los arbustos de la estepa y antes del amanecer opera en diferentes niveles: en el de una superficie corporal que oscila entre lo humano, lo animal, lo no humano» (De Leone 35), pero la pareja busca la fertilidad en el campo cada noche y por las descripciones que realiza parece hacer referencia al aspecto físico y forma de actuar de los lobos:

Se convierte en una especie de animal de caza. Lo veo alejarse, agazapado entre las plantas. Puede permanecer de cuclillas, inmóvil durante mucho tiempo [...] Siempre me pregunté cómo serán realmente [...] Creo que son iguales a los de la ciudad, solo que más rústicos, más salvajes (Schweblin 160).

Esta adaptación de características animales se deja ver a partir del instinto de supervivencia, innato en el mundo animal, lo que podría ser una metáfora para describir el mundo competitivo y deteriorado por el Capitalismo en el que vivimos, aplicando la teoría de Hobbes en la que afirma que «el hombre es un lobo para el hombre». Esto explica cómo el hombre se deja llevar por sus impulsos y pasiones, al igual que los personajes de nuestro relato, cuya única preocupación es la búsqueda de esa fertilidad, y cómo en el momento en el que conocen a la pareja que ya tiene al *ser* tan esperado arriesgan su vida con el objetivo de presenciárselo, siempre adoptando esa visión *neofantástica* en la que se permite al lector imaginar aquello que no se nombra mediante el artículo neutro «lo»:

Cuando estamos entre los arbustos se mueve con cierto recelo, como si de un momento a otro algún animal salvaje pudiera atacarlo [...] Quiero preguntar cosas: cómo lo agarraron, cómo es, cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad [...] Arnol pregunta a Paul sobre los insecticidas (Schweblin 160-162).

Así, en la última parte del relato la presencia de este *ser* acrecienta la intriga del mismo, tratándose este sujeto tácito de algo invisible y misterioso que carga el cuento con tintes fantásticos, construyendo de esta forma un miedo más tradicional que el presente en la obra de Mariana Enríquez, a pesar de que el extrañamiento y la óptica *neofantástica* está presente en ambas autoras. Las sentencias de la voz narradora, Ana, y su pareja, Pol, reafirman la curiosidad y obsesión por presenciar al innombrable, lo que se engrosa más aún cuando la pareja evita responder, incrementando las dudas y continuamente pone excusas para evitar que lo presencien:

«Quiero verlo ya», pienso, y me incorporo [...] Bueno, ¿Y dónde está? Queremos verlo—dice al fin Pol [...] Estoy por contestar cuando veo a Pol salir silenciosamente del baño y cruzarse a la otra habitación [...] Hay unos segundos de silencio y luego escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra (Schweblin 163-165).

Una vez que Pol consigue despistar a los anfitriones de la cena a la que son invitados es atacado por esta especie de monstruo y huyen de la casa para salvar sus vidas:

Escucho otro ruido, enseguida Pol grita y algo cae al piso, una silla quizá; un mueble pesado que se mueve y después cosas que se rompen [...] Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos (Schweblin 165-166).

En este punto del relato se vuelve a mostrar de forma explícita la animalización del ser innombrable, ya que produce en Pol heridas propias del ataque de un animal a modo de defensa. Es curioso que durante la cena se haga referencia a la carne, alimento básico de los animales carnívoros y no se cite ningún alimento más. Además, nos da la impresión de que está ofreciendo la presa cazada, lo que es un comportamiento típico en las manadas de lobos según la etología de este animal: «Ay... por favor...-dice Arnol y acerca la fuente para ofrecer más carne-, por fin gente con quien compartir toda esta cosa... ¿Alguien quiere más?» (Schweblin 164). Finalmente, la pareja huye de la casa a causa del ataque de este *ser*, por lo que parecen haber sido expulsados por presencias extrañas, lo que es una de las características propias de lo *neofantástico*:

De la legalidad, en funcionamiento comunitario e inscriptos en logias cerradas, fraternales, masónicas. Y, quienes accedan a ellos tendrán que transgredir no sólo la ley de los hombres (la que prohíba convivir con los secuestrados de la estepa) sino también la normativa biológica (que los ubique en un más allá o un más acá de lo humano) para la conformación de nuevos agenciamientos, que son territoriales en primer orden (y aquí

se emplazan en espacios rurales inubicables) y tienen un devenir, por caso, hallable en otras formas de circulación de los afectos (De Leone 36).

La dificultad para expresar por medio de la palabra va a estar presente en este relato, en el que a través de dudas y preguntas sin respuesta va a crear en el lector un sentimiento de pesadumbre al intentar averiguar cuál es el *ser* al que se hace referencia y cuál el lugar al que se dirigen, pues:

se desvían de la ruta que los lleva a la casa en la estepa hacia quién sabe dónde ni por qué (¿vuelven a la ciudad también infecunda?, ¿lo que vieron es más de lo humanamente tolerable?), en una escena cinematográfica de escape final, tan vertiginoso como efectista (De Leone 38).

Una vez analizados los relatos de «Conservas» y «En la estepa» desde la subversión de la maternidad y las influencias de lo *neofantástico* en relación con aquello que no se nombra, podríamos decir que:

la rica producción de Schwablin queda librada a diferentes lecturas críticas en tanto sus textos pueden interpretarse como novedosas ficciones maternas que se rebelan a prescripciones de cuerpos, sexualidades, conductas, relaciones sexo-afectivas dispuestas de manera excluyente en relatos hegemónicos; [...] incluso como acercamientos y desvíos del *fantasy* y del terror contemporáneos (De Leone 42).

### Mariana Enríquez: «La Hostería», reminiscencias de la dictadura y otros horrores

La representación de la dictadura en la literatura argentina ha sufrido diversas transformaciones, siendo la más notoria aquella escrita desde el exilio donde se representaban los aspectos más crudos y opresivos de la realidad argentina del momento y que pudieron ser publicadas en el país después de 1983: «Las experiencias del terror, la tortura y la persecución política aparecen como lo inenarrable» (Badagnani 2). Encontramos escritoras actuales, además de Mariana Enríquez, que cultivan el género memorialístico, reviviendo el terror social durante la dictadura, como son Mariana Caviglia en su obra *Dictadura, vida cotidiana y clases medias* (2006) y Paula Guitelman en *La infancia en dictadura* (2006), lo que al mismo tiempo demuestra que la representación de estos horrores cada vez posee más relevancia dentro de la literatura escrita por mujeres. Estas obras publicadas después de los años 90, escritas por la llamada «Generación de la Postdictadura», se narra el horror de forma más directa introduciendo testimonios reales dentro de la obra ficcional. Por otro lado, para entender el interés de Mariana Enríquez por la narrativa de terror es importante remontarnos a la literatura anglosajona, de la que toma influencia, pero adaptándola al contexto sociopolítico de Argentina, por lo que podríamos decir que experimenta y hace una relectura de este género.

Para situarnos en el relato «La Hostería», perteneciente a la antología *Las cosas que perdimos en el fuego*, el narrador omnisciente focalizado en la figura de una chica

llamada Florencia cuenta la historia de dos amigas<sup>3</sup> que, tras el despido del padre de una de ellas en la Hostería en la que trabajaba como guía turístico, adoptan una actitud de venganza y deciden dirigirse hasta este lugar e introducir en los colchones chorizos para que cuando se descompongan se cree un ambiente desagradable y los trabajadores del mesón no sepan de dónde procede, momento en el que se empiezan a escuchar voces que recuerdan a los fantasmas de la dictadura. Pues bien, una vez conocido el argumento, es esencial realizar en primer lugar una breve contextualización de algunos episodios de la historia de Argentina en tiempos de dictadura. En 1976, Las Fuerzas Armadas se hicieron con el poder en Argentina a través de un Golpe de Estado, dando lugar al período histórico conocido como el Proceso de Reorganización nacional, momento en que se data el mayor número de desapariciones de niños, adultos e incluso mujeres embarazadas. Extrapolando esta situación a la actualidad, en 2010 se publican novelas de autoras que comienzan a hablar de:

Una realidad hasta el momento invisibilizada y marginalizada: la desaparición de mujeres víctimas de feminicidios o de trata sexual. En 2015, emerge de forma masiva el movimiento social femenino «#Ni una menos» contra el feminicidio que se repite con cada vez más amplitud varias veces en Argentina volviéndose incluso transnacional (Audran 76).

Podríamos relacionar el espacio del cuento a analizar con la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada, 1976-1983), centro clandestino de detención que, en un principio servía de centro educativo para los integrantes de la Armada durante la dictadura, posteriormente se convertiría en un centro de horror para todos aquellos acusados de ir contra el régimen de Videla, donde eran torturados y finalmente asesinados. Me parece interesante conjugar este período histórico de Argentina con el ambiente que Mariana Enríquez crea en sus relatos, ya que otra de las tesis prioritarias en sus cuentos es la alusión a las desapariciones durante este período turbulento, momento en el que nacieron muchos bebés que serían repartidos y pasarían a formar parte de las listas de niños desaparecidos. A través de este fragmento de «La Hostería» se puede visualizar el miedo y sufrimiento de aquellas personas que vivieron estos hechos de forma cotidiana:

Desde afuera llegó un ruido que las obligó a agacharse, asustadas. Fue repentino e imposible: el ruido del motor de un auto o de una camioneta, a un volumen tan alto que no podía ser real, tenía que ser una grabación. Y después otro motor más y entonces alguien empezó a golpear con algo metálico las persianas y las dos se abrazaron en la oscuridad gritando [...] se les agregararon corridas de muchos pies alrededor de la Hostería y gritos

---

3. El relato se intercala con la historia de atracción entre las dos chicas, por lo que Mariana Enríquez introduce la homosexualidad en su narrativa, alternando en sus cuentos el tipo de relación que se establece entre los distintos personajes y reafirmando la sexualidad y la libertad del individuo en una sociedad opresora.

de hombres [...] que corrían ahora y golpeaban todas las ventanas y las persianas e iluminaban con los faros del camión [...] en la habitación donde ellas estaban [...] se escuchó un vidrio roto y se escucharon más gritos (Enríquez 44-45).

Hay un momento en que el narrador del relato afirma que ese *volumen tan alto no podía ser real*, estableciendo las fronteras entre realidad y ficción, pero creando al mismo tiempo verosimilitud en el lector a través del uso de hipérbolos conscientes que permiten acrecentar el horror ambiental a través del uso de lo fantástico. Los fantasmas de la dictadura siguen presentes en la sociedad actual, en generaciones que no la vivieron y no consiguen entender el miedo que sus antepasados sintieron; sigue perviviendo en la memoria histórica de Argentina y las generaciones venideras son el reflejo de las consecuencias de la misma, de ahí que utilizase a dos niñas como protagonistas de su relato, inconscientes e ignorantes ante los hechos que se explicitan en la historia.

Otro relato situado en la postdictadura de la misma autora es *Ese verano a oscuras* (2019), donde se retrata la situación de violencia durante los años tras la caída del régimen político donde los generales fueron juzgados y aparecieron crueles testimonios de este período histórico que eran narrados sin tabúes. Esta violencia y desapariciones se podrían relacionar con las labores de búsqueda emprendidas por colectivos como *Las abuelas de la plaza de Mayo*, asociación creada en 1977 para localizar a todos los niños desaparecidos durante la última dictadura argentina:

En cada historia el verosímil estalla y el efecto de terror se hace carne en esa mezcla indiferenciada, la unión de lo que debe permanecer separado: lo real y lo sobrenatural; la clase media y sus otros. Mariana Enríquez explora nuestros miedos en todas sus dimensiones, el terror metafísico pero también aquel otro, el que el manual del buen progre impide confesar (Cabral 126).

Así, se completa unos de los objetivos de este artículo, el de dar visibilidad a la literatura escrita por mujeres, reivindicando sus derechos y la individualidad y autonomía del cuerpo:

Desde los albores del siglo XXI, la muerte de mujeres, los cuerpos desaparecidos, la violencia y el abuso son instancias literarias en el campo narrativo argentino: valgan como ejemplo, *Boca de lobo* (2000), de Sergio Chejfec, *Chicos que vuelven* (2010), de Mariana Enríquez, *Beya* (2013), de Gabriela Cabezón Cámara, *Chicas muertas* (2014), de Selva Almada o *Aparecida* (2015), de Marta Dillon; y en todas se concibe lo corpopolítico como corpoética de la resistencia. Por ello en la escritura de mujeres el cuerpo como materia ha ocupado siempre un lugar cardinal, desde que el feminismo de la diferencia estableciera la analogía texto-cuerpo (Gallego 90).

## Conclusión

Al principio de este artículo destacábamos la importancia de estudio de la nueva narrativa escrita por mujeres, ya que abordan temas que permiten la reconstrucción de la memoria histórica y la reivindicación del individualismo del sexo femenino. Tanto la subversión de la maternidad como la presencia de lo *neofantástico* en Samanta Schweblin y Mariana Enríquez son una constante en muchos de los relatos que componen sus obras. Tras analizar algunos cuentos de la colección *Pájaros en la boca* de Samanta Schweblin y *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez, podemos llegar a la conclusión de que la literatura escrita por mujeres cada vez tiene más visibilidad y el tratamiento de los temas que realizan son instrumento de crítica social y reivindicación de unas voces históricamente silenciadas. Las reminiscencias de la dictadura y lo monstruoso, además de la maternidad subvertida, como hemos podido comprobar, están analizadas en la obra de estas autoras a través de una óptica *neofantástica* que exige la cooperación activa del lector para la interpretación de lo innombrable. En los cuentos de estas autoras, lo fantástico suele ser consecuencia de un conflicto que aparece resuelto de forma insólita, compuesto por unos personajes que no distan de los parámetros referenciales de normalidad.

En «Conservas» la postergación del embarazo demuestra la individualidad a la hora de toma de decisiones en la sociedad actual, donde se deconstruye la visión tradicional y los estereotipos de género relativos a la maternidad. Por otro lado, en relación a este relato, «En la estepa» se mezcla lo monstruoso propio de lo *neofantástico* con la búsqueda de una fertilidad deseada por los protagonistas del cuento, quienes parecen salir de cacería en busca de esa «criatura» que desean, lo que demuestra las distintas percepciones relativas a la maternidad de una misma autora, subvirtiéndola en ambos casos y aplicando esta visión *neofantástica* que también aparecerá en los cuentos de Mariana Enríquez. Como exponíamos al inicio del artículo, es necesario conocer los hechos acaecidos durante la dictadura argentina para poder entender la contextualización del relato «La Hostería», inserto en la colección *Las cosas que perdimos en el fuego*, donde las reminiscencias de la dictadura se despiertan en un espacio en el que dos chicas se dirigen a una hostería para cometer una travesura, al mismo tiempo que volvemos a focalizar en el ámbito de género y la libertad sexual, pudiéndose entender que las dos chicas mantenían algún tipo de relación sentimental y acuden a este espacio para poder consumarlo. Estas autoras destacan por el uso de una técnica rigurosa y un tipo de escritura peculiar que rompe con el prototipo de personajes que conforman los cuentos tradicionales y con los temas, manteniendo un género popular dedicado a las preocupaciones y muestra de abusos y violencia social en todas sus formas, tomando como protagonista al propio pueblo. la maternidad subvertida y la deconstrucción del ideal del cuerpo femenino rompen con los patrones literarios que han recorrido la historia de la literatura, rompen con un tipo de lenguaje asociado a lo masculino y con la no individualidad del sexo femenino, llegando al punto en el que ahora son ellas

las que tienen la palabra, las que han creado su *Habitación propia* como titula a una de sus obras Virginia Woolf y las que comienzan a tener el protagonismo y la visibilidad que merecen.

### Referencias bibliográficas

- ALAZRAKI, Jaime. «¿Qué es lo neofantástico?». En David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid: Arco/Libros, 2001: 265-282.
- AUDRAN, Marie. «Resistencias corpopolíticas en Argentina: monstruos femeninos levantándose contra la desaparición». *Revell*, 17 (2017): 76-96.
- BADAGNANI, Adriana Paula. «Representaciones de la dictadura. La mirada reciente de la literatura y las ciencias sociales». *FaHCE*. Universidad Nacional de la Plata. VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius, 7 al 9 de MAY. de 2012. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.1567/ev.1567.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1567/ev.1567.pdf) Consultado el 16 de julio de 2020.
- CABRAL, Maria Celeste. «Frente a todos nuestros miedos: la única mujer rebelde es la que arde». *El Toldo de Astier*, 7:13 (2016): 125-128.
- DE LEONE, Lucía. «Imaginaciones territoriales, cuerpo y género. Dos escenas en la literatura argentina actual». Valdivia: *Estudios filológicos*, 62 (2018): 31-43. <https://doi.org/10.4067/S0071-17132018000200031>
- ENRÍQUEZ, Mariana. *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- ESTEBAN, Ángel. *Literatura Hispanoamericana: introducción y antología de textos*. Granada: Comares, 2003.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. *El cuento fantástico en el Río de la Plata*. Madrid: La Mirada Malva, 2010.
- GALLEGRO CUIÑAS, Ana. «Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin». Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (ed.). *Literatura latinoamericana mundial*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2020: 71-96. <https://doi.org/10.1515/9783110673678-006>
- MORALES FAEDO, Mayuli. *Latinoamérica pensada por mujeres: trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015.
- PALAZUELOS, Juan Carlos. *El cuento hispanoamericano como género literario*. Santiago: RIL, 2003.
- REISZ, Susana. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Universitat de Lleida, Serie América, 1996.
- RICHARD, Nelly. *Feminismo, género y diferencia(s)*. Santiago de Chile: Palinodia, 2008.
- SCHWEBLIN, Samanta. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- SERRA, Edelweis. *Tipología del cuento literario*. Madrid: Cupsa editorial, colección goliárdica, 1978.

---

**Citación bibliográfica:** Rivera Vaca, Alberto. «Epigramas de Ernesto Cardenal: cantos de anuncio y denuncia». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 120-135, <https://doi.org/10.14198/AMESN.19170>

## *Epigramas* de Ernesto Cardenal: cantos de anuncio y denuncia

### Ernesto Cardenal's *Epigrams*: Chants of Announcement and Denunciation

ALBERTO RIVERA VACA

*Universidad Católica Boliviana /*

*Universidad Privada Domingo Savio, Bolivia*

[arivera.v@ucb.edu.bo](mailto:arivera.v@ucb.edu.bo)

 <https://orcid.org/0000-0003-2019-0721>

Fecha de recepción: 25-02-2021

Fecha de aceptación: 29-04-2021

#### Resumen

Para Ernesto Cardenal la poesía es anuncio y denuncia. Esta es una poética que aparece con insistencia en los versos de desengaño amoroso de *Epigramas* y se extiende paralelamente a los versos de inquietud social. La poética del anuncio y la denuncia puede explicarse mediante tres aspectos esenciales de la escritura del poeta: la transformación y permanencia de ciertos factores y funciones de la comunicación y el lenguaje, lo cual explica la fugacidad de la realidad y la perpetuidad de la poesía, y el vehemente impulso por comunicar el anuncio y la denuncia en forma de clamor, canto y plegaria en *Epigramas* y en otros poemarios. Para indagar en estos temas recurro al análisis textual y a los conceptos de factores y funciones de la comunicación y el lenguaje.

**Palabras clave:** Ernesto Cardenal; poesía nicaragüense; poética; anuncio; denuncia.

#### Abstract

For Ernesto Cardenal, poetry is an announcement and a denunciation. This is a poetic that appears insistently in the verses of heartbreak in *Epigramas* and runs parallel to the verses of social concern. The poetic of the announcement and denunciation can be explained by

© 2022 Alberto Rivera Vaca



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



three essential aspects of the poet's writing: the transformation and permanence of certain factors and functions of communication and language, which explains the fleetingness of reality and the perpetuity of poetry, and the vehement impulse to communicate the announcement and the denunciation in the form of cry, chant and prayer in *Epigrams* and in other poems. To investigate these aspects, I appeal to textual analysis and the concepts of factors and functions of communication and language.

**Keywords:** Ernesto Cardenal; Nicaraguan poetry; poetic; announcement; denunciation.

Ernesto Cardenal (Nicaragua, 1925-2020) es reconocido ampliamente por el volumen de poemas *Epigramas* (1961). La crítica ha abordado esta obra desde una perspectiva temática centrada en el amor y la preocupación social (Mereles 126; Uriarte 79; Borgeson 105, y varios otros), y la referencia biográfica, política e ideológica (Henighan 21; Martínez Andrade 260; Daydí-Tolson 17). Asimismo, la crítica ha descrito la estilística del poemario (Borgeson 74), principalmente la influencia del epigrama grecolatino (Valle-Castillo 15; Urdavina 29; Ruiz Sánchez 165), debido a la traducción de epigramas clásicos que realizó el poeta (Cortés Tovar 211), y el epigrama poundiano (Fraire 36, Williams 43). Los investigadores han advertido que *Epigramas* tiene una variedad de temas importantes desplegados posteriormente en otras obras (Oviedo 29; Ruiz Sánchez 181), asuntos como «el amor, el desamor, la historia, la naturaleza, la política, la profecía» (Valle-Castillo 25).

Por otra parte, desde una perspectiva comunicativa y del lenguaje, los estudios han explicado en aquellos versos el lenguaje exteriorista (Vitier 111; Uriarte 143; Sarabia 117) y coloquial (Alemany 71) que poseen. Igualmente, la escritura de *Epigramas* en relación al emisor y al destinatario (Veiravé 62), y la función del yo lírico en la anunciación poética o profética (Daly de Troconis 22). Se ha observado también en otros poemarios de Cardenal la transformación del lector (Bower 362), los factores de la comunicación y las funciones del lenguaje (Rivera Vaca 33), y el efecto de resonancia de los versos en el lector (Daydí-Tolson 19).

Siguiendo este último enfoque, y en memoria de nuestro poeta, explico en tres secciones las características de la poética del anuncio y la denuncia en *Epigramas*. Para Cardenal: «La poesía es anuncio y denuncia. Anuncio de un mundo nuevo y denuncia de la injusticia» (Rodríguez)<sup>1</sup>. Esta poética aparece primero en los poemas de desengaño amoroso de *Epigramas* y se extiende a los versos de inquietud social. Expongo la transformación y permanencia de ciertos factores y funciones de la comunicación y el lenguaje en estos versos, lo cual explica la fugacidad de la realidad y la perpetuidad de la poesía, y, finalmente, el vehemente impulso por comunicar el

---

1. Cardenal realiza esta declaración en una entrevista del 2012 para el periódico español *El País*, explicando la función que la poesía tiene para él, luego de recibir el XXI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana por su trayectoria poética en el Palacio Real de Madrid-España.

anuncio y la denuncia en forma de clamor, canto y plegaria en *Epigramas*, y en otros poemarios como *Gethsemani*, *Ky* y *Salmos*, redactados y publicados posteriormente<sup>2</sup>.

El epigrama como género en la tradición literaria y en la producción poética de Cardenal es fundamental. Esta forma poética grecolatina ha sido utilizada durante periodos de dictadura y totalitarismo, desde épocas remotas hasta nuestros días, tanto en la tradición grecolatina como en la hispana, anglosajona o hispanoamericana. Dentro de esta última, por ejemplo, el nicaragüense Carlos Martínez Rivas (1924-1998) publica epigramas modernos en 1953 (Arellano, «Prólogo» 9). Luego, Cardenal y otros poetas de Nicaragua de la Generación del 40 «tuvieron un punto de partida común y generacionalmente distintivo: la actitud epigramática» (Arellano, «Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemany», 166), coincidiendo con el periodo histórico de la dinastía Somoza (1936-1979) que reprimió, torturó, y utilizó mecanismos de censura para mantenerse en el poder por 42 años<sup>3</sup>.

En la tradición anglosajona, el expatriado poeta estadounidense Ezra Pound (1885-1972) se interesó en los epigramas latinos. Cardenal se acercó al trabajo de Pound quien había realizado una traducción creativa de Propertio, y en *Epigramas*, «Cardenal, de alguna manera, hace con Catulo lo que Pound con Propertio» (Urdavina Bertarelli 50). Cardenal dijo: «Pound nos demuestra cómo la gran poesía latina era la de los epigramistas» (Borgeson 147)<sup>4</sup>. El nicaragüense asimismo tradujo epigramas de Catulo y Marcial, labor que «preparó el terreno» para la creación de *Epigramas*, pues de estos retoma el tema amoroso, político y técnico, entre otros (Cortés Tovar 211, 218). Además de la fundamental «contribución de los latinos», Cardenal elaboró epigramas con características originales, creando así su propia trayectoria (Cortés Tovar 221-223).

2. *Epigramas* es escrito entre 1952 y 1956, y publicado en 1961 (Valle-Castillo 19-21). *Gethsemani*, *Ky* es redactado luego de los dos años (1957-1959) que Cardenal pasa en el monasterio trapense Our Lady of Gethsemani en Kentucky, Estados Unidos, y publicado en 1961 (Borgeson 53). *Salmos* es elaborado entre 1961 y 1964, y publicado en 1964 (Mañú Iragui 37).

3. Somoza padre y sus dos hijos rigieron Nicaragua durante décadas respectivamente (Galván 107). Anastasio «Tacho» Somoza García (1896-1956) gobernó Nicaragua por 19 años entre 1936-1956. Electo como presidente de Nicaragua en 1936, controló los poderes del Estado, el Partido Liberal, la Guardia Nacional, y sus familiares y amigos ocuparon los cargos principales en la nación (Galván 109). Murió asesinado por el poeta y músico Rigoberto López Pérez (1929-1956) en 1956. Cardenal denunció a la dictadura desde sus primeros poemas, y especialmente desde la publicación de *Hora 0* entre 1954 y 1959.

4. Al describir sus influencias literarias, Cardenal explicó: «ante todo la de los poetas norteamericanos, especialmente Pound (y, sobre todo, el Pound de los *Cantos*). Mi técnica literaria precede sobre todo de Pound» (Borgeson 31). Esta influencia es indudable, pero es preciso notar que luego de revisar la fuente de Borgeson (véase «El caso de Pound», *Cultura* 21 (1961): 7-12), constaté que dicha afirmación de Cardenal citada por Borgeson no existe en el mencionado texto.

Los poemas de *Epigramas* tratan temas de frustración amorosa, ya que Cardenal retoma de los epigramas de Catulo temas como la «queja amorosa», la «fama negativa» de la mujer ansiada (Ruiz Sánchez 174), el amor «inestable y fluctuante», «la crueldad de la amada» y el verso contra esta (Cortés Tovar 213). Aunque la estrecha relación entre los epigramas clásicos y los epigramas cardenalianos sean evidentes, no realizo una investigación comparativa, sino que describo el proceso de la comunicación, las funciones del lenguaje, el anuncio y la denuncia a partir de los epigramas del nicaragüense, aspectos que aparecen también en los poemas de preocupación social.

Cardenal asegura en una entrevista que los epigramas escritos en su juventud son poemas de amor y odio, poemas políticos y de amor. Explica que mucho después compuso una poesía diferente: social, política y profética (Christ 189). No obstante, como explico más adelante, los versos de *Epigramas* contienen factores de comunicación y una temática que la hace principalmente «profética», puesto que es una poesía amorosa de divulgación y advertencia a través del clamor, canto y plegaria; primeramente, en los versos de desengaño amoroso y luego, en menor medida, en los de inquietud social.

Con respecto al anuncio y la denuncia social, la crítica ha llamado a Cardenal un poeta «profeta» (Dapaz Strout 109), y a su obra social como poesía «profética»: «En conformidad con tal perspectiva temporal, la visión del poeta profético abarca tanto el pasado como el futuro. Su perspectiva única revela lo que ha de venir, e interpreta lo que ya ha sucedido» (Borgeson 140). Sin embargo, esta impronta profética o anunciadora no surge en la poesía social, sino en la frustración amorosa, como ilustra la mayor parte de *Epigramas*. No utilizo los términos «poeta profeta» o «poesía profética» —aunque la influencia religiosa en la obra del poeta es fundamental a partir de *Gethsemani*. Prefiero el anuncio y la denuncia poética. Daly había llamado a lo profético en Cardenal «*anunciación poética*» (25, las cursivas son de Daly), a lo que habría que añadir denuncia poética.

### Comunicación y lenguaje del anuncio y la denuncia

Para explicar el anuncio y la denuncia es preciso describir los *factores* constitutivos de la comunicación y las *funciones* del lenguaje (Jakobson). Todo acto verbal tiene seis factores constitutivos con sus correspondientes funciones: el hablante (función emotiva), el mensaje (f. poética), oyente (f. conativa), contexto (f. referencial), código (f. metalingüística) y contacto (f. fática) (Jakobson 32-39). Otros términos para aludir al hablante, al oyente y al contexto son emisor, receptor y referente.

*Epigramas* manifiesta la importancia de la permanencia en la escritura de los factores constitutivos (emisor, mensaje, receptor, etc.) del proceso de la comunicación y las funciones del lenguaje (emotiva, conativa, etc.), elementos que sostienen el anuncio y la denuncia. Cardenal articula insistentemente las maneras en que se relacionan los factores y las funciones del proceso de la comunicación escrita. Estas

sencillas y significativas correspondencias entre los componentes de la comunicación son explícitas y abundantes en la producción literaria del poeta, describiendo así los propósitos y las características de su escritura lírica. En el epigrama inicial se evidencian tres tipos de relaciones:

Te doy Claudia, estos versos, porque tú eres su dueña.  
 Los he escrito sencillos para que tú los entiendas.  
 Son para ti solamente, pero si a ti no te interesan,  
 un día se divulgarán, tal vez por toda Hispanoamérica.  
 Y si al amor que los dictó, tú también lo desprecias,  
 otras soñarán con este amor que no fue para ellas.  
 Y tal vez verás, Claudia, que estos poemas,  
 (escritos para conquistarte a ti) despiertan  
 en otras parejas enamoradas que los lean  
 los besos que en ti no despertó el poeta (15).

En el primero, Cardenal hace una comparación entre la recepción de un mensaje en momentos temporales distintos. Con el transcurso del tiempo, el mensaje, el emisor y el factor de contacto (poema escrito) subsisten, aunque el receptor cambie. La función emotiva –o sea, el amor que «dictó» los versos–, centrada en el emisor, también permanece. Esta función no es reconocida por el receptor (Claudia) al momento de recibir el mensaje, pero tarde o temprano otro(s) receptor(es) apreciará(n) la función emotiva y la considerará(n) significativa. La recepción de un mensaje puede preservarse o transformarse en el tiempo. La función emotiva de un poema no tiene necesariamente que revelarse al destinatario «real» en el momento cuando el mensaje es escrito, sino que puede dejarse ver en otro momento y aún ser imaginada («soñada»).

En el segundo, la función conativa del lenguaje en este poema –centrada en el destinatario para persuadirlo a hacer algo– no surte efecto, pues no despierta en Claudia ningún sentimiento. El emisor (Cardenal) no logra que el receptor (Claudia) actúe en conformidad con la expectativa del emisor. A pesar de aquello, esta función conativa en el poema permanece, ya que persuadirá a otros lectores en distinta época. Por tanto, la función conativa de un poema puede estar suspendida, sin lograr efecto alguno, por un periodo de tiempo, pero en algún momento alcanzará su efecto en otro receptor. Si el alcance persuasivo de la escritura no se verifica en el momento de la emisión del mensaje, podrá consumarse en otros destinatarios en el futuro. Además, de esta manera, el destinatario inicial se diluye y se convierte en un destinatario colectivo. Cardenal utiliza la escritura para hacer de sus íntimos versos de amor, composiciones públicas.

En el tercero, las funciones emotivas y conativas no solamente permanecen en el tiempo, sino que se transforman; pasan de lo íntimo a lo público, del mensaje privado, individual, al colectivo. El mensaje circula entre el público pues los versos del poeta «se divulgarán» en algún momento. La mención de la socialización del

mensaje de su poesía, ya sea amoroso, religioso, histórico y social es característica constante en toda su obra lírica, no solo en *Epigramas*. Al procurar la divulgación masiva de sus poemas, los destinatarios asimismo se multiplican. Por tanto, el poeta sabe que escribe para un lector hipotético y colectivo.

Estas transformaciones de los aspectos básicos de la comunicación y las funciones del lenguaje en *Epigramas* son abundantes en textos que se ocupan del reproche amoroso, pero también se manifiestan en versos concernientes a la preocupación social, aunque en menor número, que surgen primeramente de lo íntimo para extenderse a lo social: «Nuestros poemas no se pueden publicar todavía. / Circulan de mano en mano, manuscritos, / o copiados en mimeógrafo. Pero un día / se olvidará el nombre del dictador / contra el que fueron escritos, / y seguirán siendo leídos» (49). Estas líneas mencionan canales de comunicación (manuscritos y copias mimeografiadas) que limitan la difusión de los poemas, y la ampliación futura de los receptores mediante otro canal (publicación); pero con el olvido del nombre del referente que los textos describen. Por tanto, en estos versos de inquietud social, las funciones emotivas y conativas de los poemas subsisten.

Los mensajes de denuncia y anuncio en *Epigramas* se articulan de la siguiente manera. Cardenal revela a la amada: estos versos «fueron contra ti» (24). Acusa a la amada al comparar la recepción de sus poemas por destinatarios de diferentes épocas. Para divulgar, primeramente, explicita al destinatario que utiliza la poesía como contacto o canal de comunicación: «Te doy, Claudia, estos versos» (15). Pero, además, el código que utiliza –la organización y combinación del lenguaje– carece de artificios para que el mensaje pueda ser comprendido, pues dice: «Los he escrito sencillos para que tú los entiendas». Para denunciar Cardenal establece claramente la identidad del emisor y el receptor del mensaje. Nombra en estos poemas a las mujeres que rechazaron su amor: Claudia, Ileana, Myriam, etc. Incluso aquellos son «nombres auténticos de jóvenes a quienes amó el poeta» (González 72). En una entrevista con Cardenal, Alemany explica que en *Epigramas* el poeta «intenta un acercamiento al lector», y el nicaragüense afirma: «Siempre me interesó el lector y escribí para él», por eso «creé una poesía más simple, más directa, más comunicativa, más clara y, por lo tanto, de mayor acceso al lector» (ctd. en Alemany 195).

Luego el poeta pasa al anuncio o advertencia: «un día se divulgarán» los versos que Claudia rechaza y otras «soñarán» con el amor que los inspiró. Estas afirmaciones están usualmente precedidas por expresiones condicionales o de aviso: «Cuidate, Claudia»; «Y tal vez verás, Claudia», «Esta será mi venganza», «Claudia, ya te lo aviso», etc. Por eso, *Epigramas* es un volumen de poemas de reproche amoroso y no precisamente de poemas amorosos. Las consecuencias negativas que Cardenal previene a Claudia son posibles porque el poeta conserva el desdén mediante la escritura para que «tal vez un día lo examinen eruditos» (16). Por eso, Cardenal persuade constantemente a las receptoras de sus versos a considerar sus acciones o atenerse en el futuro a recordar el pasado.

El rechazo amoroso propicia la denuncia; y el anuncio de las consecuencias se hace advertencia certera, certidumbre crítica. Si bien la crítica ha advertido en *Epigramas* el anuncio y la denuncia en el campo de la injusticia social –por ejemplo: «Cardenal ha asumido reiteradamente, a través de los diversos hablantes poéticos, la misión de anunciar o predecir la transformación de la realidad. Comienza por predecir en sus *Epigramas* la caída de la dictadura somocista» (Daly de Troconis 22)–, la poética del anuncio y la denuncia ya es explícita en los poemas de desengaño amoroso.

### Fugacidad de la realidad y permanencia de la poesía

Casi en cada poema de frustración amorosa de *Epigramas*, Cardenal hace una alusión explícita al futuro, presente y pasado, por eso utiliza una alternancia de los tiempos verbales. Por ejemplo, el primer epigrama, que cité anteriormente, comienza en el presente, en seguida el poeta refiere al pretérito perfecto, y luego usa el futuro del subjuntivo. El resto de los versos intercala los tiempos verbales de forma variada (15). Con respecto al tiempo en la obra de Cardenal, Dapaz dice: «el poeta fusiona en forma sinfónica el pasado, el presente y el futuro, que se convierten en realidades indistintas. El pasado y el futuro invaden el presente y así el tiempo se encoge y las líneas de división desaparecen. Como un profeta, el poeta puede aprehender en una sola percepción todo el tiempo fusionado en uno solo» (118).

*Epigramas* lleva al inicio una inscripción de Catulo: «pero no te escaparás de mis yambos», sentencia reflejada en varios textos de amor no correspondido al mencionar el destino de los poemas: «un día se divulgarán» los versos del poeta (15), «un día» los examinarán «eruditos» (16), y varios otros. En *Epigramas*, la escritura del poeta es el factor de contacto o canal comunicativo para transmitir el mensaje que preserva la función emotiva y conativa del lenguaje. De esta manera, el anuncio y la denuncia expresan temas fundamentales como la fugacidad de la realidad y perpetuidad de la poesía: no quedarán para la posteridad ni cines ni fiestas ni caballos, solo los versos del poeta. A Myriam le advierte sobre lo efímero de la hermosura (26) –tema retomado del epigrama grecolatino (Ruiz Sánchez 170). Cardenal previene además las consecuencias de registrar poéticamente el instante: «Cuidate, Claudia» que cualquier gesto (palabra, suspiro o descuido) «se recuerde por siglos. / Claudia, ya te lo aviso» (16). Lo que permanece es aquello que el poeta percibe y comprende de la realidad, preservando así un vislumbre de la experiencia fugaz.

*Epigramas* trata el tema del anuncio y la denuncia amorosa en relación con la escritura y el tiempo. La advertencia y la divulgación escritas se manifiestan también en relación a la fugacidad de la realidad: «pero aquel banco esta noche estará vacío, / o con otra pareja que no somos nosotros» (41). Como reconoce Fuentes respecto a Cardenal: «Con el paso del tiempo, por lo tanto, los nombres y los lugares pierden sus contornos, se desdibujan» (81), pues «el amor que se fue ya no volverá otra vez»,

afirma Cardenal (31). Desde *Epigramas* reflexiona sobre lo efímero del amor o los elementos de la naturaleza, y luego, en los siguientes poemarios como *Gethsemani*, medita sobre la fugacidad de la vida moderna mediante elementos que representan lo perecedero, ciertos hábitos sociales, objetos tecnológicos, la moda y la belleza. Compara sus días pasados a «latas de cerveza vacías y colillas/ de cigarrillos apagados» (24). Equipara su vida con las imágenes «que pasan por una pantalla de televisión/ y desaparecen», con «los automóviles que pasan rápidos por la carretera/ con risas de muchachas y música de radios...» que tocan canciones «que pasaron de moda». Y concluye afirmando: «Y no ha quedado nada de aquellos días, nada» (24).

Así como anuncia en *Epigramas* la fugacidad de la belleza física, Cardenal insiste en lo efímero del poder. Ya en este poemario escribe con respecto a la permanencia de la poesía y el eclipse de la tiranía de Somoza. La finitud del autoritarismo está expresada en el texto «Somoza desveliza la estatua de Somoza en el Estadio Somoza»:

No es que yo crea que el pueblo me erigió esta estatua / porque yo sé mejor que vosotros que la ordené yo mismo. / Ni tampoco que pretenda pasar con ella a la posteridad / porque yo sé que el pueblo la derribará un día. / Ni que haya querido erigirme a mí mismo en vida / el monumento que muerto no me erigiréis vosotros: / sino que erigí esta estatua porque sé que la odiáis (45).

El hablante lírico en estos versos es el mismo Somoza dirigiéndose a los nicaragüenses. Desde el título del texto, la redundancia del nombre Somoza apunta a una creación amplificadora y superficial de la imagen del dictador. La obra del tirano fundada unilateralmente y basada en la injusticia y la mentira, pasará al olvido. La colectividad, a través del tiempo, se encarga de derribar falsedades y reconducir la historia: «Pero un día / se olvidará el nombre del dictador» (49).

De igual modo, Cardenal habla en *Salmos* sobre el ocaso de las tiranías e imperialismos (Rivera Vaca 91), donde aparece nuevamente la figura del dictador, que puede ser cualquiera y no uno en particular. En el Salmo 36 concluye: «Yo vi el retrato del dictador en todas partes / –Se extendía como un árbol vigoroso– / y volví a pasar/ y ya no estaba / Lo busqué y no lo hallé / Lo busqué y ya no había ningún retrato / y su nombre no se podía pronunciar» (45). La imagen del tirano aparece dilatada ante la opinión pública debido a la propaganda distribuida de su retrato. Estas descripciones del texto están formuladas como un augurio o presagio, pues aún el nombre del dictador dejará de ser pronunciado. El Salmo 48 repite el tema de la pérdida del poder, pero además indica la manera en que los poderosos establecieron su hegemonía: «Pensaron que vivirían siempre y que siempre estarían en el poder/ Y les ponían sus nombres a sus tierras/ A todas las propiedades que robaban» (45). Los grupos de poder pretenden instituir como propias sus rapacerías a través del lenguaje, pero sucede lo inevitable: «¿Y ahora quién los mienta? / Fueron derribadas sus estatuas de bronce/ Las placas de bronce fueron arrancadas» (45-46).

La perpetuidad de la escritura en relación a los conflictos sociales está también presente en *Epigramas*. Por ejemplo, el yo poético desamorado reparte papeletas clandestinas o escribe artículos contra la dictadura por la cual está preso (22, 25). Cardenal medita asimismo sobre la perpetuidad de la función poética de la poesía en relación al destino de su patria —y no solamente en relación al reproche amoroso—. En «Epitafio para Joaquín Pasos» explica que solo pocos «conocieron sus versos» y «[n]o tiene ningún monumento». Y augura: «Pero/ recordadle cuando tengáis puentes de concreto, grandes turbinas, tractores, plateados graneros, / buenos gobiernos. / Porque él purificó en sus poemas el lenguaje de su pueblo / en el que un día se escribirán los tratados de comercio, / la Constitución, las cartas de amor, y los decretos» (47). A pesar de la limitada recepción de los versos de Pasos durante la instancia de la enunciación, algún día, se escribirían leyes y normas fundamentales del Estado, conservando la función poética del código, o sea, la selección y combinación del lenguaje (el lenguaje purificado del pueblo) con el cual Pasos escribió originalmente sus versos. Pero, ante todo, perdurará la función referencial, la información relacionada a la realidad; y la función emotiva de su escritura, es decir, la actitud, la preocupación que Pasos expresaba en su poesía. Aunque la relación entre desamor y escritura es constante en *Epigramas*, la relación entre dictadura y escritura es menor, pero está claramente presente de manera germinal.

### El anuncio y la denuncia como clamor, canto y plegaria

La intensidad comunicativa de *Epigramas* se extiende a poemarios posteriores como *Gethsemani* y *Salmos*, donde la comunicación fervorosa es fundamental tanto para dirigirse a Dios como para pregonar las injusticias sociales, y ya no para vincularse con la amada. El anuncio y la denuncia de Cardenal se expresan mediante tres recursos: el clamor, el canto y la plegaria. A través de estos se evidencia la intensificación de la función emotiva y conativa, la actitud del yo poético en relación a lo que habla, la búsqueda de la persuasión del receptor del mensaje y las funciones esenciales para divulgar y advertir. Esto permite también dar lugar a la función metalingüística, o en este caso, metapoética.

Primero, desde *Epigramas*, este poeta tuvo una gran voluntad por comunicarse prorrumpiendo, clamando, su pasión o dolor sentimental mediante comparaciones con elementos concretos de la naturaleza. Consulta a su amada si ha oído gritar al «oso-caballo» o al «coyote-solo», y luego declara: «Pues eso mismo son estos versos» (64). Este es un ejemplo estilístico de la poesía exteriorista que practica Cardenal, una «poesía creada con las imágenes del mundo exterior, el mundo que vemos y palpamos y que es, por lo general, el mundo específico de la poesía», una poesía objetiva «hecha con los elementos de la vida real y con cosas concretas» (*Poesía nicaragüense* VII-VIII).



La comparación del poema con los sonidos que producen estos animales indica que escribir es para el poeta un menester humano, así como los animales requieren emitir sonidos para avisar su presencia. Los versos del autor se asemejan a la yuxtaposición del relincho del caballo y el rugido del oso, y la expresión «oso-caballo» indica fuerza y vigorosidad en la palabra. La escritura de versos es además producto de la soledad y la noche, pues se escribe buscando un interlocutor en medio del silencio. Como la expresión «coyote-solo» –animal que emite sus aullidos especialmente de noche y durante la época de apareamiento–, la escritura es una actividad de impulso comunicativo estimulado por la soledad, anhelando alcanzar a un receptor del mensaje. En otro texto de *Epigramas* Cardenal describe cómo canta de noche insistentemente la esquirina al esquirín para que este se acerque: «y cuando ella se va a donde él está/ el esquirín se va para otra rama: / así te llamo yo a ti, / y tú te vas» (58). El clamor insistente del emisor aleja al destinatario, aumentado la distancia; a pesar de la intensa emotividad que manifiesta, esta no conmueve, y la función conativa fracasa.

Cardenal elabora luego en *Gethsemani* otra comparación entre la comunicación de los animales y la de los seres humanos, al cotejar las resonancias de los insectos como una forma de canto en la naturaleza. El chirriar infructuoso de las cigarras macho destinada a las cigarras hembra como una representación de la comunicación fallida de los hombres hacia las mujeres:

cantan y cantan todo el día  
y en la noche todavía están cantando.  
Sólo los machos cantan:  
las hembras son mudas.  
Pero no cantan para las hembras:  
porque también son sordas.  
Todo el bosque resuena con el canto  
y sólo ellas en todo el bosque no los oyen.  
¿Para quién cantan los machos?  
¿Y por qué cantan tanto? ¿Y qué cantan?  
Cantan como trapenses en el coro  
delante de sus Salterios (7).

En la naturaleza, a semejanza de los saltamontes y grillos, las cigarras machos producen agudos chasquidos mediante estructuras elásticas del abdomen con el propósito de atraer a las hembras (Gillott 173; Triplehorn 209-210, 222). Si en *Epigramas* la exclamación amorosa es individual, en otras obras muda a grupal. El canto de los machos indica su presencia, y aun así las hembras no escuchan ni se manifiestan. Intenso deseo de correspondencia iniciado en *Epigramas*. Esto es además una reflexión metapoética, pues, tanto en *Gethsemani* como en *Epigramas*, el escribir continuo de poemas y el rechazo permanente, es el fracaso de la función conativa

en la instancia de enunciación del mensaje, o sea, en el factor temporal del ahora del enunciador.

Octavio Paz ha dicho que existe un doble sentimiento que ata al poeta al idioma: «la palabra y el silencio» (Paz 32), lo cual se evidencia en Cardenal, pues el silencio nocturno y las voces de los animales en *Gethsemani* son esenciales para la percepción y representación de la realidad. En la introducción del poemario, Merton señala la importancia «[d]el silencio de la noche de Kentucky extendida en torno de los muros de este monasterio» (Merton 6). Y al silencio se contrasta la comunicación enérgica de los animales, ya que cantan, chirrían, graznan, gruñen, aúllan, ladran... Estos revelan en las voces sus impulsos, buscan el apareamiento de primavera en medio del silencio y la noche (8, 15, 27)<sup>5</sup>.

Segundo, ya en *Epigramas* los animales cantan para comunicarse y el poeta escribe «cantos» para la amada, y si esta los rechaza, advierte: los «cantaré» a otra (18). El canto es otro modo de expresar el ímpetu comunicativo de Cardenal, pero luego expresado colectivamente en *Gethsemani*, ya que las cigarras cantan como «trapenses en el coro» –pues este poemario es producto de la experiencia de Cardenal en el monasterio trapense–. En el poema decimonoveno de este volumen, el poeta piensa en sus compañeros de monasterio vestidos en ropas blancas, y exclama: «¡Mis compañeros blancos de tantas horas de canto [...]!» (27). Expresa así «toda una poética: el cantar del poeta es una labor unificadora» (Fuentes 77).

¿Y qué cantan los trapenses para unificarse? Una plegaria, el tercer recurso comunicativo vinculado estrechamente al canto. En *Vida para el amor* (1970) de Cardenal, animales y monjes comparten el mismo oficio: «El coro de las ranas y los grillos cantando en la noche de la luna, y las voces y cantos y quejas de todos los animales [...] son otros tanto[s] Oficios como el Oficio de los monjes; son también salmos en otra lengua; son también oración» (117). Luego asevera: «Toda obra de arte es también una alabanza a Dios [...] Todo verdadero arte es también en cierto sentido una oración» (117). Por tanto, la plegaria permite meditar sobre el oficio del poeta: la poesía como un discurso monológico y solitario; pero colectivo y unificador a la vez, lo cual explicaré a continuación.

En el poema de *Gethsemani*, citado anteriormente, los trapenses, en su condición de hombres dedicados a la reflexión, cantan plegarias continuamente de día y de noche, como las cigarras, para realizar sus oficios religiosos. «¿Y por qué cantan tanto?» (7). La plegaria u oración religiosa es en el poema un fervoroso clamor, llamado vehemente o petición imperiosa. Y «¿Para quién cantan los trapenses?»

5. Además, según los versos de *Gethsemani*, en la silenciosa noche de Kentucky se perciben el sonido y la iluminación de las modernas creaciones humanas: el motor de autos, trenes y aviones que se pierden cantando, el pitar de la fábrica y el tronar del tiro de un arma. El encender de los anuncios publicitarios y el iluminar de las marquesinas de los cines, el cambio de luz del semáforo solitario, y el brillo de la infraestructura urbana.

indaga el poeta. Los cantos están dirigidos a Dios, y, aun así, parece simplemente callar y manifestar indiferencia. La oración de los monjes puede escucharse en todo «el bosque», pero solo él parece no escucharla. La vigorosa comunicación de los hombres no encuentra recepción ni contestación por parte del destinatario, la plegaria en forma de canto es simplemente un acto de fe.

La plegaria es fundamental en *Salmos* para encauzar el anuncio y la denuncia. La exigencia de Cardenal por comunicar nunca fue tan intensa en otros volúmenes de poemas como en este poemario. Es una «extensa oración deprecativa» (Daly de Troconis 31), o sea, una plegaría de modo imperativo a través del ruego o súplica. Si bien en *Gethsemani* la plegaria está expresada en forma de canto colectivo, en *Salmos* prevalece la primera persona del singular, y también del plural, pero en menor medida, figurando así la manera en que alguien puede expresar una oración religiosa representando los deseos de las demás personas.

De manera semejante a los versos no correspondidos de *Epigramas*, las resonancias de las cigarras sin acogida, o el silencio ante el canto de los monjes en *Gethsemani*, en *Salmos*, el clamor fervoroso del sujeto poético tampoco encuentra un interlocutor que responda. Los títulos de los poemas de *Salmos* son frases que expresan la función fática, operación que se centra en otro factor constitutivo de la comunicación, el contacto. Los títulos de los textos y contenidos, pretenden cerciorarse de que el canal de comunicación funcione: «Escucha mi protesta», «Escucha mis palabras oh Señor», «Oye Señor mi causa justa», etc. Ejemplifica la función fática de sus clamores, pues el emisor busca establecer la comunicación y asegurar la atención de receptor. Debido a la angustia exclama, citando el texto bíblico: «Dios mío Dios mío ¿por qué me has abandonado?» (31). El hablante interpela mediante el clamor buscando un interlocutor, pero no hay ninguna interlocución en el texto. No hay señal donde Cardenal represente a una deidad contestando o consolando al hablante lírico.

Aunque se repita la frustración de la función conativa y fática de los mensajes, del silencio de Dios, no existe en *Salmos* ningún indicio que revele desconfianza o duda del yo poético sobre la existencia de la divinidad o la facultad que tenga para socorrerlo. Por ejemplo, luego de expresar su queja y describir todas las penurias que sufre, el sujeto poético concluye: «Pero yo podré hablar de ti a mis hermanos/ Te ensalzaré en la reunión de nuestro pueblo» (32). Para mantener su confianza, el hablante lírico siempre recuerda la ayuda recibida en el pasado: «en ti Señor confío/ no sea jamás confundido/ Me librate de la mafia de los gangsters» (35). Los versos intercalan la necesidad del presente, recordando el auxilio recibido en el pasado. La súplica, la confianza y el recuerdo del yo poético en *Salmos* no pierde su convicción en un ser supremo. De manera semejante a *Epigramas*, el yo poético de *Salmos* tiene la seguridad de que la función conativa de su mensaje logrará su propósito en algún otro momento. No duda que la actitud del yo poético, la función emotiva, sea considerada.

En *Epigramas*, el ansia comunicativa del hablante lírico fracasa, no tiene respuesta de la amada. Sin embargo, como describí, este no tiene duda que su mensaje recibirá atención en otra circunstancia, no precisamente de la persona a la cual dichos versos fueron escritos, pero con toda seguridad de otro lector. Esta misma seguridad de la permanencia de la función conativa del mensaje de los versos, se expresa en la plegaria del salmista nicaragüense.

Por lo explicado anteriormente, el anuncio y la denuncia poética son también actos de fe. A semejanza del escribir al amor no correspondido o la plegaria religiosa, la poesía es un oficio solitario sin respuesta inmediata a las inquietudes que esgrime durante la instancia de la enunciación. Escribir un poema es también hablar a solas, monologar, imaginando a la par un receptor hipotético. Por eso, Cardenal es una voz solitaria que clama desde la poesía. Denuncia las injusticias y anuncia un mundo nuevo, lo cual puede parecer inútil o utópico para algunos. Escribir versos con esta temática aparenta ser infructuosa o de limitada recepción, como pudiera parecer la invocación de una oración religiosa. El poeta escribe como quien reza una plegaria: ambos actos son realizados en secreto, en soledad, con la seguridad, o fe, que las palabras emitidas serán recibidas y conmoverán al receptor.

Finalmente, la plegaria estimula la historicidad del poeta. En otro poema de *Gethsemani*, durante el oficio nocturno de los trapenses, la oración religiosa desencadena en el yo poético el análisis de la situación social que vive Nicaragua: «mientras recitamos los salmos, mis recuerdos interfieren el rezo» (22), y «surgen rostros olvidados. Cosas siniestras. Somoza asesinado sale de su mausoleo», es «la hora en que se reúnen los Consejos de Guerra/ y los técnicos en torturas bajan a las prisiones» (23). Al invocar, Cardenal tiene presente ante él la realidad oscura de su patria, la continuidad de la dictadura de los hijos de Somoza. El poema finaliza: «Y la iglesia está helada, como llena de demonios,/ mientras seguimos en la noche recitando los salmos» (23). Mientras pronuncia los versos bíblicos, Cardenal no puede otra cosa que profundizar mentalmente sobre el estado de su propia circunstancia histórica. Borgeson, al referirse a los salmos bíblicos, explica que «Cardenal había mantenido un contacto íntimo y diario con ellos» pues, según el poeta, los parafraseaba en su mente, actualizándolos a nuestra época actual (57). Esta experiencia se produce durante la noche, espacio poético predilecto de estos poemarios. En *Epigramas* la dictadura impera de noche, y el sujeto poético distingue la realidad mediante los sentidos: suenan sirenas, tiros y cañonazos, reflejan reflectores (32-36). Y exclama: «¡Cómo estremecen [...] vuestros asesinatos y torturas!» (42).

Para concluir estas líneas que pretenden reconocer el legado de Cardenal, la poética del anuncio y la denuncia es útil para estudiar *Epigramas* y el resto de la poesía del poeta. Este se nutre de la tradición clásica del epigrama, pero elabora una poética propia; sigue una tradición para generar una obra con particularidades singulares. Los elementos de esta poética en *Epigramas* son también características de poemas en *Gethsemani* y *Salmos*, se originan primeramente en la subjetividad

amorosa, y se extienden de forma simultánea en la preocupación social, inquietud que se intensificará en las siguientes obras. Cardenal aporta, sin duda, a la tradición del género amoroso en la lírica y la función de este tema en lo social.

En estos cantos de anuncio y denuncia se evidencia la transformación o duración de los factores constitutivos del proceso de la comunicación y las funciones del lenguaje, mediante los cuales divulga y advierte. Ciertas funciones, como la conativa, quedan suspendidas temporalmente. Para el poeta, la escritura abraza el tiempo, conecta el pasado con el presente y el futuro. Identifica claramente la identidad del yo poético, manifiesta las expectativas que tiene con sus enunciados y distingue con precisión al receptor de su mensaje. Asimismo, emite sus versos pensando siempre en los posibles lectores. Estos elementos encontrados primeramente en los poemas de desamor en *Epigramas* sostienen la poética del anuncio y la denuncia, lo que posteriormente la crítica reconocerá como poesía profética limitada solo en el espacio de lo social.

Esta poética cavila de manera continua en la relación estrecha entre la escritura y el tiempo, lo cual permite a Cardenal hablar sobre la fugacidad de la realidad, la belleza, el poder, y la superficialidad de la vida moderna, afirmando así la permanencia de la escritura y la poesía. El instante de la realidad percibida por los sentidos y la conservación de aquello en versos para luego divulgar y advertir. La escritura como canal de comunicación es más perene que retratos, construcciones públicas y estatuas erigidas a un tirano.

La poética del anuncio y la denuncia prorrumpe a través del clamor, canto y plegaria. El ímpetu comunicativo se intensifica de un poemario a otro. Ilustra esta urgencia comunicativa con las voces de los animales en busca de correspondencia, o el canto de plegarias en espera de una respuesta divina. La noche silenciosa y solitaria es el momento ideal para oír o producir el clamor, el canto y la plegaria. El canto individual se transforma en colectivo, en la plegaria profunda y confiada que clama en contra de la iniquidad social. Estos tres recursos permiten una reflexión metapoética. La palabra surge junto al silencio y componen el vínculo que nos hace humanos, hincándonos al pasado y proyectándonos al futuro. El oficio del poeta encara también con la palabra el silencio, la usencia de correspondencia, esto hace de dicha labor un acto solitario e incomprendido. Pero posee la pretensión firme de socializar el mensaje en algún momento y unificar la voz del poeta con la de sus lectores, ilustrando así la labor de Cardenal y elevándolo como poeta nacional y universal.

## Referencias bibliográficas

- ALEMANY, Carmen. *Poética coloquial hispanoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 1997.
- ARELLANO, Jorge. «Prólogo». *Epigramas*, Buenos Aires: C. Lohlé, 1972.
- ARELLANO, Jorge. «Ernesto Cardenal: de Granada a Gethsemany (1925-1957)». *Cuadernos hispanoamericanos*, 289/290 (1974): 163-183.
- BORGESON, Paul. *Hacia el hombre nuevo: Poesía y pensamiento de Ernesto Cardenal*. London: Tamesis Books, 1984.
- BOWER, Robin. «Remembering Things Past: Reading History, Writing Memory, and the Poetics of Agency in Ernesto Cardenal». *Bulleting of Hispanic Studies*, 85 (2008): 362-381.
- CARDENAL, Ernesto. «El caso de Pound». *Cultura: revista bimestral del Ministerio de Cultura*, 21 (1961): 7-12.
- CARDENAL, ERNESTO. *Gethsemani, Ky*. Medellín, Colombia: Ediciones La Tertulia, 1965.
- CARDENAL, ERNESTO. *Vida en el amor*. Buenos Aires: Ediciones C. Lohlé, 1970.
- CARDENAL, ERNESTO. *Epigramas*. Buenos Aires: C. Lohlé, 1972.
- CARDENAL, ERNESTO. *Poesía nicaragüense*. Managua: Ediciones el Pez y la Serpiente, 1975.
- CARDENAL, ERNESTO. «El caso de Pound», *Cultura* 21 (1961): 7-12.
- CHRIST, Ronald. «The Poetry of Useful Prophecy. An interview with Ernesto Cardenal». *Commonweal* (1974): 189-197.
- CORTÉS TOVAR, Rosario. «Tradición clásica en *Epigramas* de Ernesto Cardenal», *Exemplaria*, 4 (2000): 211-226.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago. «Ernesto Cardenal: Resonancia e ideología en el discurso lírico hispanoamericano». *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 9.1 (1984): 17-30.
- DALY DE TROCONIS, Yrais. *Los salmos de Ernesto Cardenal como propuesta de un nuevo código cristiano revolucionario*. Caracas: Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos, 1982.
- DAPAZ STROUT, Lilia. «Nuevos cantos de vida y esperanza: Los *Salmos* de Ernesto Cardenal y la nueva ética». En Promis Ojeda y Elisa Calabrese (eds.). *Ernesto Cardenal: Poeta de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1975, 109-131.
- FRAIRE, Isabel. «Ernesto Cardenal y Ezra Pound, una comparación». *Revista Mexicana de Literatura*, 1-2 (1964): 36-42.
- FUENTES, Marcelo. «La autenticidad de la palabra en busca de la palabra: *Gethsemani, Ky* de Ernesto Cardenal». *Taller de Letras*, 34 (2004): 75-84.
- GALVÁN, Javier A. *Latin American Dictators of the 20th Century: The Lives and Regimes of 15 Rulers*. Jefferson, N.C.: McFarland, 2013.
- GILLOTT, Cedric. *Entomology*. New York: Plenum Press, 1980.
- GONZÁLEZ BALADO, José. *Ernesto Cardenal: Poeta, revolucionario, monje*. Salamanca: Sígueme, 1978.
- HENIGHAN, Stepehn. *Sandino's Nation: Ernesto Cardenal and Sergio Ramírez Writing Nicaragua, 1940-2012*. Montreal: McGill-Queen's University, 2016.
- JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.
- MAÑÚ IRAGUI, Jesús. *Ernesto Cardenal: vida y poesía*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1990.

- MARTÍNEZ ANDRADE, Marina. «Ernesto Cardenal: mester de amor y rebeldía». *Iztapalapa*, 53 (2002): 260-279.
- MERELES OLIVERA, Sonia. *Cumbres poéticas latinoamericanas: Nicanor Parra y Ernesto Cardenal*. New York: P. Lang, 2003.
- MERTON, Thomas. «Prólogo». Ernesto Cardenal. *Gethsemani, Ky*. Medellín, Colombia: Ediciones La Tertulia, 1965, 5-6.
- OVIEDO, José Miguel. «Ernesto Cardenal: un místico comprometido». *Casa de las Américas*, 9 (1969): 29-48.
- PAZ, Octavio. «Nuestra lengua». *Casa Grande*, 2.4 (1997): 32-33.
- PROMIS, Ojeda y Elisa Calabrese (eds.). *Ernesto Cardenal: Poeta de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1975.
- RUIZ SÁNCHEZ, Marcos. «Los Epigramas de Ernesto Cardenal: Renovación de un género». *Exemplaria* 4 (2000): 165-186.
- RIVERA VACA, Alberto. «Historicidad, metapoética y factores del lenguaje en la poesía de Ernesto Cardenal». *Gramma*, 27.61 (2018): 33-52.
- RODRÍGUEZ, Javier. «Ernesto Cardenal: 'Desde los profetas, la poesía es anuncio y Denuncia'». *El País*, 3 de mayo de 2012.
- SARABIA, Rosa. *Poetas de la palabra hablada. Un estudio de la poesía hispanoamericana contemporánea*. London: Tamesis, 1997.
- TRIPLEHORN, Charles, Norman JOHNSON, y Donald BORROW. *Introduction to the Study of Insects*. Belmont, CA: Thompson Brooks/Cole, 2005.
- URDAVINA, Eduardo. *La poesía de Ernesto Cardenal: cristianismo y revolución*. Lima: Latinoamericana Editores, 1984.
- URIARTE, Iván. *La poesía de Ernesto Cardenal en el proceso social Centroamericano*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2000.
- VALLE-CASTILLO, Julio (ed.). *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Managua, Nicaragua: ANE Noruega, 2010.
- VALLE-CASTILLO, Julio. «Calas en Ernesto Cardenal». En Julio Valle-Castillo (ed.). *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Managua, Nicaragua: ANE Noruega, 2010, 15-68.
- VEIRAVÉ, Alfredo. «El exteriorismo, poesía del nuevo mundo». Promis Ojeda y Elisa Calabrese (eds.). *Ernesto Cardenal: Poeta de la liberación latinoamericana*. Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1975, 62-106.
- VITIER, Cintio. «Cardenal y el exteriorismo». Julio Valle-Castillo (ed.). *Re-visiones de Ernesto Cardenal*. Managua, Nicaragua: ANE Noruega, 2010, 111-114.
- WILLIAMS, Tamara. «Reading Ernesto Cardenal Reading Ezra Pound: Radical Inclusiveness, Epic Reconstitution and Textual Praxis». *Chasqui*, 21.2 (1992): 43-52.

---

**Citación bibliográfica:** SCHMIDHUBER, Guillermo y PEÑA DORIA, Olga Martha. «Indagación genealógica sobre el origen canario de la familia paterna de Sor Juana Inés de la Cruz/Juana Inés de Asuaje y rastreo lingüístico de su habla con seseo». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 136-148, <https://doi.org/10.14198/AMESN.18917>

## Indagación genealógica sobre el origen canario de la familia paterna de Sor Juana Inés de la Cruz/Juana Inés de Asuaje y rastreo lingüístico de su habla con seseo

### Genealogical inquiry into the Canarian origin of the paternal family of Sor Juana Inés de la Cruz / Juana Inés de Asuaje and linguistic tracking of her speech with siciness

GUILLERMO SCHMIDHUBER

*Universidad de Guadalajara, México*

[schmidhuberg@gmail.com](mailto:schmidhuberg@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-8419-5228>

OLGA MARTHA PEÑA DORIA

*Universidad de Guadalajara, México*

[olgamarthap@gmail.com](mailto:olgamarthap@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0001-5973-5325>

Fecha de recepción: 31-01-2020

Fecha de aceptación: 22-05-2021

#### Resumen

Los autores del presente artículo han descubierto más de sesenta documentos sobre las familias que fueron ancestros de sor Juana Inés de la Cruz: Asuaje, Ramírez de Vargas, Majuelo y Lezcano; se presentan pruebas de que provenían de las Islas Canarias. Se incluye

© 2022 Guillermo Schmidhuber y Olga Martha Peña Doria



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).



la imagen del *Permiso de Paso* del que fue padre de Juana Inés, Pedro de Asuaje, quien llegó a América siendo niño. Se incluyen consideraciones sobre el habla de sor Juana de carácter americano, su «seseo». Se presentan tres árboles genealógicos: patrilíneo, matrilíneo y uno que prueba que tuvo una tatarabuela del lado paterno de origen judío.

**Palabras clave:** Sor Juana Inés de la Cruz; literatura; genealogía novohispana.

### Abstract

The authors of this article have discovered more than sixty documents of families who were ancestors of Sister Juana Ines de la Cruz: Asuaje, Ramírez de Vargas, Majuelo and Lezcano; there is evidence that they came to América from the Canary Islands. It is included image of the *Traveling permission* document of Juana Ines's father, Pedro de Asuaje, who came to America as a child. Considerations are made about Sister Juana's speech, her American-style «seseo». Three family trees are included: father side, mother side and the one that proves that her great-great-grandmother was Jewish.

**Keywords:** Sor Juana Ines De La Cruz; literature; New Spanish genealogy.

Nuevos descubrimientos documentales sobre sor Juana Inés de la Cruz, la poeta y dramaturga novohispana, invitan a reconsiderar varios datos que por más de tres siglos se habían establecido como fidedignos, su nombre de pila y sus apellidos. Se incluye una indagación sobre su manera particular de hablar con ¿seseo o ceceo?, ¿leísmo o láismo?, que sirve para reconocer sus escritos o para escenificar correctamente sus comedias y autos con el seseo americano.

### Aclaraciones sobre las familias paterna y materna de sor Juana

El padre de sor Juana Inés de la Cruz fue un enigma a pesar de que ella misma lo cita en su *Profesión* conventual. Documentos recientemente localizados dan luz sobre el padre y sobre la familia paterna y hoy sabemos con certeza documental que Pedro de Asuaje provenía de las Islas Canarias. En 2016 los autores del presente artículo localizaron en el Archivo General de Indias de Sevilla<sup>1</sup> el *Permiso de Paso* a la Nueva España de la familia paterna de sor Juana, con fecha del 13 de agosto de 1598 – concordante con los 77 años de la caída de Tenochtitlan–, viajaron la bisabuela de Juana Inés, María Ramírez de Vargas, viuda porque su marido había muerto hacía veintidós años en la «Isla Española de Santo Domingo»; Francisca, una tía abuela doncella; su abuela Antonia Laura Majuelo, también viuda tras la muerte de Damián de Azuaje *El joven* fallecido en la Nueva España, y dos niños, Pedro y Francisco; el

---

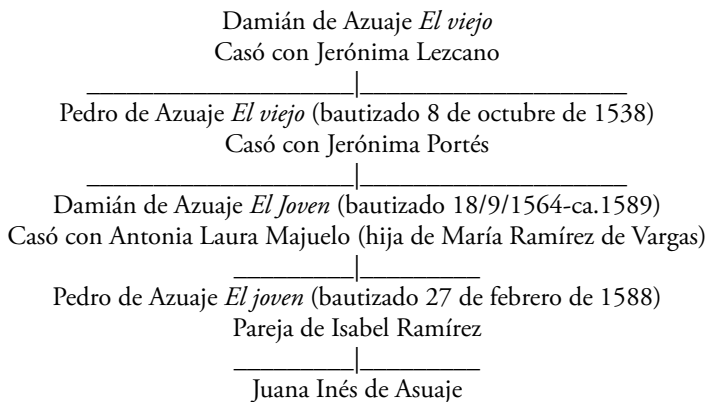
1. Localización del documento: Archivos Españoles, Archivo General de Indias de Sevilla, Indiferente, 2069, número 90, Año de 1598.

mayor de los dos tenía 10 años y llegaría a ser el padre de Juana Inés (Schmidhuber/Peña Doria 2018: 23-32; Ramírez Santacruz, *La resistencia del deseo*).

Los Ramírez de Vargas fue una familia canaria de rancio abolengo, como es mencionada en el libro *Nobiliario genealógico de los reyes y títulos de España*, de Alonso López de Haro (1622). De tan importante tratado genealógico se cita lo referente a esta familia:

Zoilo Ramírez de Vargas, no menos valeroso que sus mayores, fue alguacil mayor de la inquisición de Canaria y alcaide de sus fortalezas, a donde mostrando bien su valeroso esfuerzo y noble sangre defendiendo aquella isla de las armadas enemigas; y allí casó con doña Antonia Laura de Cabrera y Sosa, hija de Pedro de Cabrera y Sosa, caballero de la Orden de Santiago, gobernador y capitán general de aquella isla, cuyo hijo fue Alonso Ramírez de Vargas [*El viejo*], que casó en México con doña Ana Alférez Navarrete, hija de don Cristóbal Alférez Navarrete y de doña Isabel Carrillo, [...] Tienen por hijo [...] a don Alonso Ramírez de Vargas [*El joven*, tío bisabuelo de Juana Inés], que casó con doña Catalina de Terrazas, hija de Luis de Terrazas y Castro y de doña Felipa de Aragón, su mujer (López de Haro 61).

En resumen, se presenta la grandeza de los Ramírez de Vargas y su parentesco con la familia de Terrazas, por el matrimonio con doña Catalina de Terrazas y Castro con Alonso Ramírez de Vargas *El joven*; la dama era hija de Luis de Terrazas Osorio, hermano de Francisco de Terrazas *El conquistador*, mayordomo de Hernán Cortés. María Ramírez de Vargas, quien encabezó el viaje familiar desde Canarias que incluía a su nieto Pedrito –futuro padre de Juana Inés–, era hermana de Alonso Ramírez de Vargas *El joven*. A continuación, se presenta el árbol genealógico patrilineal de Juana Inés:



Esta información patrilineal de origen canario contradice lo afirmado en 1700 por el primer biógrafo de la monja, Diego Calleja, quien escribió que el padre de Juana Inés había nacido en Vergara, en la región vascongada de Guipúzcoa; este error fue creído y publicado por más de tres siglos sin que se hubiera investigado su veracidad

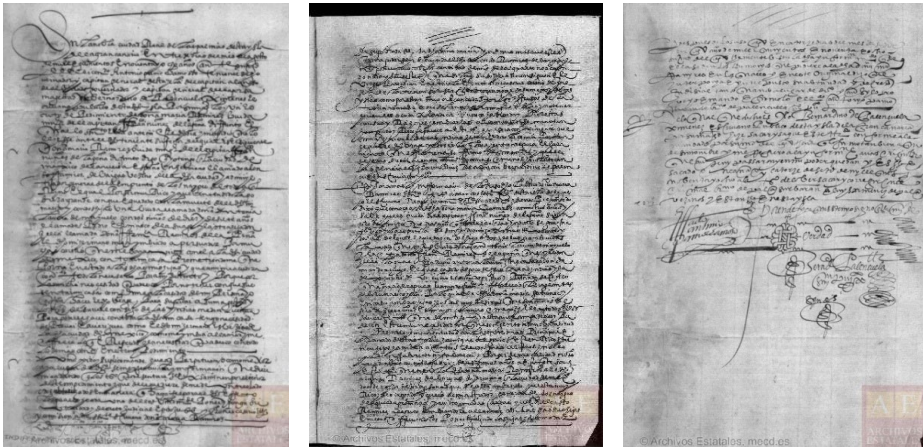
(Schmidhuber, «Pertinencia actual»). Esta afirmación del origen vasco pareció a muchos correcto debido a dos menciones escritas por sor Juana:

- a) En sus *villancicos de la Asunción* (cantados en la Catedral de México en 1695), hay una mención en los parlamentos: «Nadie el vascuence murmure/ que juras a Dios eterno,/ que aquesta es la misma lengua/ cortada de mis abuelos» (Sor Juana, *Obras completas*, vol. 2, 99). Además, en un estribillo hay una cita en vasco de la Virgen de Aránzazu, advocación venerada en Oñate, Guipúzcoa: «Ay, que se va Galdunái/ nerebici, guziko galdunai» (Sor Juana, *Obras completas*, vol. 2, 98 y 121).
- b) La dedicatoria de la monja del segundo tomo *principis* a Juan Orúe y Arbieta—quien había recopilado los textos sorjuaninos con el propósito de darlos a la imprenta en Sevilla en 1692—: «porque siendo, como soy, rama de Vizcaya, y V. M. de sus nobilísimas familias de las Casas de Orúe y Arbieta, vuelvan los frutos a su tronco, y los arroyuelos de mis discursos tributen sus corrientes al mar a quien reconocen su origen: *Al lugar adonde los ríos corren, allí vuelven a correr*»<sup>2</sup>.

Para aclarar el misterio debe notarse que sor Juana menciona «la tierra de mis abuelos» y afirma pertenecer a la rama «Vizcaya», pero nada declara de su padre. Hoy suponemos que se refería al apellido Lezcano o al Majuelo patrilineales que eran de familias vizcaínas. A manera de testimonio se muestra el *Documento de Paso* abajo (folios primero, segundo y séptimo), con la paleografía de los dos primeros párrafos. Prueba irrefutable del origen canario del padre de sor Juana:

Paleografía: *En la noble ciudad real de Las Palmas de esta isla de la Gran Canaria, en trece días del mes de agosto de mil y quinientos y noventa y ocho años, ante su merced el licenciado Antonio Pamo Chamoso, teniente de gobernador y capitán general de esta isla del capitán Alonso de Alvarado, gobernador y capitán general de ella por su majestad, yo Bernardino de Palenzuela Jiménez, escribano público de esta dicha isla por su majestad, leí un escrito de pedimento de doña María Ramírez, viuda mujer del capitán Francisco Núñez de la Peña, difunto, el cual lo presentó ella ante mí este dicho día y me pidió que lo leyese ante el dicho teniente, su tenor del cual es el siguiente. Doña María Ramírez, viuda mujer del capitán Francisco Núñez de la Peña, difunto, digo que yo tengo en la ciudad de México de la Nueva España un hermano llamado Alonso Ramírez de Vargas [El joven], vecino de la dicha ciudad y administrador general de la imprenta de los naipes de todo aquel reino, el cual por ser muy rico y haber entendido la pobreza grande con que he quedado con la muerte del dicho mi marido y con dos hijas, una viuda llamada doña Antonia Laura de Mayuelo, con dos niños de diez y de siete años llamados Pedro [el padre de Juana Inés] y Francisco de Asuaje y la*

2. La cita es en latín: «Unde exeunt flumina revertuntur» (*Obras Completas*, vol. 4, p. 411). Cita del Eclesiastés I, 14-17: «Omnia flumina intrant in mare,/ El mare non redundat;/ Ad locum unde exeunt flumina/ Revertuntur ut iterum fluant». Traducción: «Todos los ríos van al mar, / pero el mar no se llena. / Al lugar adonde los ríos corren, / allí vuelven a correr».



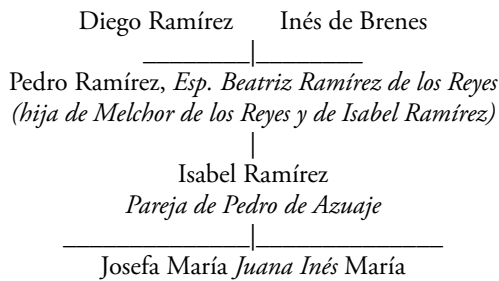
*otra hija doncella llamada doña Francisca Ramírez de la Peña, el dicho mi hermano me ha enviado a persuadir por muchas cartas que me vaya a vivir con él a la dicha ciudad de México con toda mi casa, prometiéndome que pondrá en estado a las dichas mis hijas y que a mí me acudirá con todo lo necesario para mi sustento. Y porque por la mucha necesidad que padezco por no tener con que sustentar mi casa conforme a la calidad de mi persona yo quería hacer el dicho viaje, y para suplicar a su majestad y los señores de su real consejo de las Indias me den licencia para poderle hacer con toda la dicha mi casa tengo necesidad de probar y averiguar cómo el dicho mi hermano es vecino de la ciudad de México y cómo me envía a llamar y me ofrece lo que he referido, y la necesidad que padezco con todo lo demás contenido en éste mi pedimento [...] María Ramírez [bisabuela de Juana Inés].*

Las pocas veces en que se citó a sor Juana Inés en los siglos dieciocho y diecinueve se hizo con su nombre de monja, hasta que el poeta mexicano Amado Nervo (1870-1919), al publicar unas conferencias que impartió en Madrid en 1910, retomó el error de la primera biografía de Diego Calleja (1700), y acaso pensó que la /u/ de Asuaje era /uve/ y como en el alfabeto vasco no existe /v/, concluyó que debería ser /b/, y la calificó de «Juana de Asbaje» (*sic*). Al publicar sus pláticas agregó una nota al pie que hoy resulta caprichosa: «Hay quien escribe Asbajé; pero ni se escribe así ni a mí me da la gana escribirlo, porque el apellido sonaría feo (con la peculiar ortografía del tiempo resulta Asuaje)» (24). Quienes prosiguieron escribiendo ensayos sobre sor Juana (Ermilo Abreu Gómez, Octavio Paz, etc.) pertenecieron a la tradición anti eclesiástica mexicana y prefirieron el apellido «Asbaje». Esta tradición liberal era heredera de las leyes oficiales que prohibieron los conventos y exclaustraron a las religiosas en la segunda parte del siglo XIX, y que terminó con la guerra cristera de 1928-29 que sin cambiar la legislación permitió el rito cristiano.

Por otra parte, la familia materna de sor Juana llevó el apellido Ramírez y fue originaria de Sanlúcar de Barrameda, ciudad andaluza situada en la desembocadura

del río Guadalquivir en el Mediterráneo. Acaso para evitar la confusión de apellidos paterno y materno, Guillermo Ramírez España agregó el «Santillana» como segundo apellido a la parte matrilineal en su libro *Sor Juana Inés de la Cruz. Documentos inéditos* (1947) y desde entonces el segundo apellido de la familia matrilineal de sor Juana ha sido un embrollo: ¿Santillana, Cantillana o Çantillana? Los autores del presente artículo revisamos todos los documentos existentes pertenecientes a la familia del abuelo Pedro Ramírez y tardíamente apareció este apellido; únicamente en dos documentos se utilizó el «Ramírez Cantillana»: el Auto en la Capellanía José Ramírez, con fecha de 1720, y en la Declaración de Bernardo Ramírez Cantillana, con fecha de 1781; en ambos documentos se menciona el Cantillana sin cedilla. Cabe la sospecha de que podría referirse a la toponimia de Cantillana, un pueblo en Andalucía no lejano a Sanlúcar de Barrameda. Los autores del presente artículo sugieren utilizar la aclaración geográfica de los Ramírez de Canarias y de los Ramírez de Chalco, por la zona mexicana en donde vivieron.

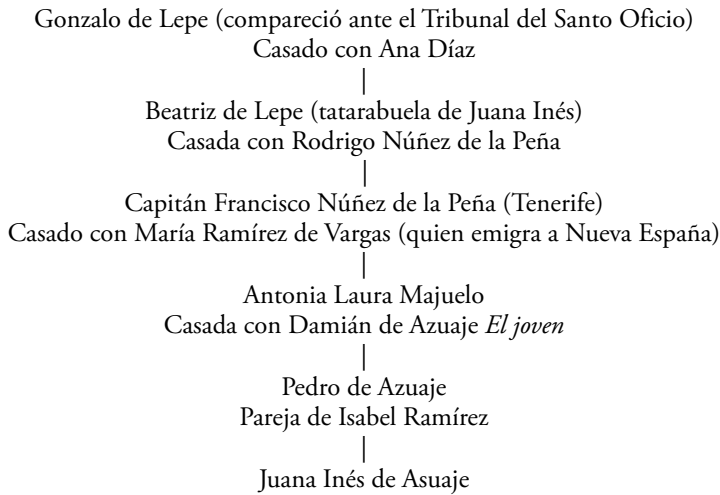
A continuación se presenta el árbol genealógico matrilineal de sor Juana:



Todos los Documentos conservados prueban que firmaron su apellido como «Asuaje», tanto para Juana Inés como sus hermanas Josefa y María, así como Diego, el hijo menor de una segunda relación sentimental de doña Isabel con Diego Ruiz Lozano (Schmidhuber/Peña Doria, *Redes sociales* 81-105).

### Aclaración sobre la parentela judía de Juana Inés

Al conocerse recientemente la familia paterna de Juana Inés e indagar en su ascendencia se descubrió que perteneció a una de las familias rumbosas de las Islas Canarias, y también se descubrió su emparentamiento con una familia de judíos conversos, los Lepe. A continuación se presenta el Árbol genealógico de la familia Lepe:



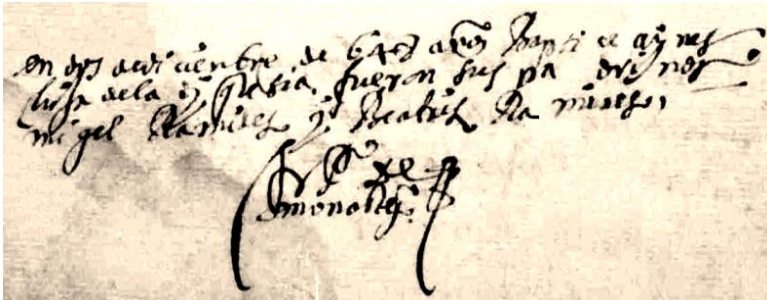
El vínculo de Juana Inés con su tatarabuela de sangre judía es el siguiente: al final del siglo XVI, los Lezcano eran una de las principales y ricas familias del archipiélago de las Islas Afortunadas; sin embargo hay un documento que testifican que en 1519 esta familia compareció ante el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición reunido en la ciudad de San Cristóbal de La Laguna, en la isla de Tenerife, por haber sido condenada por el tribunal de la Inquisición a reconciliación, en Auto celebrado en la población de Gibralfuente, ciudad situada al extremo poniente de Andalucía. La documentación prueba que Juana Inés tenía ascendencia judía de conversos por vía de Beatriz de Lepe, una de sus dieciséis tatarabuelas. Por otro lado existe el documento de pedimento de Hidalguía levantado por Francisco Núñez (bisabuelo de Juana Inés e hijo de Beatriz de Lepe); mismo que fue otorgado el 4 de marzo de 1573 a don Francisco y sus hijos<sup>3</sup>. En resumen: Juana Inés tuvo un bisabuelo que fue hidalgo y una tatarabuela judía conversa.

### Aclaración sobre el nombre de pila de sor Juana

El nombre de pila de la monja también ha sido descalificado sin justificación histórica al afirmar que se llamaba Juana Ramírez, y especular que el nombre de «Inés» fue puesto cuando profesó al convento. Falsas afirmaciones ambas. El nombre de Inés era parte de la tradición familiar materna: Inés de Brenes fue su bisabuela, quien estaba casada con Diego Ramírez y ambos vivieron y murieron en Sanlúcar

3. El documento de Hidalguía es conservado hoy en el Archivo Privado del marqués de Acialcázar, Escribano Pedro Hernández Lordelo, y firmante Pedro de Valdespino, teniente del doctor Gante del Campo, gobernador y justicia mayor de las islas de Tenerife y de San Miguel de La Palma.

de Barrameda, Andalucía; además, su abuelo materno Pedro Ramírez y su esposa Beatriz Ramírez tuvieron una hija Inés, quien llegó a casarse con Alonso Cornejo. En la siguiente generación, doña Isabel tuvo a Juana Inés con Pedro de Azuaje y de su relación con Diego Ruiz Lozano nació otra Inés, quien casó con José Miguel de Torres. «Agné» es un vocablo griego que significa «aquella que se mantiene pura». A continuación, se muestra la *Fe de bautismo*:



Paleografía: *En dos de diciembre de seisientos cuarenta y ocho años bauticé a Inés, hija de la iglesia. Fueron sus padrinos Miguel Ramírez y Beatriz Ramírez. [Firmado]. Fray Pedro de Monasterio. NOTA: Miguel y Beatriz Ramírez eran hermanos de Isabel, la madre de la niña: Parroquia de Chimalhuacán Chalco, México, Caja Número 1, Foja 16 Vuelta, Libro Número 3 Bautismos, 2 de diciembre de 1648.*

Coincidencia: el santoral recuerda que se celebra a Santa Inés de Asís el 16 de noviembre (religiosa italiana, hermana menor de Santa Clara); esta fecha es cercana al 2 de diciembre, día del bautizo de «Inés hija de la Iglesia». Con respecto al «Juana», no hay antecedente de ese nombre en las familias materna y paterna; cabe la aclaración de que en ese entonces no había reglas sobre nombres o apellidos y se podían cambiara a deseo.

La primera espiritualidad a que fue expuesta la niña Juana Inés fue la de la Orden de Predicadores, quienes ponían en práctica la cita de San Juan Evangelista: «Por el ardor de la caridad se logra el conocimiento de la verdad» (Evangelio de San Juan, cap. XV, 2). Habría que recordar que el hermano del padre de Juana Inés, Francisco de Azuaje, era fraile dominico, y también lo era quien la bautizó. Los padres dominicos tenían gran influencia en la región de Chalco por estar ubicado allí uno de sus conventos. Además, la hacienda de Panoapan en que vivió la niña Juana Inés antes de que la enviaran a la ciudad de México, era propiedad del convento y fue rentada por su abuelo materno por tres generaciones a los dominicos, como prueba el Testamento del abuelo; la escuela a la que asistió Josefá María, la hermana mayor de Juana Inés, pertenecía a la misma Orden. En ese espacio fue donde Juana Inés mintió a la maestra para que la dejara aprender a leer, como recuerda la después monja en la *Respuesta a sor Filotea de la Cruz (Obras completas 445)*.

Prueba de que utilizaba el nombre «Inés» antes de entrar al convento es el primer poema publicado por la autora «Suspende, cantor Cisne, el dulce acento» en honor del Pbro. Diego de Rivera –en *Poética descripción de...acabado Templo* [Catedral de México]–, con aprobación del 12 de enero de 1668; el soneto tiene el siguiente epígrafe: «De Doña Juana Inés de Asuage, glorioso honor del Mexicano Museo» (Cruz, *El verdadero nombre*).

Cuando ingresó Juana Inés al convento de Santa Teresa La Antigua (14 de agosto de 1667) escogió como nombre monjil «Juana Inés de la Cruz», con el agregado de las tres últimas palabras. En ese corto tiempo la postulante debió adentrarse en la espiritualidad del Carmelo Descalzo que no hacía mucho había sido reformado por la madre Teresa de Ávila (a quien llegó a citar: Sor Juana, *Obras completas*, vol. 4, 467)<sup>4</sup>, con el apoyo de fray Juan de la Cruz; la imagen de ambos debió de impactar a la aspirante a monja por su santidad ejemplar y por ser ambas poetas. En esos mismos años estaba abierto el proceso de la beatificación de fray Juan de la Cruz, y fue hasta 1675 en que el papa Clemente X llegó a beatificarlo (su canonización fue hasta 1726 bajo Benedicto XIII; en 1952 este santo fue nombrado patrono de los poetas en lengua española). Abajo se presenta la anotación del *Libro de Profesiones* del convento carmelita que testifica su entrada y la fecha de su salida ochenta y tres días después, el 18 de noviembre de 1667:

Recibiose <sup>pa</sup> Relegrasacrista a <sup>t</sup> Juana Inés de la Cruz hija legitima de D. Pedro de Asuage y de Isabel de Amores sumuger, es natural desta nueva España de la elabito de bendiccion el P. capellan fil. de Vega Domingo 14. de agosto del año de 1667 asistieron los S. marqueses de Mansera =

---

La dicha hermana, no profesó y ent. 18. de noviembre de 1667 años Salto del conu,

4. Una extraordinaria comparación entre Teresa y Juana Inés es el discurso de ingreso a la Academia de la Lengua de Julio Jiménez Rueda (1943): «Sor Juana nació cuando se cumplían sesenta y nueve años de la muerte de la santa. Un siglo casi separa las existencias de las dos insignes monjas. En ese tiempo la historia del mundo y la historia de las ideas han sufrido una profunda transformación. El Renacimiento se ha desvanecido [...] La fantasía había complicado el paradigma. Exaltación de adorno, propósitos sin fin de cubrir la superficie de alegorías. Triunfo de la metáfora y del concepto en el verso» (37-8).



Paleografía: *Recibiose para religiosa corista a Juana Inés de la Cruz, hija legítima de D. Pedro de Asuaje[escrito Asuaje] y de Isabel Ramírez, su mujer. Es natural de esta Nueva España. Diola el hábito de bendición, el padre capellán D. Juan de Vega, domingo 14 de agosto de 1667; asistieron los señores Marqueses de Mancera. [Aparte] La dicha hermana no profesó, y en 18 de noviembre de 1667 años salió del convento.*

¿Será casualidad que el nombre de Juan de la Cruz y el de Juana Inés de la Cruz tenga cuatro palabras coincidentes?<sup>5</sup> Con ese mismo nombre ingresó la joven al Convento de San Jerónimo el 8 de febrero de 1668, tras ochenta y dos días de vida secular, y allí permaneció hasta su muerte en 1695. El *Libro de Profesiones* de ese convento registró la profesión de 350 religiosas, y hubo únicamente cuatro que sumaron «de la Cruz» a su nombre de religiosa: madre Inés de la Cruz, monja núm. 48.º; madre Beatriz de la Cruz, monja núm. 68.º; madre Beatriz de la Cruz, monja núm. 188.º, y madre Juana Inés de la Cruz, núm. 251.º; sor Juana no le tocó convivir con ninguna «tocaya» de con nombre tan poco común. Imposible parece que la postulante del Carmelo Descalzo no hubiese quedado deslumbrada con el nombre de San Juan de la Cruz porque conservó el mismo nombre en los dos conventos a los que entró de monja.

#### Aclaración sobre el seseo de sor Juana<sup>6</sup>

A la genealogía canaria y andaluza le debió Juana Inés su habla, ambas herencias utilizaban el seseo. Hay que recordar que el habla materna de Juana Inés fue aprendida de su madre, criolla mexicana de padres de Sanlúcar de Barrameda, Andalucía, un área de España donde se seseaba; además su padre, Pedro de Asuaje y su familia paterna venían de Canarias, donde también se seseaba. ¿Por qué es importante diferenciar el seseo del ceceo en ella? Al presentar en escena las obras dramáticas de sor Juana, surge una pregunta teórica, ¿los actores o cantantes deberían sesear o cecear? Imposible parecería saber cómo pronunciaba sor Juana: ¿con ceceo a la usanza peninsular o con seseo a la mexicana? Hay una manera de demostrar que sor Juana hablaba como hoy se hace en México, articulaba la |c| y la |s| antes de «e» ó de «i» indistintamente como «se» y «si», y decía sin diferenciación sonora la |z| como si fuera |s|. La obra de sor Juana guarda el seseo cuando escribía rimas consonantes en las que requería concordar los sonidos después del último acento de las líneas rimadas. A continuación, se presentan varios ejemplos:

5. Agradezco al padre José Gerardo Herrera, presidente de la Sociedad de Historia Eclesiástica de México, el haberme comentado la semejanza de los dos nombres: Juana Inés de la Cruz y Juan de la Cruz.

6. Los autores del presente estudio agradecen a Jorge Gutiérrez Reyna sus sapientes comentarios sobre el «seseo» sorjuanino.

*POESÍA:*

*es y vez* (poema 105, versos 18 y 19)

*LOS EMPEÑOS DE UNA CASA:*

*rebozas y cosas* (*Loa* versos 162 y 163)

*embarazo y acaso* (*Loa* versos 178 y 179)

*altiveces y corteses* (*Jornada II*, versos 58 y 59)

*desembarazo y caso* (*Jornada II*, versos 660 y 661)

*abalanzo y descanso* (*Sainete II*, versos 21 y 22)

*risa y mestiza* (*Sainete II*, versos 61 y 62)

*AMOR ES MÁS LABERINTO*

*recompensa y vergüenza* (*Jornada I*, versos 838 y 839)

*PRIMERO SUEÑO:*

*choza y poderosa* (versos 185 y 189)

*excuse e introduce* (versos 250 y 251)

*proezas e impresas* (versos 352 y 353)

*espeluza y rehúsa* (versos 765 y 766)

*empresa y naturaleza* (versos 779 y 780)

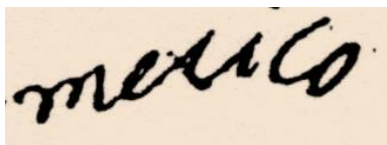
*ceniza y avisa* (versos 797 y 799)<sup>7</sup>

Lope de Vega y Calderón de la Barca ceceaban y no hubieran escrito de esta manera sus obras; solamente a aquellos que habían nacido en la América española les era permitido llevar a la literatura su habla particular. Por eso, al escenificar el teatro sorjuanino o al leer en voz alta la poesía de la Décima Musa debemos únicamente sesear, como ella lo hizo y como hoy se hace en México. De aberración filológica se puede calificar el montar hoy las comedias de sor Juana con actores mexicanos que malamente imitan el acento madrileño actual.

¿Cómo explicar que en Canarias se escribió Azuaje y en México Asuaje? La pronunciación canaria del apellido Azuaje sonaba como Asuaje para los novohispanos, ya que ambas geografías acostumbraban sesear y esto pudo ser la razón del cambio ortográfico a «s» para que sonara igual en Canarias y en América y evitar así el ceceo peninsular de algunos.

¿Cómo llamó sor Juana al lugar en donde nació? En todas las oportunidades lo escribió: «México»; prueba de que así lo escribió es su *Profesión religiosa* en el folio 175 del *Libro de Profesiones del Convento de San Jerónimo*, donde de su mano la monja anotó:

7. Al editar *Inundación castálida*, el editor (¿Francisco de las Heras?), quien *ceceaba*, escribió un epígrafe al poema para excusar la culpa del *seseo* de sor Juana: «Y advierte que el yerro de los consonantes penúltimos no se ha, como en otros papeles, corregido aquí: sin quizás, porque aun la dulzura del *ceceo*[sic] con que pronuncia la poetisa, se la transcribamos también, defecto en que no cae sola» (*Obras Completas.*, vol. 1, 499). De las Heras debió escribir en su epígrafe «*seseo*» porque sor Juana *seseaba*—no *ceceaba*—, como todos en el México imperial.



Al editar a sor Juana se ha corregido esta palabra innecesariamente, por ejemplo, Alfonso Méndez Plancarte y Alfredo G. Salceda, editores de los cuatro volúmenes de fondo de Cultura Económica «Méjico», al uso peninsular

Como conclusión, los interesados en sor Juana deben olvidarse del apellido «Asbaje» y siempre llamar a la autora por su nombre conventual: Sor Juana Inés de la Cruz, que es como ella lo hubiese preferido, o mencionar su nombre secular: Juana Inés de Asuaje. Y además respetar la manera como la autora escribió sus obras, conservando el seseo. Y asimismo, tomar en cuenta el origen patrilíneo canario de los Ramírez de Vargas y su alto nivel social, en contraposición con los Ramírez de Chalco que eran agricultores adinerados sin llegar a ser terratenientes. En el siglo XXI sor Juana ha logrado una posición preponderante por su literatura y por su defensa de la mujer como ser pensante, llamémosla por su nombre y respetemos su manera de hablar.

### Referencias bibliográficas

- CRUZ, Juana Inés de la (Juana Inés de Asuaje). *Fama y obras posthumas*. Juan Ignacio de Castorena y Ursúa (ed.). Madrid: En la calle de la Habana, 1700.
- CRUZ, Juana Inés de la (Juana Inés de Asuaje). *Obras completas*. vols. 4. México: Fondo de Cultura Económica, 1951-1957. Alfonso Méndez Plancarte, vols. 1-3, y Alfredo Salceda (eds.), vol. 4.
- CRUZ, Salvador. *Juana Inés de Asuaje o Asuage. El verdadero nombre de Sor Juana*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1995. Incluye el facsímil de *Poética descripción de la pompa plausible que admiró esta nobilísima ciudad de México en la suntuosa dedicación de su hermoso magnífico y ya acabado templo*, del Pbro. Diego de Ribera.
- JIMÉNEZ RUEDA, Julio. *Santa Teresa y Sor Juana. Discurso de ingreso a la Academia de la Lengua*. Genaro Fernández Mac Gregor (ed.). México: Edición privada, 1943.
- LÓPEZ DE HARO, Alonso. *Nobiliario genealógico de los Reyes y títulos de España*, Volumen 2, libro VI, capítulo 5. Madrid: Luis Sánchez, 1622.
- NERVO, Amado. *Juana de Asbaje*. Madrid: Edición de Autor, 1910.
- RAMÍREZ SANTACRUZ, Francisco. *Sor Juana Inés de la Cruz. La resistencia del deseo*. Madrid: Cátedra, 2019.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo y Olga Martha Peña Doria. *De Juana Inés de Asuaje a Sor Juana Inés de la Cruz. El libro de profesiones del convento de San Jerónimo de México*. México: Instituto Mexiquense de Cultura y Frente de Afirmación Hispanista, 2013.
- SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo y Olga Martha Peña Doria. *Las familias paterna y materna de sor Juana Inés de la Cruz: Hallazgos documentales*. México: Frente Afirmación

Hispanista, Centro de Estudios de Historia de México CARSO y Editorial Escribanía, 2016.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo y Olga Martha Peña Doria. *Las redes sociales de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Bonilla Artiga Editores, 2018.

SCHMIDHUBER DE LA MORA, Guillermo. «Pertinencia actual de la primera biografía de sor Juan Inés de la Cruz». *Estudios de historia de España* 19 (2021): 225-254.

**Citación bibliográfica:** SEGURA ZARIQUIEGUI, Ainhoa. «Vida y obra del poeta peruano José María Eguren: Análisis del poema «Marioneta misteriosa» (la ternura como centro de la poesía egureniana)». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 149-165, <https://doi.org/10.14198/AMESN.19042>

## Vida y obra del poeta peruano José María Eguren: Análisis del poema «Marioneta misteriosa» (la ternura como centro de la poesía egureniana)

### Life and work of the peruvian author José María Eguren: Analysis of the poem «Marioneta misteriosa» (tenderness as the center of Eguren's poetry)

AINHOA SEGURA ZARIQUIEGUI  
*Universidad de Burgos, España*

[aszariquiegui@ubu.es](mailto:aszariquiegui@ubu.es)

 <https://orcid.org/0000-0003-2012-7458>

Fecha de recepción: 13-02-2021

Fecha de aceptación: 29-04-2021

#### Resumen:

La literatura peruana posee grandes autores que se despliegan a lo largo de las diversas épocas de su historia. Este artículo pretende mostrar la vida y la obra de uno de los poetas más grandes de Perú. Se trata de José María Eguren (1874-1942), poeta incluido en la estética modernista. La primera parte del trabajo se dedica a los aspectos personales del autor donde se conocerá el proceso de crecimiento y maduración artística y en la segunda, pasaremos a internarnos en sus versos para tratar desvelar el misterio que envuelve su poesía, analizando el poema «La marioneta misteriosa» y sacando a relucir aspectos poéticos poco estudiados por la crítica como es el concepto de la ternura egureniana.

**Palabras clave:** Perú; Modernismo; Eguren; poesía; ternura.

© 2022 Ainhoa Segura Zariquiegui



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

**Abstract:**

The Peruvian literatura has great authors who are deployed along the different periods of its history. This article tries to show the life and work of one of the poets largest in Peru, inserted in the Modernist aesthetics: this is José María Eguren (1874-1942). The first part of the work is dedicated to the personal aspects of the author where you will learn about the process of growth and maturation of the poet; and in the second, we turn to penetrate their verses to try to unravel the mystery that surrounds his poetry, analyzing the poem «La marioneta isteriosa» and bringing out new poetic aspects of the peruvian such as the concept of tenderness.

**Keywords:** Peru; Modernism; Eguren; poetry; tenderness.

**Aproximación a la vida del autor peruano José María Eguren***Introducción*

Tanto Valdelomar como Eguren abren una nueva etapa en la literatura peruana del siglo XX. Los dos poetas absorbieron los modelos modernistas, pero tuvieron el arranque y el talento suficiente para alimentarse de sus influencias y crear un modelo nuevo para la poesía peruana. José María Eguren nació en Lima y con él se inicia un nuevo periodo en el mundo artístico de Perú: «Como quiera que sea, con la obra de Eguren –que pareciera en tiempos en que reinaba el Modernismo en América– se inicia la tradición de la Modernidad en el Perú» (Sandoval 14). En 1911 vio la luz su primer poemario titulado *Simbólicas* y unos años más tarde apareció el segundo: *La canción de las figuras* (1916). Respecto a la prosa, en 1931 salió publicado *Motivos* en cuya obra se encuentran muchos artículos que habían aparecido en diversas revistas y que trataban sobre reflexiones de la vida, la belleza y el arte. Es de sobra conocido que Eguren recibió influencias de los simbolistas (Anchante) y de Edgar Allan Poe, así como de los parnasianos y prerrafaelistas, pero, a pesar de esta fuerte asimilación de ideas e imágenes, lo grande de Eguren es que, tomando los elementos existentes, logra crear un universo propio que nada tiene que ver con lo anterior. Como señala Silva Santisteban en el prólogo a las *Obras completas* de Eguren: «La publicación de *Simbólicas* en 1911 no solo significa el primer libro de Eguren sino también el nacimiento de nuestra poesía contemporánea» (22).

*Infancia y adolescencia. El nacimiento de un poeta*

El poeta nació en Lima (1874) y como narra Núñez (1964), la infancia de José María Eguren transcurrió de forma apacible al cuidado de sus padres y acompañado de sus siete hermanos. A los cinco años de edad irrumpió bruscamente la guerra contra Chile, pero esta experiencia no supuso un trauma para el pequeño debido a que su vida no se vio transformada en demasía. El ambiente en el que se desarrolló le permitió desarrollarse en plena libertad, circunstancia que preparó al artista para su

futura expresión poética. La familia hacía visitas a sus haciendas no muy lejanas a la capital. En ellas el niño era feliz, descubriendo lo que la naturaleza le ofrecía: toda clase de microcosmos de reducidas dimensiones como los hormigueros, enjambres, también las delicadas flores adornando los campos. Núñez continúa contando que, debido a su constitución enfermiza, en vez de ir al colegio en Lima se quedó muchas temporadas en la hacienda mientras sus hermanos asistían a las clases. No terminó sus estudios, pero adquirió un desmedido gusto por la lectura. Se nutrió de cuentos de origen germánico como los hermanos Grimm, Andersen, presentes en su poética perennemente, y también pudo apreciar los clásicos españoles. Núñez comenta que «su hermano Jorge indujo y dirigió los estudios iniciales de José María» (Núñez, *José María Eguren. Vida y obra* 15). De hecho, Jorge le facilitó mucha de la literatura del momento cultural europeo ya que desempeñó un cargo de diplomático en Italia y pudo traer a Perú libros de D'Annunzio, Baudelaire, Samain, Rimbaud, Verlaine, Ruskin, Wilde y Poe que leería su hermano pequeño. Además, Eguren tradujo estos textos con la ayuda de Jorge, cosa habitual en la adolescencia y juventud de poeta y, este hecho, le ayudó a una mejor comprensión artística de la literatura de finales del siglo XIX.

*Juventud en Barranco. El poeta y el mar: Consagración literaria tras Simbólicas y La canción de las figuras*

En 1897 el núcleo familiar se fue dispersando debido al fallecimiento de los padres y a que varios de sus hermanos contrajeron matrimonio. El poeta y sus dos hermanas solteras, Susana y Angélica, se trasladaron a un barrio cercano a Lima: «Eguren, un hombre tímido y reservado, dio la espalda a la sociedad para llevar una vida retirada en el pequeño balneario de Barranco en las afueras de Lima» (Higgins 18). Eran tiempos para leer a Rubén Darío y otros modernistas y dar paseos por la playa, descubriendo elementos que se integrarán en su poesía posterior:

Imaginémoslo yendo de un lado a otro, desafiando la ola y saltando de piedra en piedra para eludir el chapuzón, retirando algún piedrón prometedor para descubrir en su solera el caracol de extraña forma, la concha de exótico colorido o la piedrecilla de sugerente forma y matiz. Todo ello era estímulo para su imaginación deleitable ante lo inesperado de la forma extraña o del color sugerente, ante el secreto de ese mundo «mínimo» de moluscos o plantas o pedrerías casi microscópicas, que solía observar afanosamente (Núñez, *José María Eguren. Vida y obra* 17).

El lugar costero elegido para vivir ofreció nuevas experiencias en el mar que serán evocadas posteriormente en sus versos, acumulándose junto las vividas en su infancia en las haciendas de «Pro» y «Chuquitanta». De los fascinantes días mirando la infinitud del mar y sintiendo el oleaje en la cara, proceden varios de sus más famosos versos como los de «Lied III» en *Simbólicas*: «En la costa brava / suena la campana, / llamando a los antiguos / bajeles sumergidos. / Y como tamiz celeste / y el luminar

de hielo, / pasan tristemente / los bajeles muertos». El ambiente era mágico, toda persona que traspasaba el umbral de la casa de Barranco se introducía en el mundo onírico del hogar de los Eguren. La creatividad del poeta le había llevado a otros caminos como el de la representación pictórica. En este terreno se sentía muy a gusto, los colores participaban de su mundo interior y eran traspasados al exterior por medio del lienzo. La expresividad de las formas era establecida desde cánones desconocidos. En una entrevista realizada al poeta para la revista *Varietades*, confiesa éste que su aprendizaje pictórico fue «casi» autodidacta:

Casa clara, pequeña, silente. Ningún detalle exterior indica mora allí un príncipe pintor-poeta. Esto ya me predispone bien; no hay *posse*. El hall de costumbre: maceterío corriente, las inevitables, aburridas sillas de mimbre, un aparata fonográfico pendulando... Luego una sala con muchos cuadros. Comprendo inmediatamente, son ellos los que debo juzgar y no quiero intentarlo todavía; ando aún enceguecido por la intensa luz solar de la calle. Conviene interrogar mientras tanto.

- ¿Hace tiempo que pinta usted Eguren?
- Sí, desde niño.
- ¿Tuvo profesores?
- Nunca. Pero conocí a la Cazoratti una señora italiana...
- Ejecutante de gobelinos y flores, ¿no es cierto?
- Exacto.

(*Obras completas* 24).

El poeta de Barranco estuvo rodeado de críticos y artistas que le acompañaron a lo largo de su existencia. Núñez comenta las remembranzas de las tardes acaecidas en la casa del maestro y las influencias literarias por las que se sintieron fascinados:

Recuerdo la casa soleada que aún existe, en la plazuela de San Francisco, de Barranco, en la que moraban solamente tres personas: el poeta y sus dos hermanas. La estancia en la que Eguren recibía, llana y simple, adornaba sus muros con óleos y acuarelas de impecable factura, pintados por el poeta. Libros de su predilección yacían sobre algunas mesas, en posición de ser usados familiarmente. Sin embargo, aquellos libros no acusaban un deleite bibliográfico ni una determinada predilección. Homero se hallaba al lado de D'Annunzio, Pierre Louys y Baudelaire junto a Goethe, Bécquer o Heine, seguidos de Maupassant y de Proust, de Francis Jammes, Ossian, Omar Khayyam, William Blake, de Rostand y Octavio Mirbeau (Núñez, *José María Eguren. Vida y obra* 30).

En 1899 fueron publicados, por vez primera, dos poemas de Eguren en *Lima Ilustrada*. En ese momento deslumbraba la poesía retórica y grandilocuente de Chocano. Los críticos y autores más importantes de la época no supieron valorar a Eguren. «La ciudad letrada» despreció su arte: José de la Riva Agüero, Clemente Palma, Francisco y Ventura García Calderón demostraron tener un estrecho horizonte literario. No entendían la atmósfera poética ni los personajes ni la importancia del símbolo en la búsqueda de lo infinito. Acostumbrados a la retórica ampulosa de



Chocano, Eguren era un jeroglífico inescrutable. Como ejemplo, sirva el comentario de Clemente Palma en su ensayo «Notas de artes y letras»:

Libro verdaderamente extraño es el que publicó el poeta José M. Eguren con el título de *Simbólicas*. La impresión que queda, después de leído el librito de Eguren, es la de haber paseado, en castellano, por un mundo de pesadillas inconexas, fumosas, informes [...]. Asegúranme que el autor cree seriamente que sus poesías son símbolos; pero yo, con toda franqueza, declaro que no he tenido el honor de encontrarlo por ninguna parte; me refiero al símbolo trascendente, al símbolo de ideas, no al símbolo trivial o indigno del esfuerzo físico (61).

Mientras tanto, otros autores proclamaban su talento, Bustamante y Ballivián, Alayza y Zulen confiaron firmemente en él. En el ensayo «Hacia la belleza y la armonía», Bustamante y Ballivián señala que comienza una nueva poesía peruana y que su ejecutor más radiante es Eguren: «Sus ideas tienen tal intensidad de alma y cristalizan con tal viveza las emociones, que, a través de ellas, podemos hallar intacta y pura la sensación de un alma selecta ante los fenómenos complicados que forman la parte más alta y espiritual de la vida» (51). Otros críticos y poetas se fueron uniendo al grupo de apoyo a la estética de Eguren. Diversas publicaciones como *Contemporáneos*, *Balneario* y, sobre todo, *Colónida* fueron los medios de comunicación que mostraron los poemas de este autor a la sociedad peruana. Existía mucha perplejidad ante esta poesía que se alejaba del modernismo rubendariano. La función de los críticos, que apreciaban los versos de Eguren, pasó a ser la de portadores de la antorcha que diera luz a esta nueva forma artística. Es el caso de Carrillo. Veamos las palabras de elogio que le dedica:

Este Eguren poeta, es un hombrecillo pálido, de grandes ojos agarenos y revuelta melena renegrada, que hace versos admirables, así, como suena; a quien la masa, el *vulgus pecum*, ignora y de quien, a veces, los críticos se han ocupado, para tratarle mal o, mejor dicho, para maltratarle. Él es un fiero y noble artista, que vive encerrado en su propio ideal como en una *turris eburnea*; en quien desengaños, amarguras, afanes, ansias de perfectibilidad, choques con el torpe mundo exterior e incertidumbres y desfallecimientos íntimos se disimulan siempre tras una sonrisa suave y algo triste, y que, cuando lee, muy mal leídas, sus composiciones, suele interrumpirse para preguntar tímidamente, con una modestia que sorprende y conmueve: ¿Le gusta a Ud.? ¿Le parece bien? Sí, pobre y querido gran poeta, sí nos agrada muchísimo, sí nos cautiva y nos enajena esa música del alma que dulcemente se desenvuelve en sus ritmos gráciles y ondulantes (86).

Desde la playa barranquina, el espíritu ansioso del artista se sentía estimulado y la imaginación se desbordaba. Podía emanar la fascinación de cualquier lugar de su entorno, desde casonas coloniales en ruinas, los campos de los alrededores, el vuelo y la figura de los pájaros, la misteriosa vida de los insectos, la musicalidad del viento, los últimos rayos de luz, las formas de las sombras de los caminantes de la playa, los brillos de los cristales al morir el día. Quizá, por el ansia de captar todo aquello y poseerlo para siempre, comenzó, en ese momento, el entusiasmo de

Eguren por la fotografía. Llegó a fabricar una cámara de tamaño minúsculo. Según comenta Toro: «En las diminutas fotografías de Eguren están reveladas maravillas del tamaño de un botón. Es un tesoro único en la historia de la fotografía peruana de este siglo» (35). La cámara ideada por Eguren tenía el tamaño de un dedal; con ella, pudo captar imágenes en miniatura de paisajes, animales, plantas, e incluso «personajes candorosos, desconocidos, fulgentes, en tanto que también apreciamos a ilustres pensadores, poetas y escritores peruanos e hispanoamericanos» (Toro 35). En el año 1908 Eguren conoció a Manuel González Prada y rápidamente, a pesar de la diferencia de edad (Eguren tenía 34 años y Prada 64), surgió una gran amistad entre ellos basada en el reconocimiento de sus respectivos talentos. Ambos tenían preferencias literarias comunes y González Prada pudo prestarle libros de simbolistas franceses que había traído, no hacía mucho tiempo, de su viaje a Francia. Es muy posible que González Prada valorara la poesía de Eguren porque era un gran crítico y poeta, capaz de apreciar el verdadero talento y porque había sido testigo del ambiente simbolista en su estancia en Francia lo que le sirvió para comprender mejor la poesía simbolista egureniana. Por otra parte, los continuos contactos y discusiones sobre sus propias creaciones hicieron partícipes a ambos de la comprensión de sus poesías. En muchas ocasiones, González Prada visitaba a su amigo. Sirva como anécdota, el revuelo que creaba el ateo González Prada cuando llegaba a la Plaza de san Francisco donde residía Eguren: «Un día fue a visitarlo allí (Plazuela de san Francisco) don Manuel González Prada. En los lugares de las beatas, muros, puertas y ventanas tienen ojos de lince y oídos de tísico. No bien desembocó en la plazuela la figura gallarda —comenta Carrillo—, tan llena de dignidad y mesura en el señorial continente del insigne literato (Prada), hubo allí un revuelo de negros mantos, escandalizados cuchicheos, general santiguada... Aquellas señoras consideraron la visita del hereje como una violación de territorio» (Núñez, *José María Eguren. Vida y obra* 25). Juntos leyeron innumerables poemas de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Samaine, Ruskin, Nietzsche, etc. El talento de ambos se sintió retroalimentado gracias a las discusiones teóricas y a las impresiones sobre los textos.

Aumentaba Eguren en aquellos tiempos su inquietud por la música, algo comprensible teniendo en cuenta que era un poeta simbolista y el apego de esta escuela artística por las diversas expresiones artísticas ya fueran pictóricas, musicales, arquitectónicas, etc. Comenta Silva Santisteban que, en una entrevista publicada en *Varietades*, Eguren afirmó categóricamente a la pregunta de qué le hubiera gustado ser si no hubiese sido poeta: «Músico compositor. La música es el arte que yo prefiero» (19). El simbolismo egureniano había aceptado la premisa más relevante, la importancia de la expresión del sentimiento por medio del arte. De ahí que la música sea un elemento tan eficaz. En «Sintonismo», texto en prosa incluido en *Motivos estéticos*, señala Eguren:

La música es la expresión directa del sentimiento. Es la risa o el lloro que lanza lo profundo de nuestra existencia conmovida. El músico vierte en el piano su angustia y

su contenido, su fantasía y abstracción. La música es sucesiva como la respiración y la conciencia, pero la ilación de sus notas forma ilación acústica. Es simple y compleja como la vida. En las aves es una emoción recóndita o una llamada de amor; en el hombre emanación del espíritu y dádiva del corazón (*Obras completas* 193).

Su hermana Susana solía tocar en el piano de su casa composiciones de románticos alemanes. Con el tiempo fue ampliando el conocimiento musical al escuchar grabaciones de autores más modernos como Debussy, Ravel o Falla: «Nada tan fino como la *Primavera* de Mendelssohn para dormir una belleza en el bajel de la elegancia –susurra Eguren–; nada tan glorial como la música de Falla para tocar el cielo.» (*Obras completas* 194). Su gran amiga, Isabel Jaramillo, poseía una tienda de música y dejaba al poeta escuchar las melodías que eran de su agrado.

En 1911 Eguren publica su primer poemario *Simbólicas*, libro dedicado a Jorge Luis Eguren, el hermano que le proveyó de novedades y le enseñó a traducir los textos: «La edición de *Simbólicas* no llegó a venderse. La distribución quedó a cargo de su autor, que obsequiaba los ejemplares a sus amigos o a las personas que creía podían ser eventuales lectores de su poesía» (Bernabé 167). Hizo llegar el poeta su libro también a autores extranjeros. De ahí que Eguren conserve cartas de enaltecimiento de poetas como Juan Ramón Jiménez, Francis de Miomandre, o de Isaac Goldberg. Con su segundo libro *La canción de las figuras* publicado en 1916 (dedicado «al ilustre maestro Don Manuel González Prada») llegó su consagración tanto nacional como internacional. Un estudio de Enrique A. Carrillo, que fue el prólogo al segundo volumen de Eguren, lo consagró como un valor definitivo en ese momento. Comenta Abril que «Goldberg fue el primer crítico extranjero que se ocupó de la lírica de Eguren, con conocimiento de causa y de los orígenes ciertos de su arte poética» (*Eguren, el oscuro* 150).

Ya en 1920 comienza a difundirse por América el libro crítico de este autor (más tarde traducido al español) que llevaba por título *Studies on Spanish-american literature*. Tal como comenta Núñez en el prólogo de *Poesías completas y prosas selectas* de Eguren, este libro «constituye una de las primeras y sagaces críticas extranjeras consagratorias de la obra de Eguren. Su apreciación, paralela a la formulada sobre Rubén Darío y Chocano, implica el reconocimiento de un valor continental. El libro de Goldberg tiene difusión en medios selectos y universitarios en los Estados Unidos, en donde comienza dinámico el interés por el fenómeno cultura hispano-americano. Dentro y fuera del Perú ha empezado a comprenderse y apreciarse a Eguren» (11). En el ensayo crítico de John Brande Trend, el inglés analiza brevemente algunos de los poemas. Comienza hablando de los antecedentes históricos y artísticos del Perú y, en cuanto a Eguren, señala: «Debe decirse que ha tañido las cuerdas de la lira peruana como hasta ahora no había sido tocada. Como Walter de la Mare, advierte pequeñas cosas y escucha sonidos casi inaudibles» (ctd. en Santisteban 67). Las palabras del crítico inglés son muy valiosas ya que expone dos puntos básicos, el primero: Eguren es el primer poeta que «tañe» las cuerdas de la lira peruana,

es decir, que es el primer poeta peruano de la modernidad, tal como señalaron posteriormente Silva Santisteban (*José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*) y Sandoval (*El centinela de fuego. Agonía y muerte en Eguren*) y, en segundo lugar, señala una expresión poética diferente al retoricismo rimbombante modernista de la época, mostrando las cualidades de una poesía asociada a lo mínimo y silencioso.

La generación del «novecientos», que era la representación de la «ciudad letrada» al más puro estilo belliano, iba perdiendo fuerza. Riva Agüero, García Calderón, Palma, etc., pertenecientes a esta «ciudad letrada», no fueron críticos lo suficientemente perspicaces para considerar la valía de Eguren como se comentó anteriormente. Por aquel entonces «la crítica oscilaba entre la hostilidad y la indiferencia» (Ferrari, *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX* 28). En cambio, los exponentes de la nueva generación postmodernista como Valdelomar, Percy Gibson, More, Bustamante y Ballivián, Mariátegui, Hidalgo, Vallejo y algunos otros, eran críticos más comprensivos y sagaces; lo suficiente como para entender las nuevas direcciones tomadas por la poesía moderna en Perú. En 1926 Mariátegui comienza a dirigir la revista *Amauta* (una publicación emblemática) donde colaboran autores representativos de las nuevas inquietudes artísticas. Eguren fue invitado a publicar sus poemas y mantuvo una colaboración continua a lo largo del tiempo. Mariátegui creyó firmemente en el talento de Eguren e incluyó un estudio, sobre la poesía de este autor, en su icónico libro *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*:

El arte de Eguren es la reacción contra este arte gárrulo y retórico, casi íntegramente compuesto de elementos temporales y contingentes. Eguren se comporta siempre como un poeta puro. No escribe un solo verso de ocasión, un solo canto sobre medida. No se preocupa del gusto del público ni de la crítica. No canta a España, ni a Alfonso XIII, ni a Santa Rosa de Lima. No recita siquiera sus versos en veladas ni fiestas. Es un poeta que en sus versos dice a los hombres únicamente su mensaje divino (294).

En la década de los 20, en la casa de Eguren, se congregaban cada domingo un grupo de artistas que veneraban al consagrado poeta: «El grupo de visitantes no era homogéneo y antes bien, lo componían personas de variada afición, no siendo pocos los literatos. Pero el ambiente de esa casa homologaba a los circunstantes en una suerte de unción hacia el arte y las creaciones del espíritu [...]. De la figura del poeta se desprendía un impalpable aire de bondad y de tolerancia exquisitas» (*José María Eguren. Vida y obra* 31). Fue en 1930-1931 cuando realizó textos en prosa de extraordinario valor artístico para diversas revistas que fueron publicados bajo el título de *Motivos estéticos* (1931) «cuya prosa fluida no se parece a ninguna otra que conozcamos. Hazaña verbal que fusiona impulsos poéticos, narrativos y reflexivos, en una singular asociación de imágenes, ideas y recuerdos» (González Vigil 44). Posteriormente, prácticamente dejó de escribir y fueron publicándose antologías o libros con sus obras al completo.

## La poesía de Eguren

En primer lugar, hay que señalar que la poesía de Eguren, lejos de ser enunciativa, como lo era la de Chocano, pasa a ser dificultosa e incomprensible para muchos de los críticos de la época, como ya se ha señalado: «Eguren sugería, pero nadie estaba acostumbrado a que le sugieran donde campeaba un concepto hablado de la poesía. Eguren rimaba; pero lo hacía con rima asonante, la más de las veces apagada para no distraer de la impresión sugerencial de su poema» (Núñez, *La poesía de Eguren* 15). Por el contrario, el modernismo peruano, capitaneado por Chocano, poseía un fuerte retoricismo y grandes y rimbombantes versos. De ahí, como se ha explicado, que la crítica tradicional no fuera capaz de captar la innovación artística de Eguren.

Cabe señalar que este poeta tiene como influencia más notable (entre otras como el modernismo, parnasianismo, prerrafaelismo, Poe, etc.) el simbolismo, con su búsqueda de misterio, la utilización del color y la sinestesia, así como el uso de un vocabulario selecto. La palabra en la poesía egureniana es un punto esencial: «Por vez primera se especta la palabra en intensa función estética. Adviene, entonces, para ella un valor plástico y una significación subjetiva. Deja de ser ya, para el poeta, el simple elemento material de la composición, para lucir cierta categoría poética» (Núñez, *La poesía de Eguren* 31). De forma que la palabra crea un núcleo referencial; Eguren llega a crear nuevas palabras para dar el nombre concreto a aquello que quiere mostrar puesto que las palabras que se encuentran en el diccionario no llegan a contener todos los términos que necesita: «La auténtica poesía se genera fuera del alcance de la lengua común. Detrás de ésta hay otro idioma que no hablamos y que es con el que estamos absortos» (Abril 43). Un ejemplo lo encontramos en el poema «El pelele» en el que el poeta crea palabras como tristecía, pelelenía o nez. Ortega señala una visión antitética del uso de las palabras en Eguren que hacen que funcione en dos grandes grupos léxicos: «Una primera serie de términos que implican el sentimiento festivo y diáfano, iluminado y transparente de su poesía, y otra serie que implica el sentimiento de melancolía y pavor, de tristeza y oscuridad» (37). En el primer grupo, el autor señala los términos: blanco, celeste, azul, risueña, alegre, etc., y en el segundo: pena, difunto, caído, oscuro, sombra, muerte, etc. Ferrari comenta que esta antítesis se produce, pero que busca una solución de síntesis: «La antítesis procede de la dualidad, pero se resuelve en la ambigüedad que el poeta cultiva en sus versos en busca de una síntesis siempre intentada y nunca perfecta que halla una expresión muy general en la ecuación egureniana Belleza=Verdad» (29). A través de la unión sintética de dos conceptos antagónicos, el poeta llega a una verdad superior.

A pesar de encontrarnos con una poesía que resulta compleja de entender, se puede percibir que la estructura no es demasiado complicada. No existen demasiadas figuras retóricas. El misterio se encuentra en la historia que se percibe detrás de las palabras. Lo más interesante es lo que no se dice, lo que se deja en manos y percepción del lector. La sugerencia egureniana está muy perfeccionada; con una selección mínima de imágenes, se observa toda una historia llena de personajes y

de sentimientos. Además, a causa de que la poesía de Eguren se conforma con un trasfondo narrativo, la estructura del poema egureniano tiende a tener un comienzo, un nudo y un desenlace. Aparece también un paisaje que, aunque pueda considerarse que se haya influenciado por el modernismo, el simbolismo o por el ambiente germánico, es «un paisaje arbitrario, no ubicado en el espacio ni en el tiempo» (Núñez, *La poesía de Eguren* 79). Tanto Núñez como Mariátegui han señalado esta sugerente idea que se sostiene en que el mundo de la poesía de Eguren parece salir más de un sueño o un cuento que de un paisaje basado en un lugar real. Es el reflejo distorsionado de la realidad, de ahí que se encuentre un punto de conexión con Valle-Inclán.

Ciertas temáticas concretas, relativas a la temporalidad, se repiten hasta llegar a formar parte de su poesía y convertirse en un elemento sustancial más. Nos referimos a la hora de la tarde y la noche. Tanto una como otra, son para Eguren la evocación del misterio, la puerta a ese mundo infinito de la sugerencia. La tarde y la noche buscan la proximidad a este secreto, el regusto del cambio de matices que hacen que las figuras se difuminen y se transformen en seres insospechados. Si bien, cierto es que, también, el fenómeno de la nocturnidad hace presentir lugares oscuros como la muerte, acercándose Eguren a este lugar común poético, pero siempre desde una perspectiva desfigurada:

Son las doce de la inserena  
luna llora; viene aquí la muerte mía,  
a la estancia de los tristes cielos rasos;  
(fragmento de «Noche I»).

Otro tema a tener en cuenta es la aparición en sus versos de la niña y la mujer, que, como señala Ortega, «parecen obsesionar al poeta» (*La imaginación crítica* 33). Núñez considera que existen «dos tendencias que se plasman en dos tipos definidos de mujer: la erótica, que se personifica en la figura de «la blonda» de sus poemas y, en segundo lugar, la tendencia infantilizadora, manifestada en el caso más frecuente de la niña» (*La poesía de Eguren* 108). En varios de sus versos, se repite la tragedia de la muerte de la niña que parece el símbolo de que el poeta se vea angustiado por «la posibilidad de que el dolor se continúe en la muerte (Ortega, *La imaginación crítica* 36). De acuerdo con este pensamiento, Sandoval apostilla:

Y llega la muerte sobre todo cuando estamos a punto de alcanzar la dicha. En el preciso instante en que por fin nos disponemos a recalar en la tierra prometida, surge la muerte que de nuestras manos nos la arrebata dejándonos en profunda frustración y desconsuelo. Símbolo de este amor frustrado e inconcluso que siempre fenece a la víspera de su tan ansiada realización, es esa niña que puebla obsesivamente la obra de Eguren y que parece estar destinada a perecer a causa de amor. Pero esta muerte, la mayoría de veces trágica y repentina, nos habla en realidad de la fragilidad de nuestra propia existencia signada por el dolor la agonía, la niña es síntesis trágica de la maravilla y del espanto del Ser que de esa forma se nos revela (82).

Pero, también tenemos a la niña como inspiradora y fuente de la poesía (Tamayo 677) y como vínculo con el sentimiento de la esperanza: «La Esperanza es una niña de ojos azules, quien a la vez es referida como la lámpara de la tarde del poeta» (Anchante 13). La esperanza es una niña de ojos azules que, con pasión y felicidad, y portando una lámpara de luz alumbradora, guía al poeta en la noche:

En el pasadizo nebuloso  
Cual mágico sueño de Estambul,  
Su perfil presenta destelloso  
La niña de la lámpara azul.  
[...]  
De encantación en un derroche,  
Hiende leda, vaporoso tul:  
Y me guía a través de la noche  
La niña de la lámpara azul.  
(fragmento del poema «La niña de la lámpara azul»).

Enlazados a la niña, existen otros personajes característicos de la imaginería de la poesía de Eguren. Realmente, son ellos los que la hacen tan especial. La búsqueda de la teatralización crea personajes guiñolescos e infantiloides que poseen matices benévolos y también malévolos: «El títere aparece como la silenciosa víctima de una dualidad que lo pone en función en la risa y la tragedia. Esa dualidad es una primera instancia de esta poesía, y el mismo lenguaje intentará asumirla para integrarla a una visión poética que conjuga» (Ortega, *La imaginación crítica* 21). Debarbieri los categoriza en cinco grupos: personajes infantiles, históricos, imaginativos, abstractos y alegóricos. Lo importante es señalar que la poesía de Eguren está construida por estos personajes que la dotan de una vida propia y de una esencia muy personal. Realmente, cuando pasamos, de la mano de estos personajes, de nuestro mundo al universo fantasmagórico y deformado de Eguren, todo se manifiesta de otra forma a nuestro alrededor ya que nos introducimos en un mundo de fantasía (y también del miedo) gracias a estas figuras guiñolescas que nos llevan a lugares mágicos y cuentan lo que les acontece. Los protagonistas son princesas de cuento, muñecos jorobados, torres furiosas, caballos muertos y una larga serie de maravillosos personajes que nos hacen pensar en la vida y en la muerte, en la infancia y en la adultez, en la belleza y en la fealdad, en los dos polos donde acontece el escenario egureniano.

#### *Aproximación a la poesía de Eguren: «Marioneta misteriosa»*

A continuación, se muestra el poema «Marioneta misteriosa»:

A las altas horas  
de sueño bendito,  
marioneta rubia  
viene despacito.

Con una linterna  
vuelve por la sala,  
trayendo colores  
de luz de Bengala.

Ve nenas dormidas  
con luz melodiosa,  
con el piececito  
desnudo de rosa.

Por sus rondinelas  
y sus seguidillas,  
al noble sabueso  
le da pesadilla.

Al coco que duerme  
la ronca soñada,  
le baja el copete,  
le tira la almohada.

Camina a la vera  
de la niña loca,  
y de un solo beso  
le cierra la boca.

Marioneta ríe  
en ocultas horas,  
y fluye los juegos  
a las soñadoras.

La poesía modernista peruana, liderada por Chocano, era enunciativa y conformada por poemas suntuosos y solemnes. Pero, la poesía de Eguren se vuelve íntima y personal; en ella se proponía un mundo de sugerencias que debían ser degustadas por el oyente y analizadas para su mejor comprensión, lo interesante es lo que se encuentra más allá de los hechos que cuenta, es la sensación de sugerencia que invade al lector. Queda patente la influencia notable de influjos como el del modernismo, parnasianismo, prerrafaelismo. También, del simbolismo con su búsqueda del misterio y el misticismo.

En los versos de «Marioneta misteriosa», se observa una muñeca que llega de noche de un lugar desconocido. La utilización del color («colores de luz de bengala», el piececito es de color rosa) y el uso de un vocabulario delicado, seleccionado de forma exquisita, se transforman en el eco de la voz poética modernista. Pero, Eguren siempre traspasa la línea del modernismo, llevando la palabra a una condensación significativa sorprendente, un pequeño grupo de palabras contiene un mundo de inmensa capacidad sugerente. La marioneta llega por la noche con la luz de la alegría. Al leer el poema, podemos sentir el misterio y esta calidez lumínica, así como la



ternura del sueño de los niños gracias a la selección de las palabras y a la colocación perfecta de los vocablos. La inserción de un florilegio de imágenes consigue crear en la imaginación del lector un sugerente universo, colmado de personajes que toman vida delante de nosotros y nos dan su calor. Parece un poema sencillo y, sin embargo, la matemática poética y la maestría de ejecución queda patente tras el análisis de sus versos.

En el poema se puede observar otra de las peculiaridades que caracterizan los versos de Eguren: sus poemas suelen estar conformados de una atmósfera narrativa. Por ello, la estructura esencial suele poseer un comienzo, un nudo y un desenlace como ocurre en el género épico. La trama del poema «Marioneta misteriosa» se basa en una marioneta que ha tomado vida y comienza cuando la marioneta llega al salón donde duermen los niños con una luz. El canto («rondinelas» y «seguidillas») de la muñeca trae malos sueños al perro de la sala y el coco es utilizado como diversión por la marioneta. El instante narrativo termina cuando la muñeca, al reír, hace que fluyan los sueños en los niños dormidos en la estancia.

En los versos se puede observar lo comentado por Núñez (*La poesía de Eguren*) y Mariátegui (*7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*) quienes señalan que el universo de la poesía de Eguren parece surgir de un sueño o de un cuento más que de estar basado en la mimesis de un mundo verosímil. «Marioneta misteriosa» es un claro ejemplo: una vaporosa atmósfera se extiende por el poema, impregnándolo de una atmósfera de sueño. No se puede saber quién sueña, si somos nosotros los que estamos presenciando un sueño, si son los niños los que sueñan que aparece la muñeca viviente o es la marioneta un guiñol que observamos, sentados en nuestra butaca de lectores.

El yo poético de Eguren busca ciertas temáticas evocadoras, en varios casos, relativas al momento del día, llegando a convertirse en un elemento sustancial poético que nos ofrece apertura al misterio y el paso a un universo infinito donde se pueden observar la difuminación de las formas que retuercen la realidad hasta convertir el escenario en un lugar paralelo, pero a la vez estrambótico. Esos momentos en los que suele situar Eguren la imagen deformada de lo verosímil son la tarde y la noche. En este poema la marioneta misteriosa aparece por la noche, creando una atmósfera de sugerencia y un regusto por lo oculto y lo secreto.

Otro tema muy relevante es la presencia de lo femenino que parece fascinar al poeta. Ya nos comenta Estuardo Núñez (*La poesía de Eguren*) que existen dos tipos de mujer dentro de su poesía, la mujer erótica que se ve personificada en «la blonda» y la niña que se ve como la manifestación de la inspiración del poeta (Tamayo). En «La marioneta misteriosa» ha elegido esa feminidad infantilizada que es fuente de ternura y de poesía que se observa tanto en la muñeca protagonista como en las niñas que duermen sosegadamente en el salón.

Por último, otra característica es la búsqueda de lo teatral. Este efecto se consigue a través de la teatralización de personajes guiñolescos y candorosos que curiosamente

tienen matices ambivalentes y se deslizan, como señala Ortega (*La imaginación crítica*), en una dualidad que va desde la risa a la tragedia. El lector es el público, también transformado e infantilizado, que espera delante del teatrillo de marionetas. En este poema, el personaje principal es un títere que entra en el salón y se enfrenta de una forma divertida a los malos sueños de los niños y se infiltra en sus sueños placenteros. La dualidad tiene dos caras, una positiva que se percibe en la aparición de la marioneta que lucha para que los niños tengan dulces sueños y otra negativa, personalizada en los elementos perturbadores que son el perro y el coco. En nuestro particular teatrillo egureniano, la marioneta ataca a las otras dos marionetas malignas y gana ante el júbilo de los espectadores.

*La ternura como elemento clave en el poema «Marioneta misteriosa» y en la poesía de Eguren*

Como muchos artistas, Eguren trató de aportar elementos que él consideraba esenciales. Por eso, quiso dejar el legado de la importancia de la ternura en la poesía y en las relaciones de los seres humanos, así como con lo que les rodea, es decir, la naturaleza. Si la poesía de su contemporáneo Vallejo era descarnada, la de Eguren tenía un poderoso halo de ternura (ese sentimiento que impulsa a querer y proteger, así como cuidar a nuestros semejantes). La ternura es la expresión humana más hermosa porque está impregnada de amor, pero en un sentido muy amplio. Además, es una actitud, se es tierno cuando se actúa, ya en pensamiento como en acción. Gracias a la ternura percibimos la otredad, encontramos el camino de la empatía, intuendo la fragilidad y la dulzura de los demás.

Poco se ha hablado o subrayado la ternura en la expresión poética de Eguren, en esa cualidad que recorren todos sus textos tanto sean poéticos o no. La poesía de Eguren está impregnada en muchos casos de obscuridad, pero, curiosamente, lo que la hace especial es la mezcla y la síntesis de elementos aparentemente contradictorios, en este caso siempre hemos comentado que en su poesía se mezclaba lo siniestro con un mundo infantil y esa es una de las características más particulares de Eguren. También existe otra que envuelve su escritura, que subyace ante todo y se trata de la ternura, siempre concebida como un elemento subyacente que mitiga el dolor, un edulcorante que suaviza la parte más dura de la experiencia humana. Eguren observa una realidad dura cruel y la refleja en su poesía, pero no se queda ahí, no se conforma solo con el dolor, la otra cara de la moneda es la ternura a la que se recurre como corrector de sentimientos. El poeta huye, herido y sufriente, y transforma la realidad, dotándola de esa parte humana y benevolente que posee la humanidad que es la ternura. Concibe así la poesía nuestro autor, tratando de rescatar un mundo que le permite exorcizar la dura realidad, pero sin alejarse demasiado de la perversidad (porque siempre está ahí); por eso, una de las características esenciales de los personajes egurenianos es la existencia de esa dualidad, ya que los

personajes, sin dejar de ser tiernos, también son crueles. Es interesante al respecto lo que dice Restrepo. El autor señala que la ternura es el paso intermedio entre el amor y el odio: «Hablamos por eso de ternura y no de amor, porque ternura es un término medio entre el amor y el odio, ambos sentimientos muy humanos que se presentan a diario en nuestras relaciones» (Restrepo, *Derecho a la ternura* 67). Así que la ternura se sitúa en un lugar impreciso: «La línea que separa la caricia del agarre es bastante tenue. El ejercicio humano por excelencia consiste en mantener un término medio entre estos dos extremos, como si la mano estuviera impelida a coger y soltar, agarrar y acariciar» (Restrepo, *Derecho a la ternura* 58). La poesía de Eguren se mueve en esa línea difusa que es la ternura, y entre los dos polos opuestos que son, como dice Restrepo, la caricia y el agarre. Muestra la profundidad del alma humana, exteriorizándola a través de símbolos. La ternura está mezclada con la crueldad, de igual manera que la caricia (dulce) con el agarre (violento). El poema que se analiza en este artículo, «Marioneta misteriosa» tiene un aspecto excepcional, ya que Eguren ha dado libertad al ámbito de la caricia y ha dejado aparte el agarre y la crueldad, por eso, los versos de este poema son calurosos y llenos de luz afectiva.

La cuestión es cómo lo manifiesta el poeta. En primer lugar, en la elección de los personajes y de la historia que los envuelve. La ternura se destila a través de la imagen que vemos de unas tiernas niñas durmiendo en el salón y de la entrada de uno de sus juguetes mágicos que ha tomado vida: una marioneta. El poeta utiliza muy pocas palabras, pero crea un universo donde la ternura es el centro de las emociones (juegos, besos, sueños, alegría, diversión). También, se capta en los actos de las protagonistas, la dulzura del dormir infantil y la mano cuidadora de la marioneta. La marioneta es un ser extraño: fuerte y delicado al mismo tiempo, es tierna con las niñas y dura con el coco. El final feliz hace que nos retrotraigamos al tiempo de los cuentos tradicionales donde el protagonista siempre gana y da su merecido al personaje antagonista. Además, se observa la ternura en la elección y utilización de ciertos términos y de diminutivos. Su colocación manifiesta la intención de la búsqueda de una atmósfera suave y desenfadada, por ejemplo, la marioneta viene «despacito» y observa «el piecicito» color rosa de una de las niñas. El transcurrir del poema en una especie de sueño (¿los niños sueñan que una marioneta aparece o es la marioneta la que lo hace?) empapa los versos de una atmósfera lúdica que evoca un mundo quimérico y dulzón.

## Conclusión

Eguren nunca salió de Lima y sus alrededores, jamás viajó a Europa (como sí lo hicieron la mayoría de sus compañeros artísticos). Sin embargo, es uno de los poetas más originales de Perú. La explicación viene del talento personal de este autor, y también, de la magia que le imprime, inconscientemente, la pertenencia a la cultura

peruana, mezcla variopinta de etnias, culturas y lenguas, que producen un embrujo singular en la escritura de Eguren.

La influencia del simbolismo, del parnasianismo, el prerrafaelismo y de los escritores que tuvo la oportunidad de leer, le abastecieron de un contexto artístico y social externo, extraño, querido y admirado por él, pero no articularon su poesía, ya que sus versos se encuentran más allá, no solo de estas corrientes, sino más lejos del momento histórico y artístico que le tocó vivir: «Aún dominado por la técnica y temática del modernismo. Eguren representa, sin embargo, una modificación del típico modernismo peruano. Una originalidad dentro del simbolismo» (Tamayo Vargas 669). Y en palabras de Basadre: «José María Eguren es contemporáneo del modernismo, pero no está enrolado en sus filas» (Santisteban 95). El ecosistema donde se halla esta extraña poesía pertenece al universo de Eguren. Y la pregunta puede ser cómo es este universo. A pesar de mostrar lugares y épocas que pueden tener cabida en un momento de la historia, la realidad es que ocurre como en los cuentos tradicionales, esta poesía pertenece a un lugar lejano e inexistente, habitado por seres especiales, convertidos en símbolos de la antítesis, que viven dentro de él y conocemos sus vivencias gracias al narrador poético: la luz, la sombra y los contornos diluyéndose nos explican que las figuras se difuminan y transforman constantemente. Y una característica absolutamente esencial emana en todos sus versos, se trata de la ternura. La poesía egureniana es un canto a la ternura. El autor nos avisa de que el ser humano es dual y está conformado por amor y odio, y en medio de toda esta batalla afectiva se encuentra la ternura. Gracias a ella suavizamos las ásperas situaciones vitales. Eguren nos ofrece un escenario metafórico donde la ternura se entremezcla con la crueldad para profundizar y reflexionar poéticamente sobre la naturaleza de los seres humanos.

### Referencias bibliográficas

- ABRIL, Xavier. *Eguren, el oscuro. El simbolismo en América*. Córdoba (Argentina): Universidad de Córdoba, 1970.
- ANCHANTE, Jim. «La poética simbolista en el poemario *La canción de las figuras* de José María Eguren», *Tonos Digital*, 34 (2020):1-29.
- BERNABÉ, Mónica. *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren*. Lima: Beatriz Viterbo Editora, 2006.
- BUSTAMANTE Y BALLIVIÁN, Enrique. «Hacia la belleza y la armonía». Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, 1977: 45-53.
- CARRILLO, Enrique. «Ensayo sobre José María Eguren». Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, 1977: 84-94.
- DEBARBIERI, César. *Los personajes en la poética de José María Eguren*. Lima: Universidad del Pacífico, 1975.
- EGUREN, José María. *Obras completas*. Lima: Banco de crédito, 1997.

- EGUREN, José María. *Poemas completas y prosas selectas*. Lima: Editorial Universo, 1970.
- FERRARI, Américo. *Los sonidos del silencio. Poetas peruanos en el siglo XX*. Lima: Mosca Azul Editores, 1990.
- GONZÁLEZ VIGIL, Ricardo. *Enciclopedia temática del Perú*. Lima: Empresa Editora El Comercio, 2006.
- HIGGINS, James. *Hitos de la poesía peruana*. Lima: Editorial Milla Batres, 1993.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (ed. 46). Lima: Amauta, 1984.
- NÚÑEZ, Estuardo. *La poesía de Eguren*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad Editores, 1932.
- NÚÑEZ, Estuardo. *José María Eguren. Vida y obra*. Lima: Villanueva, 1964.
- ORTEGA, Julio. *Biblioteca hombres del Perú*. Lima, Hernán Alva Orlandini, 1964.
- ORTEGA, Julio. *La imaginación crítica*. Lima: Peisa, 1974.
- PALMA, Clemente. «Notas de artes y letras». Ricardo Silva Santisteban (ed.). *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima: Universidad del Pacífico, 1977: 61-62.
- SANDOVAL, Renato. *El centinela de fuego. Agonía y muerte en Eguren*. Lima: Maker's ediciones gráficas y servicios SRL, 1988.
- SILVA SANTISTEBAN, Ricardo, ed. *José María Eguren. Aproximaciones y perspectivas*. Lima, Universidad del Pacífico, 1977.
- TAMAYO VARGAS, Augusto. *Literatura peruana*. Lima: Peisa, 1992.
- TORO MONTALVO, César. «La pequeña cámara de Eguren». *Kuntur*, 2 (1986): 35-40.

**Citación bibliográfica:** VALENZUELA GARCÉS, Jorge Antonio. «Las ficciones del liberalismo: historia e individuo en la narrativa de Mario Vargas Llosa (1974-1981)». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 166-193, <https://doi.org/10.14198/AMESN.18092>

## Las ficciones del liberalismo: historia e individuo en la narrativa de Mario Vargas Llosa (1974-1981)

### The fictions of liberalism: history and individualism in Mario Vargas Llosa's narrative (1974-1981)

JORGE ANTONIO VALENZUELA GARCÉS

*Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Perú*

[jvalenzuelag@unmsm.edu.pe](mailto:jvalenzuelag@unmsm.edu.pe)

 <https://orcid.org/0000-0001-8886-699X>

Fecha de recepción: 29-10-2020

Fecha de aceptación: 10-03-2021

#### Resumen

El propósito inicial de este artículo es identificar las motivaciones políticas e ideológicas que reorientaron a Mario Vargas Llosa, a mediados de los años setenta del siglo xx, hacia el liberalismo. Nuestro objetivo final es acercarnos al pensamiento liberal que el autor de *La ciudad y los perros* proyecta sobre sus textos literarios en el contexto de los años que van entre 1974 y 1981. Estudiamos el modo en que un saber político liberal supuso, en Vargas Llosa, ciertas elecciones a nivel formal y temático. Nos referimos al empleo de la reescritura con fines políticos en *La guerra del fin del mundo* y a los recursos de lo metaficcional y autorreferencial en novelas como *La tía Julia y el escribidor*. Empleamos como marco teórico las propuestas de filósofos del liberalismo vinculadas con el principio del atomismo individualista en el análisis de la realidad.

**Palabras claves:** Mario Vargas Llosa; novela; liberalismo; metaficcional; *La guerra del fin del mundo*; *La tía Julia y el escribidor*.



### Abstract

The purpose of this article is to identify the political and ideological motivations that reoriented Mario Vargas Llosa, in the mid-1970s, toward liberalism. Our final objective is to get closer to the liberal thought that the author of *La ciudad y los perros* projects on his novels in the context of the years between 1974 and 1981. We study the way in which a liberal political knowledge assumed, in Vargas Llosa, certain elections at the formal and thematic level. We refer to the use of rewriting for political purposes in *La guerra del fin del mundo* and the resources of the metafictional and self-referential in novels such as *La tía Julia y el escribidor*. We use as a theoretical framework the sources of classical liberalism that develops individualistic atomism and relativism as a principle in the analysis of reality.

**Keywords:** Mario Vargas Llosa, Novel, Liberalism, Metafictional, *La guerra del fin del mundo*, *La tía Julia y el escribidor*.

### Introducción

Los trabajos sobre Vargas Llosa y su filiación política liberal son muy numerosos, pero son muy pocos los que profundizan en el modo en que se plasman las relaciones entre sus concepciones políticas y sus novelas. Tenemos artículos de índole general sobre el tema como el de Inger Enkvist titulado «Siempre fiel a sí mismo: la evolución intelectual de Mario Vargas Llosa» (2006). Este sigue su trayecto ideológico desde los años de su militancia en el socialismo hasta fines de los años 90. También el de Fabiola Escárzaga (2002) titulado «La utopía liberal de Vargas Llosa» que atiende a la naturaleza del liberalismo vargasllosiano y a las inconsistencias de su programa de gobierno en el contexto de su postulación a la presidencia del Perú en 1990. El artículo es interesante porque permite observar cómo Vargas Llosa fue articulando su proyecto político liberal con categorías como «sector informal», o «mercantilismo» y alimentándolo con su fe en el mercado y el capital. Tenemos, así mismo, el de Balmiro Omaña titulado «Ideología y texto en Vargas Llosa: sus diferentes etapas» (1987). Este artículo presenta una aproximación general a las relaciones entre la ideología socialista y la producción literaria en Vargas Llosa. Mencionemos, también, el interesante libro *Las guerras de este mundo. Sociedad, poder y ficción en la obra de Mario Vargas Llosa* del 2008, una recopilación de textos que atiende a las relaciones que sus artículos, ensayos y textos de ficción mantienen con el poder. Los enfoques son diversos. Van desde las Ciencias Sociales hasta los análisis propiamente literarios. Mencionemos la importante tesis de maestría de Carlos Arturo Caballero «Teoría de la novela y pensamiento político en la obra de Mario Vargas Llosa», que atiende a los principios que animan el liberalismo vargasllosiano y a la relación entre su teoría de la novela y el liberalismo, haciendo especial énfasis en dos novelas: *Historia de Mayta* y *El hablador*. Sumemos el libro de Roland Forgues, *Mario Vargas Llosa: ética y creación* en el que se hace una revisión de los principales libros del autor atendiendo al núcleo conflictivo que mueve a

los personajes y, también, a los recursos técnico-formales ajustados al propósito de comunicar, casi siempre, un mundo violento. Es interesante el capítulo inicial que trabaja un texto central vargasllosiano: «La verdad de las mentiras» que concentra sus principales ideas sobre la elaboración y recepción de ficciones. Estos trabajos demuestran que, como escritor y político, la presencia de Vargas Llosa es gravitante en el campo literario como en el campo político.

Consideramos que el liberalismo, en su caso, ha sido responsable de su aproximación política al hecho literario y al modo en que concibe a la ficción como un acto de la imaginación. El peruano es un escritor y referente literario que puede llegar a ser beligerante frente a las propuestas colectivistas. Consideramos, así mismo, que, en un país como el Perú, en donde la lucha política y la pugna por el poder cobran relieves muchas veces violentos, entender el modo en que se filtra la ideología a través de la literatura, no es tarea menor. Nuestra investigación recoge una demanda generada por la renovación de los estudios sobre las relaciones entre política y literatura, centrales en las propuestas vargasllosianas. En este punto creemos que la crítica literaria puede ser un elemento esencial en los procesos de construcción de una sociedad justa, y de reconocimiento de las diversas manifestaciones del ser humano.

Por nuestra parte, consideramos importante realizar una aproximación al modo en que el pensamiento liberal ha ejercido una notable influencia en su novelística teniendo como objeto de análisis a las novelas *La tía Julia y el escribidor* y *La guerra del fin del mundo*. Dos novelas ciertamente diferentes, pero que, a su modo, evidencian las señales del cambio ideológico del autor hacia el liberalismo.

### *El atomismo individualista*

Para Taylor, el atomismo<sup>1</sup> «en sentido amplio se utiliza para caracterizar las doctrinas (...) que heredaron una visión de la sociedad como un agregado de individuos al servicio de objetivos individuales (...) El término también se aplica a las doctrinas contemporáneas que retoman la doctrina del contrato social, o que intentan defender, en algún sentido, la prioridad del individuo y sus derechos sobre lo social, o que presentan una visión instrumental de la sociedad» (109) El atomismo político liberal, sostiene Donoso Pacheco, «afirma la autosuficiencia del hombre aislado, del individuo. Y es justamente en esta afirmación de autosuficiencia donde el atomismo fundamenta-reconózcanlo o no sus defensores-la primacía de los derechos, en particular el propio plan de vida» (2003). De allí que, al individuo como agente que autosuficiente, le sea «imposible explicar suficientemente el ser social y las acciones

1. El concepto de atomismo es imprescindible para comprender la dimensión que tiene el individuo en el pensamiento liberal. Las ideas sobre el atomismo filosófico empleadas por nosotros en este artículo provienen de Charles Taylor y la Enciclopedia Cubana (2020). También nos apoyamos en la crítica a la concepción atomista de la sociedad desarrollada por Charles Taylor, presentada por Gracián Calandín (2011).



comunes» (Gracián 197). Es más, todo lo que sea postular una realidad más allá de los individuos es percibido como opresivo» (Gracián 197). Frente a las posturas atomistas, Taylor plantea un individualismo holístico al destacar la dimensión dialógica del individuo: «Es decir, el individuo se constituye en sí mismo en su relación con sus semejantes» a través del lenguaje (Gracián 197). «De modo que no es el individuo ni la comunidad de modo exclusivo los que persisten, sino siempre el quicio relacional que conecta a las personas a través de la «urdimbre de interlocución» y el trasfondo de significado compartido» (Gracián 197).

Al abrazar el liberalismo político, Vargas Llosa asume, en términos generales, una concepción atomista de la sociedad. Como sostiene Taylor, esta concepción subraya los derechos de los individuos sobre los del conjunto, la parte integrante sobre el todo y defiende, como principio comprensivo de la realidad, aquel que se funda en el respeto de la singularidad de cada una de las partes que integran esa sociedad (1990). Por ello, el atomismo supone conocer la sociedad desde las demandas de los individuos que la conforman y no desde la sociedad. El horizonte de la totalidad social pasa a un segundo plano. La sociedad, de este modo, se convierte en la suma de individuos, de sus voluntades y de sus deseos. Por ello, para comprender la sociedad, es esencial comprender al individuo. La sociedad, vista así, se generaría a partir de esa suma de individualidades en conflicto.

El atomismo desconoce que la sociedad sea un todo articulado, con poder e influencia sobre los individuos y que, por lo tanto, los intereses de la sociedad sean superiores. y posea una identidad diferenciada de la suma de sus individuos. Se entiende que situar en el centro del interés al individuo y no a la sociedad o comunidad, previene a Vargas Llosa del fantasma del socialismo o del colectivismo en los que el individuo desaparecería sumido en la idea de la totalidad social.

De otro lado, en su programa liberal, según refiere Escárzaga, «Vargas Llosa se proponía acabar con los privilegios, el rentismo, el proteccionismo y el estatismo» (2002: 234). Es claro que su intención es reducir el Estado privatizando las empresas públicas; fomentar la creación fuentes de trabajo y abrirse a una economía social de mercado<sup>2</sup> en la que la libre competencia fue la reguladora de los precios. Así, el ámbito económico, el liberalismo vargasllosiano parte de la idea de que el progreso social solo es posible si se alienta la iniciativa individual a partir del ejercicio de las libertades que le son connaturales a la persona. En este sentido, defiende el derecho

---

2. Por ejemplo, su defensa irrestricta del mercado, como generador indiscutible de la riqueza, parte de las ideas que Vargas Llosa adopta de Von Hayek: «La obra entera de Hayek es un prodigioso esfuerzo científico e intelectual para demostrar que la libertad de producir y comerciar no sirve de nada (...) sin un orden legal estricto y eficiente que garantice la propiedad privada, el respeto de los contratos y un poder judicial honesto, capaz e independiente del poder político. Sin estos requisitos básicos, la economía de mercado es una retórica tras la cual continúan las exacciones y corruptelas de una minoría privilegiada a expensas de la mayoría de la sociedad, lo que los liberales llamamos mercantilismo» (73).

a la propiedad privada que se convierte en el aliciente o estímulo mediante el cual la persona tiende a desarrollarse y a propiciar su propio bienestar. Desde el gobierno liberal, Vargas Llosa defiende la posición que asume que las políticas económicas deben reducir o limitar el papel del Estado en la actividad productiva o comercial, propiciando, más bien, la actividad económica privada como motor del desarrollo. Fomenta, por ello, la privatización de los medios productivos de carácter no estratégico para la seguridad de la nación. La libre competencia se convierte, en este contexto, en el mecanismo regulador del mercado y asegura que el consumidor pueda ejercer un estricto control de lo que le es ofertado. Agreguemos que, económicamente, un gobierno liberal debería prohibir los beneficios a ciertos sectores productivos, en desmedro de otros, y cancelar todo clientelismo mercantilista que atenta contra el principio de igualdad de oportunidades del que debe disfrutar todo ciudadano.

El pensamiento liberal es en esencia laico, como lo es Vargas Llosa, además de escéptico, como lo reconoce él mismo en su condición de liberal<sup>3</sup> en *La llamada de la tribu*. Esto quiere decir que quienes piensan liberalmente como él, lo hacen al margen de los principios o creencias de cualquier organización o confesión religiosa. Por lo tanto, es laicista en la medida en que defiende la independencia del hombre o de la sociedad y, más particularmente, del Estado, respecto de los principios o dogmas de cualquier organización religiosa. Esto es importante porque quienes piensan de este modo, han llegado al convencimiento de que la creencia en Dios y su influencia, debe reservarse para el ámbito estrictamente personal y no para los temas relacionados con la actividad de los hombres, es decir, con los asuntos públicos que le conciernen. En este sentido, cabe destacar que el pensamiento liberal considera que las creencias de cualquier tipo, como las religiosas, deben ser respetadas y cultivadas en el ámbito estrictamente privado.

El sustrato ideológico liberal que anima a *La tía Julia y el escribidor* y *La guerra del fin del mundo*, se podrá apreciar en los análisis que presentamos a continuación. Se tratará de mostrar el modo en que aparece el individuo en el centro de la atención de sus novelas desde los años setenta. Anotemos que, en el contexto de las novelas del «boom», la dimensión interior o pasional de los personajes cedía paso a su dimensión público social y a lo que estos personajes representaban en un contexto de cambio social<sup>4</sup>, hecho que cambia en la novelística de Vargas Llosa en los años setenta.

3. «Los conservadores suelen estar identificados con una religión en tanto que muchos liberales son agnósticos. Pero esto no significa que los liberales sean enemigos de la religión (...). Los liberales tienden a no favorecer una religión sobre otras en términos sociales y económicos y, sobre todo, rechazan que una religión se arrogue el derecho de imponerse a nadie por la fuerza» (91).

4. Es Ángel Rama quien, en 1964, advierte el nuevo carácter que va asumiendo la novela en Hispanoamérica en el contexto de la Revolución Cubana, que él asocia como una nueva independencia continental. Rama sostiene, en relación con las condiciones óptimas para la creación,

*La utopía individual vargasllosiana*

Apuntemos, brevemente, que uno de los aspectos centrales de la ideología política del autor de *La ciudad y los perros* es aquel que se sostiene en la crítica a los colectivismos atávicos presentes en todos los proyectos vinculados al socialismo, como el indigenismo latinoamericano de la primera mitad del siglo xx. En su libro *La utopía arcaica* describe a la sociedad india prehispánica como aquella controlada por el «Estado benévolo que tomaba a su cargo la satisfacción de las necesidades de todos los súbditos, quienes, dóciles y diligentes, se plegaban a los designios planificadores del poder centralizador y filantrópico, paternalista y tolerante, que actuaba guiado solo por el bienestar de la colectividad» (170). Y describe, también, el hecho de que en esa sociedad no existiera el individuo sino el grupo, que no existiera la propiedad privada y por lo tanto no existiera la explotación del hombre por el hombre, solo que esta narrativa sobre el pasado incaico, producida por un indigenista connotado como Luis Valcárcel, resultaba siendo nada menos que una construcción «impregnada de las fantasías que tejó el materialismo histórico a partir de Engels sobre el supuesto comunismo primitivo de las sociedades arcaicas» (171).

Por ello Vargas Llosa sostiene que aquel paraíso no es el producto de una comprobación histórica, sino que responde a una ideología y al propósito de mitificar el pasado con miras a influir en el presente. Así mismo, es claro en criticar el espíritu de la tribu, ese espíritu mágico-religioso que lleva a las sociedades a desarrollar «una visión del mundo que es un acto de fe, no el producto del conocimiento racional, el que se funda en la experiencia y subordina sus hipótesis al cotejo de la realidad objetiva» (186).

Es pertinente, asimismo, referirnos a la dimensión individual de la utopía que Vargas Llosa representa, desde nuestro punto de vista, de modo peculiar y alucinado, ya en una novela como *La tía Julia y el escribidor* de 1977. En esta dirección, Francisca Noguerol sostiene que este impulso utópico individualista es visible en personajes como Antonio *el conselheiro*, Mayta, Saúl Zuratas (176), protagonistas de sus novelas de comienzos de los ochenta. En esta dirección, y a propósito de *El sueño del celta*, Noguerol sostiene, además, una idea importante: frente a las utopías que al convertirse en realidad devienen infernales, en esta novela es posible apreciar, siguiendo a Michel Maffesoli, el despliegue de una utopía intersticial, es

---

«que nuestro tiempo es obviamente de revolución inminente o ya en proceso y que por lo tanto este es el elemento «dado»-bueno o malo ya importa poco-en el cual debe funcionar el escritor» (1964: 3). También reconoce que la novela es un género que enfrenta *problemas* y que es «quizá, la novela, por las características más propias de ella, donde concurren más conflictos» (1964:4). Son, pues, aquellos problemas y conflictos los que asumirán los escritores del «boom» en relación a las nuevas coordenadas del cambio social. Novelas como *La ciudad y los perros* analizar, desde la condición heterogénea de los personajes, una problemática más amplia, la de los falsos valores que busca imponer la educación militar.

decir, «aquellas centradas en el individuo y signadas por la libertad, que logran mejorar el mundo gracias, precisamente, a la defensa de los espacios de «acción del yo» frente a la colectividad: *el hedonismo y el arte*, donde ocupa un lugar decisivo el ejercicio de la literatura» (176). Anotemos que para Noguero es relevante el hecho de que «tras su fracasada incursión en el terreno de la política Vargas Llosa (...) acentuará su interés por los individuos «desmesurados», en su deseo de lograr un mundo mejor» (177). Este apunte es interesante porque también nos permite comprender el hecho de que después de su ruptura política con Cuba (lo que en algún sentido puede leerse como un fracaso político) se volcase narrativamente a la exploración en la singular individualidad de personajes como Pantaleón Pantoja y Pedro Camacho.

De este modo, su utopía liberal se funda en el respeto irrestricto de la existencia del individuo autónomo frente a las imposiciones del Estado, y en el racionalismo cientificista, pilares que se constituyen en las bases de la modernidad.

Contrario a los colectivismos e irracionalismos que han caracterizado a las sociedades premodernas, Vargas Llosa es claro en reivindicar la libertad individual, desde la cual defenderá la libertad de creación.

En otro nivel, es interesante recuperar el apunte de Daniel Mesa en su (2011) sobre el carácter utópico que reviste el proyecto de la novela total vargasllosiano, ese proyecto que compromete ética y estéticamente al individuo creador, al escritor de ficciones. Mesa encuentra en la búsqueda de la representación de la totalidad «una utopía: eso que Vargas Llosa, siguiendo seguramente a Bataille, llama la *soberanía* (la rebeldía que otorga al hombre su totalidad. Y, la novela total es, en sí misma, una utopía» (258). La idea es productiva porque se vincula con los límites a los que puede llegar el escritor/individuo en su búsqueda de libertad. Por ello, Mesa sostiene que la novela total implica un «desafío total» a la libertad del novelista, libertad que «solo» puede realizarse en el ámbito de la novela (258). Desde allí, establece los peligros que supone llevar a la realidad los deseos e ideales de quienes luchan por ellos, sin medir las consecuencias.

### **Los inicios del cambio: Vargas Llosa y el liberalismo político desde la defensa de los derechos del escritor**

Aunque a mediados de los años sesenta se declara simpatizante del socialismo, este hecho no será un impedimento para que Vargas Llosa pueda valorar el lugar del individuo (léase escritor) frente a lo que en ese momento representaba el Estado soviético y sus prácticas represivas contra los intelectuales que osaban criticarlo. ¿Es el momento en que empieza su giro ideológico hacia el liberalismo político?

Al parecer sí<sup>5</sup>. Él mismo dice con claridad que ya no se sentía solidario con lo que pasaba en Cuba. ¿Desde cuándo? Al parecer desde unos años atrás. Un punto de vista más radical sostendrá, como el de Mirko Lauer, que Vargas Llosa nunca habría sido socialista<sup>6</sup>.

Lo cierto<sup>7</sup> es que su postura libertaria (es decir liberal) se consolida en los años setenta sobre la base de la defensa de la libertad individual y la posibilidad de criticar al poder desde su condición de escritor<sup>8</sup>. Dos derechos que reivindica como derechos inalienables y que en su caso serán no negociables. Para él, no es posible y, desde luego, no es lógico, defender un sistema político en el que el escritor no pueda disfrutar de una total libertad de expresión y de creación. Es por ello contradictorio que un escritor (si no es un lacayo del poder) defienda un sistema en el que su propia libertad pudiese estar coactada.

Su desacuerdo con las prácticas represivas de la U.R.S.S. y, en general, con el socialismo, es la consecuencia de una discusión que se inicia en 1965, a partir de los juicios políticos a escritores rusos como Andréi Siniavsky y Yuli Daniel por publicar, supuestamente, propaganda antisoviética fuera de la URSS. En el centro de aquella discusión, se encontraba la censura que las autoridades soviéticas imponían a sus intelectuales<sup>9</sup>. Como apoyo a la causa de la libertad de expresión, la famosa *Carta*

---

5. Recordemos que cuando Vargas Llosa rompe con Cuba en 1971 ya venía sintiéndose incómodo en la esfera del socialismo. Resulta revelador que en su libro *La llamada de la tribu* se refiriera a esa circunstancia del siguiente modo: «Pese a la campaña de ignominias de que fui objeto a raíz de ese manifiesto (se refiere a la carta en defensa de Heberto Padilla), aquello me quitó un gran peso de encima: ya no tendría que estar simulando una adhesión que no sentía con lo que pasaba en Cuba» (13).

6. Revisar su libro *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú en el siglo XX* y dentro de él, el capítulo «El liberal imaginario. Mario Vargas Llosa político de los años 80».

7. Lo que sabemos con certeza es que cinco años después, su ruptura con el socialismo cubano (a partir del caso Padilla —un caso que comprometió, igualmente, la libertad de criticar al socialismo—y de sus desencuentros con Castro) lo llevó a una reconsideración de sus principios ideológicos y a abrazar los del liberalismo a través de la obra de Berlin y Popper.

8. Años más tarde, al oponer literatura y política en su «Literatura y política: dos visiones del mundo» (2001), Vargas Llosa relativiza el efecto práctico de la literatura frente al efecto inmediato de la política en la vida cotidiana de los seres humanos. Sostiene que no hay manera de demostrar las consecuencias concretas que pudiera tener la literatura en nosotros (43). Luego, refuerza esta tesis con la idea de que la literatura «es una actividad que nace en soledad, a través de un individuo que para producirla se aparta de los demás» (43). Es, pues, la creación literaria un asunto que concierne al individuo y que es posible debido a su independencia y autonomía. De modo que solo a partir de estas características es que puede surgir «esa voz secreta, íntima, distinta que aparece en el texto literario» (44).

9. Cf. «Una insurrección permanente» publicado en marzo de 1966, en París. En este artículo, desde su condición de socialista y de amigo de la U.R.S.S, Vargas Llosa se refiere a las «sociedades roídas por las contradicciones del Occidente» y le hace una advertencia a los censores que condenaron a Siniavsky y Daniel «o el socialismo decide suprimir para siempre esa facultad

de los 62, firmada por intelectuales soviéticos, demandó también el derecho de los escritores a la sátira y a la libertad de expresión, y se constituyó en uno de los primeros instrumentos para luchar, desde dentro, contra el autoritarismo heredado de los treinta años de dictadura stalinista.

Antes, la polémica entre Sartre y Camus sobre los campos de concentración en la Unión Soviética, en las páginas del *Les temps modernes*, a comienzos de los años cincuenta, a propósito de la publicación de *El hombre rebelde* de Camus, había generado en él una toma de posición a favor de este último, a quien acompañó en su defensa de la libertad y de la literatura, cuyo fundamento y razón de ser, superaban largamente el compromiso político en el que se hallaba anclado Sartre. Ya a comienzos de los setenta, se lo podía advertir en la senda de Camus, criticando tanto a la izquierda como a la derecha, y a cualquier radicalismo. Memorable es el artículo «La moral de los límites» de 1976 en el que deja claro que la política, en ningún caso, debía situarse por encima de la moral, y menos sobre el ejercicio libre de la creación artística. Debemos recordar que, en 1962, en su artículo titulado «Revisión de Albert Camus», ponderaba en el autor de *El extranjero* «su visión de los detalles, de una situación, de un individuo» (12). En 1964, disentía de las opiniones de Sartre (las califica de sombrías) sobre el papel del escritor en los países subdesarrollados. Ante la respuesta de este sobre el tema<sup>10</sup> a Vargas Llosa no le quedó más que lamentar aquellas declaraciones que lo afectaban directamente como escritor. Citemos: «Resulta difícil leer sin alarma estas declaraciones de Sartre, un escritor que merece mi admiración sin reservas, por lo que hay en ellas de desilusión y amargura» (45).

Siempre, desde el ámbito de la literatura, estuvo cerca de la ideología del liberalismo, después de tener una confrontación con aquellas ideas que desplazaban al sujeto a un segundo plano frente a las conveniencias que les imponían las circunstancias políticas, pero, sobre todo, frente a los controles y limitaciones generados desde un Estado totalitario.

En un segundo plano, pero no menos importante, en esta «reorientación» ideológica, podemos situar a los sucesos de amplia repercusión política que tuvieron

---

humana que es la creación artística y elimina de una vez por todas a ese espécimen social que se llama escritor, o admite la literatura en su seno y, en ese caso, no tiene más remedio que aceptar un perpetuo torrente de ironías, sátiras y crítica que irán de lo adjetivo a lo subjetivo, de lo pasajero a lo permanente, de las superestructuras a la estructura, der vértice a la base de la pirámide social. Las cosas son así y no hay escapatoria: no hay creación artística sin inconformismo y rebelión. La razón de ser de la literatura es la protesta, la contradicción y la crítica. Es escritor ha sido, es y seguirá siendo un descontento» (249).

10. Citemos las palabras de Sartre: «¿Cómo, en un país que carece de cuadros técnicos, por ejemplo, en África, un indígena educado en Europa podría rechazar ser profesor, aun cuando esto exija el sacrificio de su vocación de escritor? Si prefiere escribir novelas en Europa tendría algo de traición».

lugar durante aquellos años finales de la década de los sesenta. Nos referimos a eventos como la invasión soviética de Checoslovaquia que, si bien fue un hecho violento que atentó contra la independencia de un país, es observado por Vargas Llosa como una limitación de las libertades individuales. El artículo que escribe en contra de la invasión y que relaciona al socialismo con la violencia: «El socialismo y los tanques» (1968), destaca al hecho como «una estupidez política de dimensiones vertiginosas» y lo califica como «un daño irreparable para la causa del socialismo en el mundo» (464). Lo que critica, en suma, es que este tipo de hechos prolonguen el colonialismo en el mundo e impidan que seamos «verdaderamente independientes y libres». Su reclamo, de este modo, se da por el lado de la defensa de las libertades. Citemos: «Lo que estaba amenazado en Checoslovaquia era un socialismo de robots teledirigidos desde Moscú, la censura de prensa, el abuso policial, la falta de crítica interna y una burocracia cancerosa que había sofocado toda iniciativa individual y a cuya sombra proliferaba la inmoralidad» (465). Como se ve, el reclamo a favor de la iniciativa individual es claro en un contexto de control estatal.

Otro es el caso de la Revolución Cubana que, a sus ojos, no es sensible y respetuosa de la libertad de creación, sobre todo cuando la literatura se muestra como cuestionadora del régimen. Ya en 1967, en un encuentro<sup>11</sup> que varios escritores tienen con Fidel Castro, y en el que participa, al ser interrogado sobre la libertad de criticar a la Revolución, el líder cubano contesta lo siguiente: «En este momento tenemos una falta enorme de papel y sería injusto que ese papel (...) lo empleásemos en publicar novelas o poemas de los enemigos de la Revolución cubana» (350). Es posible suponer lo que para Vargas Llosa supuso esa respuesta. De hecho, al final de su artículo se muestra escéptico con respecto al destino de la Revolución y a lo inconveniente del partido único.

Cuando en abril de 1971 rompe con Casa de las Américas y con la Revolución, el argumento central es el oprobioso espectáculo de autocrítica al que se tuvieron que someter algunos escritores cubanos frente al poder, y que compara con los juicios estalinistas de los años treinta. Para él es claro lo que sucede en Cuba: se ha obligado a individuos libres (entiéndase escritores) a traicionar sus principios.

### **Una nueva conciencia sobre la ficción literaria y el individuo. El camino hacia lo metaficcional y autorreferencial**

Sus concepciones sobre la literatura se mantuvieron, en los años sesenta, a cierta distancia de sus concepciones políticas. Es evidente que su militancia socialista no se hilvanaba del todo con su mirada sobre el individuo, en el que depositaba todo el poder de cara a la llamada transformación social. En 1964 sostenía, sin olvidar las raíces sociales de la creación literaria, lo siguiente: «La literatura cambia la vida,

---

11. Este encuentro es referido en «Crónica de Cuba» escrita en Londres en 1967. Véase bibliografía.

pero de una manera gradual, no inmediata, y nunca directamente, sino a través de ciertas conciencias individuales que ayuda a formar» (46).

La literatura, pues, para Vargas Llosa, no hace la revolución, no podría hacerla dado que, si tiene influencia alguna, esta se daría sobre el individuo, afectando la esfera de lo íntimo. No se escribe, por lo tanto, para sostener los intereses de una clase social, ni para precipitar el cambio social a través de una revolución. A lo sumo, el escritor puede tentar a construir un mundo de ficción sin esperar un cambio inmediato y efectivo de la sociedad, un cambio que se daría, básicamente, a nivel individual<sup>12</sup>.

A partir de su estudio sobre García Márquez, publicado en 1971, pero que empieza a trabajar a mediados de los sesenta, podemos observar su profunda orientación romántica e individualista en la constitución de una poética de la novela y de la creación literaria. Su poética, como hemos visto<sup>13</sup>, privilegia la dimensión individual<sup>14</sup> de la «realidad real» (tanto la particular percepción del escritor como su biografía) para la explicación del proceso creativo y del propio texto. Su teoría de «los demonios del escritor», además, parte «de la necesidad de explicar los temas y los aspectos formales que atraviesan la obra de un escritor» (Valenzuela 96). Vargas Llosa considera que estos demonios se encuentran en el origen de la vocación del escritor y que son los que lo convierten en un inconforme ciego y radical. Sin estos elementos de carácter perturbador, es imposible que pueda realizar su tarea fundamental: convertir un demonio en tema, una obsesión en un argumento.

12. Para el estudio de la dimensión política de la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa ver Valenzuela (2017).

13. Cfr. mi artículo «La génesis de las ficciones. Una aproximación a la categoría de «realidad real» en la poética de la ficción vargasllosiana». Véase bibliografía.

14. Esta dimensión individual de su poética puede confirmarse, así mismo, a partir de sus concepciones sobre la ficción en el campo de la novela y el teatro. Para tal efecto utilizo aquí mi artículo «La vida de la ficción. El teatro y la poética de la ficción vargasllosiana». Ver bibliografía. Para comenzar, en mi texto cito su testimonio «Cómo nace una novela». En él, Vargas Llosa describía este proceso como un movimiento doble, controlado, de un lado, por la razón y, de otro, irrigado por la sinrazón. Este proceso, le permitía «descubrir en sí mismo cosas que ignoraba que existían» (1). Así mismo, describe a la creación novelesca como un proceso oscuro en el que el individuo asumía un papel central e inconsciente que se daba de manera progresiva, por acumulación de información, y que iba filtrándose a través de su espíritu hasta llegar a la conciencia. Con respecto a su obra dramática, es en ella, y en las reflexiones que le generan la creación de piezas teatrales, en donde se advierten sus motivaciones individuales y estéticas al momento de ficcionar. Para Vargas Llosa la experiencia de la ficción la vive más intensamente a través del teatro. En su «El viaje de Odiseo», sostiene que el teatro es la forma suprema de la ficción y que, a través de él, puede contar historias de una manera más personal. Es, pues, la dimensión íntima y la perspectiva personal la que le interesa aprovechar en sus ficciones, por lo menos después de ese giro que supuso el empleo de lo metaficcional que sus obras de teatro exhiben.



Como se puede apreciar, la perspectiva privilegia la dimensión individual del escritor y a las experiencias vividas por él de manera traumática. No es posible concebir la literatura sin la presencia de un conflicto que motive al individuo en el propósito de construir un mundo alternativo hecho de palabras. El escritor es parte de la sociedad, pero lo que motiva su vocación es el desajuste que, como individuo, y no como integrante de una clase social, experimenta ante el mundo y los otros. Como acto, la escritura literaria de ficción supone una recreación del mundo, un deicidio individual que se comete contra el orden de dios y que empodera al escritor, dándole la posibilidad de competir con él en la creación de un mundo tan persuasivo como el de la realidad. Es, de alguna manera, un acto de reintegración o reconciliación del propio escritor con un mundo en el que, por ser el creador, puede controlar en todas sus instancias.

De este modo, la creación literaria convierte al escritor, como individuo, en el ser más libre, dada su capacidad para recrear el mundo. Pero estamos hablando de una libertad que supone un compromiso consigo mismo, un contrato de honestidad sin el cual es imposible crear responsablemente a través de una profunda exploración en su propia interioridad.

Cuando, a mediados de los años setenta, asume con firmeza los principios filosóficos del atomismo individualista y abraza el liberalismo, su obra literaria deja ver con claridad la presentación de problemáticas que sitúan en primer plano a personajes en conflicto consigo mismos, y hacen su aparición argumentos que los sitúan en contextos como la marginalidad, la insania, el disparate o el fanatismo. Postula, curiosamente, un sujeto descentrado por las condiciones de la explotación económica capitalista, pero, sobre todo, por los extremos a los que puede conducir una fe, una vocación o una serie de creencias cuando estas son llevadas al límite.

#### La tía Julia y el escribidor: *el primer paso hacia el liberalismo literario*

Como una propuesta para el análisis del cambio de creencias y supuestos literarios que se dieron en Vargas Llosa en los años setenta, nos es útil el artículo de Marina Gálvez, quien en su texto «Mme Bovary, la tía Julia y la posmodernidad» reflexiona sobre el nuevo tipo de escritor que asoma en *La tía Julia y el escribidor*. Gálvez sostiene lo siguiente: «El creador posmoderno ya no intenta la subversión de un orden que hoy ha devenido realidad, intenta, por el contrario, convertir la subversión del orden real, en un posible orden estético» (114). Con esto Gálvez apunta que, en el caso de Vargas Llosa, se da un abandono respecto del tratamiento directo o excluyente de problemáticas vinculadas al cuestionamiento de la verdad institucionalizada o aquella impuesta por un orden vertical. De hecho, ese orden estético al que se refiere Gálvez, resalta *La tía Julia y el escribidor* a través de la explotación del humor, el absurdo y la hipérbole, recursos que alimentan la visión deformada de las cosas y fuertemente impregnada de irrealidad. Es por ello que en la novela ese orden social injusto, ese horizonte sociopolítico viciado por la corrupción y el racismo, solo

pueda ser percibido de manera indirecta<sup>15</sup> en los radioteatros de Pedro Camacho, sobre quien, como individuo fanatizado, recae toda la atención.

En esa dirección, un primer aspecto a tratar en la novela es que personajes extremos como Pedro Camacho tienen la característica central de llevar su individualismo al límite, ser objetos de su propia pasión, ser esclavos de sí mismos, ser sujetos cuyo proceder maximalista los conduce por el camino de la autodestrucción. Situados como protagonistas, personajes como Pedro Camacho ya no son comprensibles a partir del horizonte social en el que están inscritos. La «realidad» ha pasado a ser un simulacro por los efectos de la ficción melodramática. Varguitas, la contraparte de Pedro Camacho, es un concentrado de individualismo y nos importa en la novela por los avatares de su vida matrimonial y familiar. En esta novela ya está presente la temática «del fanático de convicciones inflexibles» (Kristal 223) aunque aún no se plantee «el tema que será central en sus novelas a partir de *La guerra del fin del mundo*; esto es, las consecuencias del fanatismo en la vida social y en la historia» (Kristal 223).

De otro lado, las exigencias y desafíos que una novela como *La tía Julia y el escribidor* le impusieron al momento de su concepción, le revelaron la necesidad de reformular las relaciones que, como escritor, venía estableciendo con el concepto de ficción y de individuo. Esa novela es clave en la trayectoria novelística vargasllosiana porque implicó un giro importante en su obra. Este giro supuso la aparición de lo metaficcional y, por lo tanto, la aparición de un cambio con respecto al tipo de realismo que venía practicando.

La incorporación de lo metaficcional en su narrativa (como una reflexión sobre la propia naturaleza de la ficción y su relación con la realidad), parte de una conciencia que ha abandonado el realismo ingenuo para dar paso a una obra en la que conceptos o valores como lo objetivo y lo documental<sup>16</sup> son reemplazados por lo subjetivo y por una concepción irónica y relativista de la realidad. Da paso, así mismo, a una serie de recursos (como el de la presencia del narrador autobiográfico, cronista, investigador o entrevistador) que serán visibles en *La guerra del fin del mundo*, pero, sobre todo, en *Historia de Mayta* cuya estrategia metaficcional cumplirá con la función de mostrar al lector la manera cómo están hechas las ficciones,

15. Es interesante anotar que el horizonte sociopolítico se presenta de manera distorsionada y caótica en *La tía Julia y el escribidor*, si pensamos en los radioteatros y en las historias que cuentan. En efecto, las historias que difunden los radioteatros, vinculadas con el racismo, la discriminación, la desintegración social o el fanatismo, se van cruzando y generando una gran confusión en la mente de Pedro Camacho y sus oyentes. Así, las contradicciones que se operan en su mente, podrían leerse como la fragmentación que se opera en la sociedad.

16. Si bien en *La tía Julia y el escribidor* se manifiesta un impulso hacia lo documental en la secuencia que proyecta la autobiografía de Vargas Llosa, esta se construye bajo el supuesto de que la novela está imposibilitada de ser fiel a la verdad. Por lo tanto, la consideramos como una recreación ficcionalizada de un momento de su vida.

esto es, su naturaleza artificial y su carácter relativo, ajeno a la búsqueda de la verdad objetiva<sup>17</sup>. Cabe destacar que en *Historia de Mayta* se realiza una toma de posición política<sup>18</sup> condenatoria con respecto a la violencia como método a emplear en el proceso de cambio social. Esta posición ira de la mano con la «desacralización» del pretendido efecto de realidad tan presente en su narrativa anterior y que ya tiene lugar en *La tía Julia y el escribidor*.

En efecto, a partir de una novela como esta, la creación de ficciones, como eje temático, terminará siendo central en sus novelas. Efraín Kristal lo dice de este modo: «Con *La tía Julia y el escribidor* Vargas Llosa abandona el fatalismo de sus primeras novelas para explorar, con humor en ironía, en las vicisitudes de la creación literaria» (209-210). Es decir, estamos frente a una novela que evidencia su naturaleza metaficcional narrando el modo en que se construyen las ficciones y cómo influyen y se manifiestan dramáticamente en la vida cotidiana de los seres humanos. Postulamos que, con esta novela, empieza a problematizar, textualmente, las relaciones entre la ficción y la realidad para poner en entredicho las fronteras entre estos dos espacios, además de incorporar al lector al texto mediante una convocatoria desde las prerrogativas del narrador autodiégetico. En la presentación que incluye en la novela sostiene lo siguiente: «Para que la novela no resultara demasiado artificial, intenté añadirle un *collage* autobiográfico: mi primera aventura matrimonial. Este empeño me sirvió para comprobar que el género novelesco no ha nacido para contar verdades, que estas, al pasar a la ficción, se vuelven siempre mentiras (es decir, unas verdades dudosas e inverificables)» (9). Es decir, solo a condición de explorar en la propia autobiografía y de utilizarla como materia para la creación de ficciones, es que Vargas Llosa renuncia a sus concepciones previas que sostenían que la novela revelaba verdades encubiertas, ajenas a la propia dinámica de la ficción. En este punto ya habla de verdades inverificables.

En esta nueva conciencia ficcional, la subjetividad juega un papel relevante dado el carácter autorreflexivo con el que se construye la ficción. Es gracias a este

---

17. Quizá esta renuncia esté en el centro de uno de los más importantes giros literarios que Vargas Llosa haya dado a lo largo su carrera de escritor de ficción. La constatación de que el texto ficcional no descubre ninguna «verdad» previa vinculada con una supuesta objetividad transcribible, es ya clara en *La tía Julia y el escribidor*. Por lo demás, la intervención de la avasallante subjetividad de sus narradores desde la instancia de la enunciación, empiezan a manifestarse con más claridad desde *La tía Julia y el escribidor* para encontrar su cúspide en *Historia de Mayta* (1984).

18. Para una mejor comprensión del lugar que ocupan dos novelas como *Historia de Mayta* y *El hablador*, en donde se trabaja el pensamiento político vargasllosiano y su formalización novelesca, remito a la tesis de César Caballero Medina (ver bibliografía) quien en los capítulos III y IV analiza la figura del fanático revolucionario, y el fanatismo etnocéntrico, además de la condición marginal de los protagonistas de ambas novelas.

carácter que su novelística alcanza nuevas posibilidades de expresión desde una condición previa: la de advertir al lector que está frente a un texto ficcional y que lo que leerá incluirá un comentario sobre los procedimientos narrativos empleados al momento de construirla.

Es claro que el papel que juega el sujeto creador es distinto. Este ha pasado por una serie de renunciaciones, la primera de las cuales es dejar de sostener que la ficción es un instrumento capaz de representar la totalidad de la realidad social e individual y, por ello, de revelar una verdad encubierta.

A este primer elemento metaficcional debemos sumar otro: el hecho de que se sitúe, en primer plano de la historia, a un «escritor» degradado como Pedro Camacho, cuya vida corre paralela a la «autobiografía» ficcionalizada del narrador/escritor, aquejada de melodramatismo como la de aquel. En ambos casos, observamos un giro que no coloca a la colectividad, ni al sujeto en relación con la sociedad, sino al individuo en el centro de la atención del lector, a diferencia de sus novelas anteriores cuya preocupación giraba en torno al interés colectivo, a una instancia que disolvía al individuo en las inaplazables demandas de una agenda moral y social que obligaba al texto no solo a cumplir con esas demandas, sino a hacerlo desde una conciencia creativa que afectaba al texto, postulándolo como un medio para revelar una verdad trascendental y como un instrumento al servicio del desarrollo de una conciencia crítica.

A diferencia de Pantaleón Pantoja<sup>19</sup>, inscrito en el mandato y dinámica castrenses, Pedro Camacho es una mente libre, la del artista que, sin embargo, naufraga en un mar de confusiones. Es un personaje que ejerce su libertad al margen de cualquier condicionamiento (solo se debe al trabajo) y que, por ello, en un sistema que demanda de él una entrega y autoexplotación totales, termina en los márgenes de la locura. Pedro Camacho, el escribidor, construye la metáfora del artista en una sociedad de consumo masivo que termina enajenado de su propia obra. Es la crónica de la destrucción del individuo en el sistema capitalista. La preocupación por el individuo, sin embargo, en *La tía Julia y el escribidor* viene acompañada de burla, como en *Pantaleón y las visitadoras*.

Como se ha dicho, este giro hacia el individuo trae de la mano la renuncia al descubrimiento de una supuesta verdad a través de la literatura. Este quiebre es interesante porque incorpora una nueva dimensión política en su obra: la liberal. Posición que, como hemos mencionado líneas arriba, se consolida, a partir de la

---

19. Es cierto que la novela *Pantaleón y las visitadoras* ya sitúa el individuo, a Pantaleón Pantoja, en el centro de la trama novelística, pero su dependencia del orden militar y su performance, lo convierten en una extensión de los intereses del sistema castrense. Pantaleón no ejerce su libertad en sentido pleno y, cuando la ejerce, se torna irrisoria y ridícula. En ese sentido no podemos hablar de un individuo libre, sino de un sujeto articulado a un discurso político estatal que es mostrado, a través de él, en toda su absurdidad y paterismo.

importancia que la problemática individual empieza a tener en sus libros. Esta reorientación literaria tiene lugar a partir de mediados de los años setenta, cuando empieza a leer a los clásicos del liberalismo político y ya ha renunciado a todo proyecto revolucionario desde el socialismo.

Es importante resaltar el hecho de que a partir de esta novela «desaparece en la narrativa de Vargas Llosa el tema de la sociedad insalvable» (Kristal 210). Es decir, su proyecto narrativo se centra en el individuo y no en la complejidad de una sociedad que se observa como defectiva, condenada a su propia ruina moral.

### **Hacia una poética del individuo (léase fanático) en *La guerra del fin del mundo***

#### *El conflicto individual del personaje como motor de la historia*

Si hay un aspecto que destaca en *La guerra del fin del mundo*, es el de la configuración de los personajes y el modo en que se explica el fanatismo de cada uno de ellos. Entendido como una clase de conducta que somete al individuo al influjo de la irracionalidad, el fanatismo los conduce a una situación extrema en que la violencia se constituye en el arma o instrumento para conseguir sus objetivos. No hay fanático que no sea violento y persistente, más aún si, como en la novela de Vargas Llosa, se encuentran de por medio intereses que entremezclan lo religioso y lo político.

Como en *La tía Julia y el escribidor*, estamos frente a personajes que bordean la anormalidad o se encuentran en el límite que separa lo legal de lo ilegal; lo racional de lo irracional. Extremados en sus propósitos, en algún momento de sus vidas, pierden las riendas de ella, llevados por una fe ciega que los sobrepasa y los impulsa a actuar de una forma descontrolada, al margen de la ley. Instalados en una dimensión, como la religiosa o mítica, en la que pierden el sentido de la realidad, estos personajes llevan adelante sus propósitos, importándoles solo la consecución de los mismos.

¿Qué sentido tiene que Vargas Llosa construya este tipo de personajes abismados en una causa, en un afán, al momento de postular una explicación de la realidad social e histórica de América Latina? ¿Por qué los sume en la irracionalidad, en el absurdo o en la pérdida de contacto con el mundo? ¿Por qué su visión del individuo pasa por situarlos en los extremos o en los límites de lo permisible en donde ya no es posible medir las consecuencias de sus actos? ¿Por qué, ahora, hace su aparición una América Latina desquiciada en manos de exaltados fanáticos, tanto de uno como de otro bando, que buscan su redención, por un lado, desde el discurso conservador de la religión y el dogma y, por otro, desde la modernidad radical de la República?

La primera respuesta puede ser literaria. A nuestro autor han empezado a interesarle personajes que llevan al extremo sus deseos al margen de las convenciones sociales y del orden establecido. Ya lo había hecho en *La tía Julia y el escribidor*. Es una forma de comprender el mundo a partir de la cual podemos medir la resistencia social a estos réprobos, cuya marginalidad pone a prueba el sistema republicano, es decir, moderno, en el que se encuentran. De este modo, es posible visibilizar las

contradicciones sociales y optar por una vía que, en su caso, a pesar de todo, apunta a la defensa de la democracia liberal en la que el individuo y no la clase social, es fundamental, y en la que toda posibilidad de revolución social violenta es vista como una muestra de barbarie.

La segunda respuesta se ajusta a una visión que niega tajantemente la posibilidad de adelantarse o prever el sentido de la historia como movilización colectiva, es decir, al hecho de que se pueda tener alguna certidumbre con respecto al futuro que seguirá el desarrollo social apelando a supuestas leyes capaces de prever su comportamiento. Es posible postular que Vargas Llosa se basa en las tesis de Karl Popper<sup>20</sup> defendidas en su libro *Miseria del historicismo* (1944). En este libro Popper ataca, básicamente, al marxismo, cuya interpretación de la historia prevé o predice el triunfo de una clase social, el proletariado, sobre otra, la burguesía, en un futuro no muy lejano. Ya en los setenta, para él, como para Popper, lo individual, y no la clase social, se encontraba en la base de cualquier interpretación de la historia.

Para reforzar este punto de vista, reseñemos aquí, el importante y esclarecedor comentario de Antonio Cornejo Polar sobre *La guerra del fin del mundo* y el modo en que se lleva a cabo la representación del individuo. Cornejo interpreta la presencia en la novela de «numerosísimos episodios relativos a la existencia íntima de personajes que están directa o indirectamente ligados» (4), como un intento totalizante, es decir, como un medio para incluir en la novela la dimensión pública y personal de Canudos. Sin embargo, constata que estos episodios, que cumplen con la función de oponer mentalidades como las del Consejero y Galileo Gall, es decir, dos racionalidades opuestas, «se contemplan no más que como alteridades inquietantes, en último término excluyentes, sin que sea posible detectar, con los elementos que proporciona el texto, una instancia que los explique globalmente» (5), con lo cual, se disuelve el afán totalizante de la novela. Esta apreciación es importante porque nos permite comprobar el carácter atomista que va adoptando la narrativa de Vargas Llosa, incluso en su novela más ambiciosa. Esta presencia del individuo trae consigo lo que Cornejo denomina oposición mecánica, antes que dialéctica, hecho que convierte a la novela en una sucesión de hechos previsible. Esta, que sería una consecuencia de la perspectiva atomista, construye una visión fragmentaria de la realidad, solo basada en la oposición, e ineficaz cuando se trata de explicar un fenómeno como el de una guerra civil.

Para explicar los efectos que conlleva la articulación mecánica de los episodios regidos por individualidades, Cornejo se ha referido al papel que desempeña Jurema

---

20. De hecho, en *La llamada de la tribu*, Vargas Llosa le dedica a Popper todo un capítulo en el que suscribe, siguiendo al filósofo alemán, la tesis de que «no puede predecirse la historia humana mediante un método científico o racional alguno» (113).

en la novela y concluye que constituirlo en el eje articulador de una serie de personajes dispares, atenta, al final, contra la verosimilitud del relato, aspecto que, sin embargo, es resuelto por la pericia técnica vargasllosiana, pero que responde a una visión del mundo alimentada por la «absurdistad, el caos, la insensatez que caracterizaría todo lo relativo a la rebelión de Canudos y a su represión» (6).

De otro lado, para Nitschak, esta novela haría evidente «una reorientación estética que se correspondería con la reorientación política de Vargas Llosa: la mudanza de una convicción socialista a una convicción (neo) liberal que implica estéticamente la reevaluación de lo individual y de la subjetividad con respecto a lo social, la que supone, al menos, una independencia relativa del mundo de las ideas con respecto al mundo social y la posibilidad del primero de influenciar al segundo (121).

Hors Nitschack sostiene que en *La guerra del fin del mundo* «el fanatismo, tanto religioso como político, es un fanatismo que encuentra sus razones de ser en las biografías de los sujetos» (118). Esto implica, para Nitschack, que la novela procede a «una individuación de la Historia», lo cual equivale a decir que la novela «privilegia las experiencias subjetivas de los protagonistas para explicar sus disposiciones a la violencia» (118). Este procedimiento, empleado por la ficción histórica, supone la subjetivación ficcional de las figuras procedentes de un hipotexto, basado en hechos reales o vividos por el escritor-historiador o cronista. Supone inventar las biografías y vincularlas a una dinámica ligada a la violencia, en cuyo fondo radique la explicación de su fanatismo y de la guerra que trae consigo, pero, sobre todo, implica renunciar a entender la historia desde la clase social, desde la pluralidad que pudiera articular una visión del mundo. En el caso de *La guerra del fin del mundo*, la elección de este tipo de personajes tiene lógica en la medida en que los que forman el contingente del Consejero son marginales, carentes de una conciencia de pertenencia a una clase social. Son sujetos residuales que encuentran, en la prédica cristiana del Consejero, su «patria». Es interesante remarcar el hecho de que Vargas Llosa, despoje, de este modo, de su sentido de pertenencia de clase, a sus personajes, para unirlos de forma casual en un conglomerado diverso y complejo, llevado por el furor religioso, como si la dimensión social del sujeto no existiese o no fuera relevante. A este hecho podría sumarse la apreciación de Cornejo Polar, quien sostiene que la narración de la novela está gobernada «en función de acontecimientos regidos por el puro azar» (7).

Esta forma de presentar a la sociedad, sin embargo, tiene consecuencias. Proyectar metafóricamente que América Latina es el resultado de una lucha constante entre un contingente de fanáticos marginales o desclasados, y, por lo tanto, antimodernos, y las nacientes repúblicas en proceso de consolidación, portadoras de la modernidad, supone, de alguna forma, anular las posibilidades del cambio social por la vía de la insurrección. Es postular la idea de que a los desposeídos u oprimidos fanatizados (léase, sectores progresistas que están por el cambio, presentados en la novela como retrógrados) solo les queda morir o aceptar las condiciones que

impone el camino hacia la modernidad propuesta por las ideas del liberalismo, a través de su renuncia a sus ideales. De hecho, en un plano más general, atribuir a los pobres la condición de fanáticos violentos o desesperados, ya supone una elección que sesga la visión política del conflicto, pero que resulta funcional a los propósitos ideológicos que persigue al autor. ¿A qué postura política le conviene presentar a la historia de América Latina, como dice Cornejo, como un espacio sin sentido, generado por las fuerzas del azar?

Nitschack sostiene que Vargas Llosa ejerce una libertad interpretativa a través de la escritura de su novela que no se justifica con respecto a la realidad objetiva de los hechos acaecidos (119). Esa libertad interpretativa no es inocente; responde a las demandas del pensamiento y de la práctica política del liberalismo internacional en un momento en el que el pensamiento de izquierda sufre un repliegue por la represión causada por las dictaduras fascistas en América Latina, muchas de ellas simpatizantes del liberalismo económico y político. Eso debió preocupar en algún sentido a Vargas Llosa, aunque evidentemente se situase en contra de las dictaduras de cualquier tipo, como lo predica el antitotalitarismo liberal.

### Reescritura, ficción e historia en la obra de Vargas Llosa

#### *La reescritura ficcional de la historia en La guerra del fin del mundo*

La experiencia de reescritura del ensayo histórico-político *Os Sertoes* (1902) de Euclides da Cunha, llevada a cabo por Vargas Llosa con el propósito de erigir la novela *La guerra del fin del mundo* (1981), situó a nuestro escritor en un nuevo nivel de experiencia escritural con respecto a la creación de ficciones.

Este nivel comporta la evidente aceptación de que un hipotexto no ficcional (estamos hablando de un ensayo histórico) puede estar en la base o servir a los propósitos de una ficción, en este caso, una novela. Estamos, en este caso, frente a un trabajo de reescritura que, como en el caso de Borges y muchos otros escritores, supone la apropiación de un texto cuya reelaboración implica un manejo respetuoso de las fuentes, en sus términos básicos, pero, también, una recreación de la anécdota a partir de la imaginación y la fantasía. Recreación que, en el caso de la novela de Vargas Llosa, supone la implementación de una lectura política de la realidad latinoamericana desde la óptica del relativismo liberal, pero también la recreación del texto base a partir de la incorporación de elementos necesarios a las demandas de la escritura de una ficción.

*La guerra del fin del mundo* es la primera novela que escribió sobre la escritura de otro libro. Es decir, la primera ficción que generó a partir de la fascinación producida por un texto cuya naturaleza lo invitaba a establecer un diálogo intertextual; diálogo que partió de la tesis defendida por el propio Vargas Llosa respecto de que *Os sertoes* era un libro (ensayo histórico de corte positivista) cuya lectura debía considerarse imprescindible para entender a América Latina. Es, entonces, en esa dirección, que



debemos leer su novela. Es decir, desde la condición que impone el prestigio de un libro cuyo diagnóstico de nuestras sociedades es aún vigente.

La reescritura de *Os sertoes* como acto de creación lo obligó a renunciar, como sostiene Hosrt Nitschack, a la posibilidad de ser fiel a la realidad extraliteraria (121), es decir, a la realidad del Canudos de fines de siglo XIX, pero también a las pretensiones de abrazar la totalidad representacional visible en sus proyectos novelísticos anteriores, cuya concepción se fundaba en la idea de que existía una realidad no visible, encubierta, que la novela pondría al descubierto gracias a las posibles relaciones que el entramado de personajes y acciones irían tejiendo. O que era posible descubrir las estructuras generales de funcionamiento social a partir de la representación de la totalidad. En este caso es evidente que estamos en otro plano creativo. Estamos frente a un juego de textualidades que confirma la nueva forma de concebir vargasllosiana. Esto significa que para él ya no es importante abarcar la totalidad de la realidad (de hecho, tiene problemas para construir una visión global de los acontecimientos, como vimos líneas arriba), sino escribir a partir de una fuente ensayística (el libro de Da Cunha) para acercarse a un momento de la historia latinoamericana, y explotarlo con objetivos claros, en este caso, político-ideológicos. No olvidemos, por lo demás, que la novela tuvo como primera versión la estructura de un guion cinematográfico<sup>21</sup>, forma que, en el contexto del «postboom», fue adoptada por muchos escritores que habían renunciado ya hacía tiempo al proyecto de la novela total.

La reescritura de *Os sertoes* procederá a implementar esa lectura política despojando al ensayo histórico de la orientación perspectivista, visible en la última parte del libro, a través de la cual Da Cunha revela su fanatismo pro republicano y su intransigencia<sup>22</sup> frente a los acontecimientos históricos protagonizados por los yagunzos. La tarea de la reescritura novelesca vargasllosiana será otorgarle, como sostiene Hosrt Nitschack (125-126), a la historia, el semblante de una fábula y partirá del establecimiento de un sistema de narradores, luego de la recreación ficcional de los protagonistas atribuyéndoles una biografía, para continuar con la ficcionalización del espacio y terminar con la construcción de una perspectiva política.

En efecto, estas tareas serán imprescindibles para construir *La guerra del fin del mundo*, pues es poco lo que quedó registrado del movimiento sertanero y sus protagonistas, como evento social, como para que Vargas Llosa pudiera recrear, por ejemplo, escenas concretas.

Cuando decide mantenerse dentro de los márgenes del hecho histórico de la Guerra de Canudos, referido en *Os sertoes*, lo hace para trasladar al texto esa

---

21. Será necesario un estudio que determine las relaciones formales entre la estructura del guion cinematográfico escrito por Vargas Llosa y el resultado final de la novela.

22. Habría que establecer la relación entre el pensamiento liberal de Da Cunha y el de Vargas Llosa mediados los ochenta años que existen entre ambos textos.

verosimilitud de la que es deudor su conocido realismo. Ese es su punto de arranque. De allí para adelante, su objetivo será centrar la imaginación y la atención del lector en la vida de los protagonistas, así como en las acciones propiamente militares que conducirán a la catástrofe de la guerra. Quedarán eliminadas las referencias etnológicas, sociológicas y las descripciones del espacio, tan profusas en el ensayo de Da Cunha (Nitschack 123). De este modo, «el discurso ficticio completa la historia objetiva con acciones entre personajes históricos e inventados, con eventos e historias vividas por ellos, con toda la complejidad de sus sentimientos y expectativas, deseos, temores y frustraciones, lo que finalmente lo hace aparecer más real que el discurso referencial» (Nitschack 123). Esta idea de *completar la historia* se halla en la base de la ficción histórica y se materializa en el establecimiento de una vida para los personajes, en el tejido de vínculos intelectuales o sentimentales entre ellos, en suma, en la construcción de un verdadero cosmos vital con palabras referidas a una circunstancia histórica especialmente grave, en la que aquellos tuvieron una participación relevante. Es revelador el inicio de la novela, que se centra en la descripción poética de Antonio Consejero, dando, de ese modo, la pauta para las secuencias posteriores que seguirán el ejemplo, es decir, destacarán al individuo y su poder de irradiación sobre los demás y sobre la circunstancia histórica.

Una cuestión relevante es que *La guerra del fin del mundo*, deja de ser lo que es *Os sertoes*, esto es, un libro que proyecta una primera imagen del Brasil desde la óptica del positivismo filosófico, un ensayo que le muestra a los brasileños, de fines de siglo XIX, una región abandonada, Bahía, bastante desconocida para ellos y una guerra descomunal que tiene resultados desastrosos para la nación (Nitschack 124).

Una segunda cuestión es que la novela abandona la dimensión etnológica y antropológica de *Os sertoes* sin dejar de servirse de la información que provee el ensayo en aras de fortalecer su verosímil. De hecho, el texto busca ser una novela histórica (Nitschack 124).

De otro lado, la reelaboración libre del hecho histórico tiene como primer resultado, en la novela, la concentración o nuclearización narrativa. En efecto, una de las consecuencias de la reescritura radica en la reducción de las cuatro campañas militares de los republicanos, para arrasar con los yagunzos, a un solo evento bélico: la guerra de Canudos (Nitschack 124).

### *La ficción política de La guerra del fin del mundo*

Es imprescindible dejar claro que el interés y la fascinación vargasllosianos por *Os Sertoes* fueron políticos, sobre todo por la dimensión que comportaba el fanatismo religioso como el republicano, entendidos ambos como formas del ejercicio irracional del poder. El ensayo escrito por Euclides da Cunha (defensor acérrimo de la República y, como intelectual, defensor del modelo norteamericano de democracia) vinculaba a Vargas Llosa con un momento histórico en el que el Brasil se

jugaba, dramáticamente, su futuro como nación después de haberse proclamado la república y dejado atrás la monarquía. Sin duda, la idea de narrar un momento en el que América Latina, a través del Brasil, evidenciaba de forma emblemática sus contradicciones en este largo camino hacia la modernidad, podía ser aprovechada para la construcción de una metáfora en contra de cualquier tipo de colectivismo o maximalismo político.

La tragedia de Canudos volvía actual, a los ojos de Vargas Llosa, el gran debate sobre los caminos de la modernidad política en América Latina y le servía para postular la tesis de que el atraso de nuestro continente se debía al hecho de que no habíamos podido superar las condiciones premodernas que imponía el discurso irracional y fanático de la política y la religión, en este caso, cristiana. Y también para mostrar cómo el ejercicio de la política, en nuestras naciones, seguía siendo víctima de los principios irracionista del fanatismo (léase marxismo).

La lectura política de la guerra de Canudos era clara: la falta de entendimiento entre los defensores de la República y los seguidores de Antonio Consejero, ambos imbuidos en un fanatismo sin concesiones, había llevado a que la incipiente república brasileña peligrara. O peor aún, la falta de diálogo entre las partes en conflicto había llegado a construir un fantasma como enemigo, es decir, una entidad que se imaginaba como una amenaza, pero que no se conocía y que, finalmente, habría de conducir a la masacre de treinta o cuarenta mil vidas. Es interesante, en este punto, citar a Cornejo Polar, quien postula que es posible que esta lectura política vargasllosiana «propia del liberalismo ilustrado», condene «globalmente la violencia, sin ninguna discriminación acerca de su origen y dirección histórica, porque carece de los valores e instrumentos conceptuales para jerarquizar e interpretar las convulsiones de una sociedad hirviente» (12).

Llevar al extremo el sinsentido de la historia a través de la fábula de Canudos, y postular radicalmente que, en última instancia, el azar cumple con (des) organizar la vida de los seres humanos, es entregarse al relativismo absoluto que entraña el liberalismo, es despojar a la historia de las posibilidades de luchar contra el caos de la espontaneidad y de lo imprevisible. Es interpretar a la historia como una manifestación del absurdo o como un espacio poblado de fantasmas personales capaces de ejercer una influencia decisiva en las decisiones de los agentes políticos. Es renunciar, como sostiene Cornejo, a no explicarse la violencia o dar por sentado que la causa de su origen reposa en el furor homicida de un grupo de desadaptados agrupados por un santón persuasivo.

Es cierto que los seguidores del Consejero era marginales dentro de los marginales, una población constituida por analfabetos cuya condición les impedía, dentro del movimiento milenarista, proyectar una mirada autorreflexiva o crítica sobre su propio desempeño, pero esa condición no los condena a ignorar las razones de su lucha y a comportarse como autómatas asesinos. Como seguidores de Antonio Méndez Maciel, cada uno de ellos se convierte en el soporte de una denuncia que,

desde el ámbito de la religión cristiana, identifica a la naciente república del Brasil como el Anticristo, de modo que, tras la conversión, cada uno de ellos, asume una identidad política, en tanto lucha por el bien común.

Contra los milenarismos y mesianismos, y en estricta defensa de la modernidad que toda República pretende portar, Vargas Llosa apuesta directamente (desde la defensa de los valores del liberalismo) por esta en *La guerra del fin del mundo*, en la que la ideología del Consejero representa la oscuridad y el atraso.

*La ficción político-religiosa del Anticristo y la República brasileña en La guerra del fin del mundo*

En la lógica cristiana, según las dos primeras epístolas de Juan<sup>23</sup>, el anticristo es el antagonista de Jesús, aquel que ya se encuentra entre nosotros, el que anuncia la última hora, la del combate decisivo contra las fuerzas del mal. El anticristo, anuncia Juan, es el que miente porque no reconoce o niega que Jesús sea el hijo de Dios, es decir, el que niega al padre y al hijo y, por lo tanto, el orden divino que gobierna el mundo de los seres humanos. Es, por ello, el portador del caos, de la destrucción, pero también el que busca imponer un orden contrario al del espiritualismo del Buen Jesús.

Las referencias al Anticristo inciden en su presencia, que puede darse en cualquier momento y en cualquier lugar como manifestación del mal, por su carácter seductor, y por su influencia maligna en circunstancias que pueden conjugarse y producir un contexto adverso a los principios espirituales del cristianismo. Es, por ello, una amenaza permanente contra Jesús y sus principios, y, por ende, contra la integridad del hombre. Por lo tanto, está ahí siempre dispuesto a manifestarse de cualquier forma. Así lo entiende el Consejero quien, bajo estos elementos, identifica a la naciente República brasileña con el Anticristo, como sucedió en la Antigüedad con la República romana<sup>24</sup> y los judíos, y los pueblos sometidos por el Imperio.

La carga «herética» que porta la República con sus nuevas disposiciones y leyes nos permite comprender que, para el Consejero y sus seguidores, aquella y el Anticristo son indiscernibles. Una lectura del éxito de la prédica del Consejero radica en que convierte al régimen republicano brasileño y sus normas, en la representación del mal sobre la tierra. Desde ese momento, logra que su discurso se politice y sea leído como una defensa de los valores y la espiritualidad de un cristianismo ortodoxo y antimoderno ajeno a desarrollo de la historia, pero, sobre todo, como un discurso

23. Referencias tomadas de la Biblia. Véase bibliografía.

24. En efecto, la República brasileña como Roma en su momento, domina, cobra impuestos, esclaviza y mata, busca destruir la vida espiritual con su carga hedonista y material. La lectura que el Consejero hace de los Evangelios, con la presencia de la República romana como esencia del mal, nos permite entender, desde otro punto de vista, el fanatismo de Antonio Consejero contra aquella.

que reivindica el lugar y la voz de los fuera de la ley, marginales prontuariados que no son reconocidos en su condición de siervos de la fe. Desde este lugar de enunciación, determinado por el cristianismo, un lugar perfectamente legítimo para el Consejero, pero no para el pensamiento occidental y moderno, el santón genera el sentido apocalíptico de su lucha en el que la amenaza de ese «otro», termina configurando al propio movimiento sertanero y conduciéndolo a extremos violentos. Se entiende, pues, que, desde un pensamiento liberal de carácter laicista, cualquier defensa cerrada de la fe, sea visto como una expresión de intolerancia y de atraso, la manifestación de una utopía no solo arcaica, sino peligrosa.

La idea del anticristo como opuesto a Jesús y a lo que emana de él se extiende a todo discurso o entidad que cuestiona o altera las disposiciones de Cristo. San Agustín, en sus comentarios a San Juan, sostiene que «todo aquel que busque grandeza y adoración, la cual únicamente pertenece al rey de reyes, es un anticristo». Por lo tanto, la República puede concebirse como un ente que busca ese reconocimiento y obediencia desde el marco de una legalidad dotada con la fuerza de los cañones. Al abandonar la fe, lo que, para San Agustín, equivale a salir de la Iglesia, los defensores de la República se convierten en anticristos.

De otro lado, la Biblia provee figuras que pueden ser interpretadas como ejecutantes de esa anticristiandad que imagina el Consejero. Es el caso de Mateo (violento recaudador de tributos) representado como un instrumento de la República romana y además odiado por el pueblo judío. Así, para el Consejero, pensar en aquellos que los amenazaba con el pago de los impuestos en el sertón, era confirmar la presencia de los anticristos. Pero no solo eso. Era anticristiano secularizar lo divino, desacralizar, por ejemplo, el matrimonio religioso en el que la presencia de Dios era central, creando el matrimonio civil solo con presencia mundana. Para el Consejero, todas estas muestras conducían al alejamiento de los principios del cristianismo, alentado por la República.

De esta manera, el anticristo conduce, para el Consejero, inevitablemente al ateísmo, a un universo material en el que el lugar de los pobres ya no es el reino del buen Jesús, sino un infierno de pesadumbre y explotación sin límites. En el imaginario religioso del cristianismo, la necesidad de librar batallas en contra del anticristo, genera una dinámica de destrucción que llevará al Consejero a inmolarsse con su Iglesia. El hecho de identificar a la República, con las «fuerzas del perro», revela la lectura apocalíptica de la realidad que anima la mente del santón. A esto habría que sumar la dominante de su pensamiento, influido por lo profético, es decir, por aquello que es leído como el anuncio de un hecho que se tiene como inevitable, o como el cumplimiento de un mandato que proviene de la divinidad. Ser el protagonista de una batalla final contra las fuerzas del mal es, para el Consejero, cumplir con el destino que el buen Jesús le ha asignado no solo a él, sino también a su grey.

En la novela, el colectivo de los seguidores del Consejero es visto como una masa compacta, ansiosa de su palabra, sin capacidad para decidir por sí misma,

gobernada por las decisiones de una instancia que le es superior y a la que obedecen sin cuestionar. En el extremo de la entrega sin condiciones, esta masa termina por aceptar la muerte como un momento inevitable de sus vidas y entiende que su existencia solo se justifica en tanto puede servir a la causa del Buen Jesús. En esta dirección, la ficción político-religiosa de la novela tiene la intención de presentar a los yagunzos como integristas cristianos. La persistencia del narrador por atribuir al mundo de Canudos la resistencia a la modernidad y responder con los argumentos de la tradición, es clara. Como también lo es el hecho de mostrar la polaridad con que es percibida la realidad por el Consejero, como una característica de su pensamiento. De esta manera, el eje de oposición bien/mal funciona en la novela como un disparador desde el cual no hay posibilidades de diálogo ni término medio posible. De este modo, el mundo de Canudos ve a la República como al enemigo al que hay exterminar. De hecho, en la novela cuando se trata de explicar el origen del mundo, el Consejero sostiene racionalmente el hecho de que «el pecado tuviera patria» (105)

Otro aspecto de la ficción política-religiosa de la novela es el relacionado con el perfil de los yagunzos y su participación en la guerra de Canudos. Los narradores, ajenos a ese mundo, establecen un mayor o menor compromiso con los seguidores del santón a partir de su nivel de violencia o su condición de pecadores. Les atribuyen, también, ser víctimas de «supersticiones inverosímiles» (116). Vistos así, configurados con los rasgos de la más absoluta irracionalidad, estos personajes, atomizados en su condición de portadores de pasiones extremas, pero a la vez convertidos en masa manipulable, son todo, menos individuos libres, incapaces de tomar decisiones, convertidos ya en máquinas de matar por la fe.

Finalmente, no podemos dejar de anotar que en *La guerra del fin del mundo* la libertad religiosa del Consejero y de sus seguidores no es respetada y, más bien, termina reconfigurándose como una respuesta animal ante la violenta reacción y pretensiones de la República brasileña. En otras palabras, resulta una contradicción que, desde el liberalismo republicano, no se respete la libertad de credo y se persiga a un colectivo religioso por su fe. Este hecho revela, a su modo, las contradicciones de una república intolerante con el diferente, al que se tiene como una amenaza frente el proyecto de modernidad.

## Conclusiones

La reorientación política vargasllosiana hacia el liberalismo en el periodo que corre desde 1974 a 1981, tiene consecuencias en el plano literario. Sus ficciones sitúan en el centro de la atención al individuo, y a su problemática, desde la óptica irrealista y deformada de una subjetividad descentrada. La concepción atomista de la sociedad lleva a Vargas Llosa a subrayar el elemento individual sobre el conjunto social. En las novelas del periodo analizado, presenta al personaje al margen de

sus condicionamientos sociales o ajenos al proceso histórico que se percibe como apocalíptico o despojado de sentido. El horizonte social se ve mediatizado y pasa a un segundo plano para precipitar conflictos individuales que se resuelven en la autodestrucción inevitable del propio personaje. La estrategia desarrollada en las novelas analizadas es conocer a la sociedad por sus individualidades, lo cual puede relacionarse con las utopías personales que los conducen, invariablemente, a conductas alienantes o condenadas al fracaso, sin esperanza alguna.

En resumen, en las novelas analizadas, la posibilidad del entendimiento global de la sociedad, cede paso al entendimiento de la misma a través del individuo, al que se le atribuye la responsabilidad de su destino, gobernado por el azar, lo absurdo y la casualidad. La sociedad representada, vista así, se generaría a partir de esa suma de individualidades en conflicto y se constituiría en un espacio sin orden ni concierto, arrastrado por conductas extremas en busca de un sentido que le es negado permanentemente.

### Referencias bibliográficas

- CABALLERO MEDINA, Carlos Arturo. *Teoría de la novela y pensamiento político en la obra de Mario Vargas Llosa*. Tesis de maestría Pontificia Universidad Católica del Perú, 2011. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/4697> Consultado el 19 de febrero de 2021.
- CORNEJO POLAR, Antonio. «La guerra del fin del mundo: Sentido (y sinsentido) de la historia». *Hispanamérica. Revista de literatura*, 31 (1982): 3-14.
- DONOSO PACHECO, Carlos. «Charles Taylor: una crítica comunitaria al liberalismo político». *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 2, 2003. <https://philpapers.org/rec/DONCTU>. Consultado el 18 de marzo de 2021.
- ENKVIST, Inger. «Siempre fiel a sí mismo: la evolución intelectual de Mario Vargas Llosa». *Antípodas. Journal of Hispanic and Galician studies*, 17:1 (2006): 33-50.
- ENCICLOPEDIA CUBANA. «Atomismo». Recuperado de [https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia\\_cubana](https://www.ecured.cu/EcuRed:Enciclopedia_cubana) N.p., 2020. Consultado el 20 de enero de 2021.
- ESCÁRZAGA NICTÉ, Fabiola. «La utopía liberal de Vargas Llosa». *Política y cultura*, 17 (2002): 217-240.
- GÁLVEZ ACERO, Marina. «Mme Bovary, la tía Julia y la posmodernidad». Victorino Polo García (coord.). *La novela*, Murcia: Universidad de Murcia, 1987:103-125.
- GRACIÁN CALANDÍN, Javier «Individuo y sociedad en la filosofía de Charles Taylor. Una aproximación desde el enfoque hermenéutico». *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 16 (2011): 193-210. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v16i0.1576>
- KRISTAL, Efraín. *Tentación de la palabra. Arte literario y convicción política en las novelas de Vargas Llosa*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2018.
- LAUER, Mirko. *El sitio de la literatura. Escritores y política en el Perú del siglo XX*. Lima: Mosca Azul editores, 1989.
- MESA GANCEDO, Daniel. «Vargas Llosa y la novela: algunas enmiendas a la totalidad» *Turia. Revista Cultural*, 97-98 (2011): 233-261.

- NITSCHACK, HORST. «Mario Vargas Llosa: La ficcionalización de la historia en *La guerra del fin del mundo*». *Revista Chilena de Literatura*, 80 (2011): 117-133. <https://doi.org/10.4067/S0718-22952011000300006>
- NOGUEROL, FRANCISCA. «Convertir en posible lo imposible: Mario Vargas Llosa y las verdades contradictorias». *Turia. Revista Cultural*, 97-98 (2011): 175-185.
- POPPER, KARL. *Miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- RAMA, ÁNGEL. «Diez problemas para el novelista latinoamericano». *Casa de las Américas*, 26 (1964): 3-43. <https://doi.org/10.1213/00000539-196409000-00001>
- SAN JUAN, APÓSTOL. «Epístola primera del Apóstol San Juan». *La Sagrada Biblia*, Barcelona: Visión Libros S.L., 1983: 1376-1380.
- TAYLOR, CHARLES. «El atomismo». Jerónimo Betegón y Juan Ramón Páramo (comps.) *Derecho y moral. Ensayos analíticos*. Barcelona: Ariel, 1990: 107-124.
- VALENZUELA GARCÉS, JORGE. «La vida de la ficción. El teatro y la poética de la ficción vargasllosiana» Jorge Valenzuela. *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Cuerpo de la metáfora editores y Cátedra Vargas Llosa, 2017: 115-142.
- VALENZUELA GARCÉS, JORGE. «La génesis de las ficciones. Una aproximación a la categoría de «realidad real» en la poética de la ficción vargasllosiana». Jorge Valenzuela. *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Cuerpo de la metáfora editores y Cátedra Vargas Llosa, 2017: 87-113.
- VALENZUELA GARCÉS, JORGE. «La ficción y la libertad. Una aproximación a la dimensión política de la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa». En Jorge Valenzuela. *La ficción y la libertad. Cuatro ensayos sobre la poética de la ficción de Mario Vargas Llosa*. Lima: Facultad de Letras y Ciencias Humanas, Cuerpo de la metáfora editores y Cátedra Vargas Llosa, 2017: 21-61. <https://doi.org/10.5209/ALHI.62738>
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La llamada de la tribu*. Lima: Alfaguara, 2018.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «Una insurrección permanente». *Piedra de toque I* (1962-1983). Barcelona: Círculo de Lectores, 2012: 247-251.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «Crónica de Cuba». *Piedra de toque I* (1962-1983). Barcelona: Círculo de Lectores (2012) [1968]: 341-353.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «El socialismo y los tanques» en *Piedra de toque I* (1962-1983). Barcelona: Círculo de Lectores, 2012: 464-467.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La tía Julia y el escribidor*. Lima: Alfaguara, 2010.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «El viaje de Odiseo». *Letras Libres*, 99 (2007): 32-39.
- VARGAS LLOSA, MARIO. «Literatura y política: dos visiones del mundo». *Literatura y política*. México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey– Fondo de Cultura Económica, 2001: 39-66.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La guerra del fin del mundo*. Edición definitiva. México: Editorial Alfaguara, 2000.
- VARGAS LLOSA, MARIO. *La utopía arcaica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.



VARGAS LLOSA, Mario. «Cómo nace una novela». C. Rossmann y A.W. Friedman (coords).

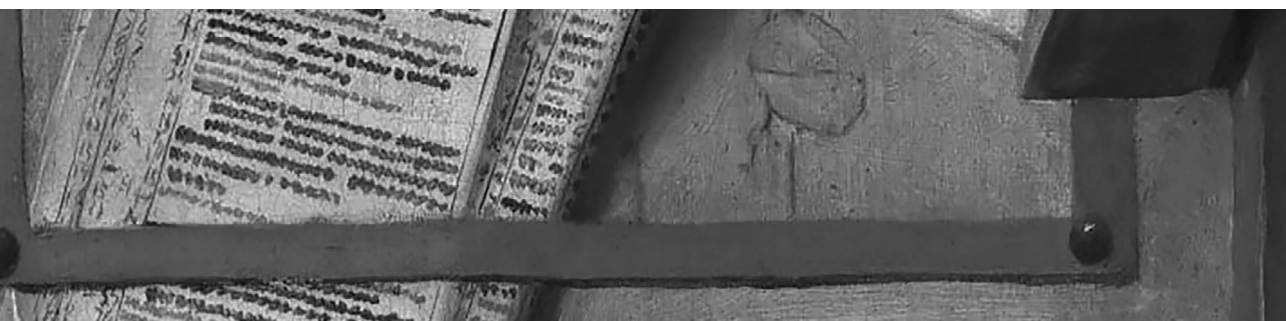
*Mario Vargas Llosa. Estudios críticos*. Madrid: Alhambra, 1978: 1-13.

VARGAS LLOSA, Mario. *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Seix Barral, 1973.



Reseñas

Reviews



## Celia DE ALDAMA ORDÓÑEZ (ed.). *Colombia y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur, 2021

### Autora

ARLETT CANCINO

Universidad Autónoma de Zacatecas, México

[arlett54@gmail.com](mailto:arlett54@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-2598-3261>

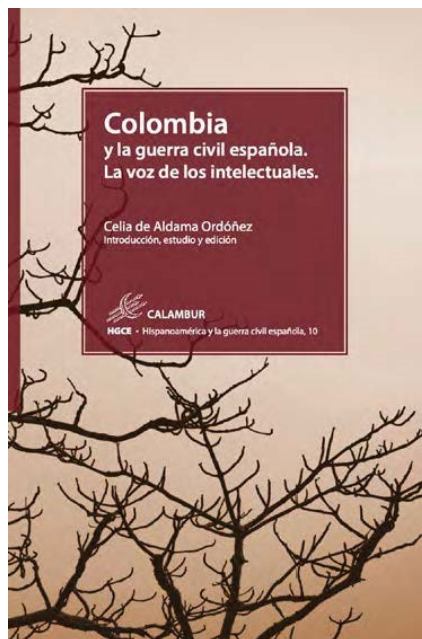
### Citación

CANCINO, Arlett. «Celia de Aldama Ordóñez (ed.). *Colombia y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur, 2021». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 195-199, <https://doi.org/10.14198/AMESN.20035>

### Resumen

Reseña de Arlett Cancino sobre *Colombia y la guerra civil española. La voz de los intelectuales* (Calambur, 2021) de Celia de Aldama Ordóñez (ed.). 550 p. ISBN: 9788483594872. [Review of Arlett Cancino sobre Colombia y la guerra civil española. La voz de los intelectuales (Calambur, 2021) de Celia de Aldama Ordóñez (ed.). 550 p. ISBN: 9788483594872]

**Palabras clave:** Hispanoamérica; guerra civil española; Arlett Cancino; Celia de Aldama.



Hablar de la guerra civil española implica revivir deudas emocionales que prevalecen en la mentalidad de todo español y que, incluso ahora, marcan una divergencia ideológica sobre los motivos y las acciones emprendidas en ese entonces. Al rastrear su paso por la historia se identifica no solo un terremoto identitario en el país ibérico, sino un momento de inflexión muy importante para otras naciones; sobre

todo, para las hispanoamericanas que se vieron reflejadas en los acontecimientos que sucedían en España.

La colección «Hispanoamérica y la guerra civil española» (HGCE) de la editorial Calambur tiene la intención de abordar esas repercusiones, para ello rastrea y compila documentos escritos por los intelectuales de ese tiempo en los que expresen algún punto de vista sobre este suceso. Dicha colección está dirigida por Niall Binns desde 2012 y forma parte del proyecto de investigación «El impacto de la guerra civil española en la vida intelectual de Hispanoamérica», que tiene vigencia desde 2007 y se constituye como un trabajo único sobre el tema. Su contribución se denota en la publicación hasta el momento de ya siete volúmenes donde se describen las posturas de países como Argentina, Perú y Cuba.

Celia de Aldama Ordóñez es la encargada de la introducción, estudio y edición del segundo volumen monográfico de esta colección, dedicado a la intelectualidad colombiana y que lleva por título: *Colombia y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. La investigadora hace un arduo trabajo de rastreo en diversos recintos bibliográficos, en especial en la Biblioteca Nacional de Colombia y en la Biblioteca Luis Ángel Arango, donde localiza las revistas y periódicos de los años treinta que contienen los textos que aquí se reúnen y que constatan de manera clara la postura de muchos de los escritores colombianos.

El estudio introductorio de Celia de Aldama Ordóñez es imprescindible para comprender el contexto colombiano en el que se inserta esta revolución y para ubicar ideológicamente las publicaciones aquí reunidas. La investigadora reconstruye la situación que se vive en el país en los años previos a la guerra española, para luego acercarse a las impresiones que esto provoca en los autores, así como a las posturas que los diferentes medios de comunicación –revistas, diarios y programas de radio– toman al respecto. Entre los aspectos que resalta se encuentran el ascenso de los liberales al gobierno, la política de la no intervención sobre el conflicto y la proyección del pueblo colombiano con el escenario español.

De acuerdo con este análisis, durante la década de los treinta, Colombia vive un esplendor democrático que culmina con el triunfo pacífico del Partido Liberal por la presidencia, después de medio siglo de dominio conservador. Esto polariza las posturas de los intelectuales, quienes en su mayoría defienden abiertamente a su grupo desde los diferentes medios de comunicación en los que participan; unos a favor del gobierno republicano español y otros apoyando a los sublevados nacionalistas. A consecuencia de la postura neutral de los gobiernos de Alfonso López Pumarejo y Eduardo Santos, los periódicos se convierten en las trincheras donde liberales, conservadores, comunistas, derechistas y fascistas se hostigan con ahínco: «El trasvase dialéctico del conflicto definió el impacto que este tuvo en Colombia, donde militantes, políticos, religiosos, narradores, ensayistas, educadores y científicos pusieron su poesía, y su ataviada y cultísima prosa al servicio de la causa española» (21).

La actitud del gobierno liberal colombiano con respecto a la guerra civil española se distingue por su mesura y discreción. Celia de Aldama destaca que con ello se buscó una reconciliación con las élites conservadoras, además de que se deseaba mantener las buenas relaciones diplomáticas con Estados Unidos que poco antes había decidido no intervenir en los sucesos. De igual forma, reconoce que esta prudencia pudo deberse a su temor de que la paz colombiana se viera comprometida ante la animosidad de la española, porque podía tomarse como indicio de un futuro similar para Colombia, una amenaza si la dirigencia del país optaba por un bando.

Debido a esta postura, la guerra civil en España representa el evento con mayor impacto en la política colombiana de aquel entonces; su recepción y análisis evidencia un distanciamiento entre los partidos políticos del país, quienes se adhirieron a alguna de las facciones; fue también el momento preciso para que se definieran posiciones a través de rupturas o alianzas, pues muchos vieron en este acontecimiento un ejemplo que los colombianos debían seguir o evitar (46-47). Así, la polarización que se vivía en Colombia se recrudece, esto provoca que todos los intelectuales escudriñaran el hecho español para que los dirigentes tomaran una postura al respecto, ya que creían que lo sucedido en España repercutiría en el país colombiano: «Al levantar su mirada hacia el horizonte y observar el presente español, los colombianos reconocían su propio futuro, unos en poder del fascismo, otros en manos de la “barbarie roja”» (51).

Desde estos antecedentes se comprende por qué los documentos reunidos manifiestan un ambiente intelectual cargado de exacerbadas discusiones, donde opinan tanto autores consagrados como noveles. Para Celia de Aldama Ordóñez esto constituye al libro en una amplia retrospectiva donde se trazan las rutas ideológicas de los escritores colombianos, quienes desde sus propias trincheras volcaron su apoyo (54).

La investigación reúne alrededor de 166 textos de diversa índole: artículos, crónicas, poemas, entrevistas, opiniones, ensayos, reseñas, columnas, notas de periódico, etcétera; que van de agosto de 1936 a mayo de 1939; y corresponden a más de cien personalidades colombianas y a una veintena de publicaciones periódicas. Los temas versan sobre protagonistas del acontecimiento como Manuel Azaña, Francisco Franco y Miguel Primo de Rivera. Asimismo, se discurre acerca de ciertos escritores españoles involucrados —poetas, novelistas y filósofos—, por ejemplo, Miguel de Unamuno, Rafael Alberti, José Ortega y Gasset y Federico García Lorca. Se abordan personalidades colombianas que cobran relevancia en este contexto por su perfil, autoridad o comportamiento. Entre ellos están Carlos Uribe Echeverri, diplomático del gobierno colombiano en Madrid; Ginés de Albareda, representante de la falange española enviado a Colombia; Alfonso López Pumarejo y Eduardo Santos, presidentes liberales de Colombia en esta época, por mencionar algunos. Otros temas que sobresalen son el asesinato en España de siete religiosos colombianos, la participación de la mujer miliciana, así como la comparación entre España y Colombia.

Cabe resaltar la presencia de algunos intelectuales que analizan la situación española con un ojo crítico en el que dejan fuera sus propias inclinaciones. Al hacerlo, remarcan las causas y efectos de las diferentes ideologías que se enfrentaron en España. Entre ellos se encuentra Luis Ardila Gómez, quien en su texto «La Revolución Española» revisa el acontecimiento de manera panorámica, para reconocer el gran triunfo que implica la caída de la monarquía española al que describe como «el más bello fenómeno político» (99). Sin embargo, igualmente subraya que en las acciones de los dirigentes republicanos pervivían intenciones demasiado ingenuas, en las que no consideraron la radicalización de la izquierda y el temor que esto despertó en los grupos conservadores, que vieron en las exigencias de las clases obreras la instauración en España del régimen soviético.

Con esta misma imparcialidad escriben José Vicente Combariza, conocido como «José Mar», y Esteban Jaramillo. En sus escritos «Discurso sobre España» y «Una página de melancolía y desencanto», respectivamente, interpretan el conflicto español como una pugna entre ideas extremistas donde lo que se sacrifica es la democracia. Jaramillo ve la guerra en España como consecuencia de la invasión de ideologías extranjeras que pretenden que el país esté en una sumisión colonial (305), así el autor apela a que no se instaure ningún tipo de dictadura, ni roja ni blanca. «Final de la tragedia» es un texto publicado en el diario liberal *La Razón* el 28 de febrero de 1939, en el que se analiza de forma objetiva la caída de la democracia en España como consecuencia de la debilidad de Manuel Azaña y de la astucia de los nacionalistas para aprovecharse de ello. Según este artículo, la aristocracia, la clerecía y los latifundistas aprovecharon el momento y no dejaron que la incipiente república se consolidara.

Entre los hechos que más sorprendieron y dolieron al mundo intelectual colombiano se encuentra la muerte de Federico García Lorca; al deceso del poeta granadino se le dedican semblanzas, crónicas y poemas. Muchos de los autores que retoman este trágico asunto se olvidan de su tendencia ideológica para, en su lugar, expresar la tristeza e impotencia que los embarga. No obstante, otros extrapolan las declaraciones del poeta para sustentar sus propias posturas, como se constata en la publicación «Federico García Lorca» del diario anticomunista *Patria Nueva*:

Pocos meses antes de morir, cuando los partidos de izquierda se adueñaron del poder, Lorca dijo: «Veo venir la sangre y la destrucción sobre España». Meses después, la tempestad le abatía. [...] Si García Lorca hubiera simpatizado con los partidos de izquierda no hubiera acogido el triunfo electoral como síntoma de ruina y matanza (406-407).

Un ejercicio interesante es el que realiza Roberto Londoño Villegas («Luis Donoso») con su poema «La guerra española—Manufactura de bolas. ¿Qué está pasando?», donde con un tono irónico critica la exagerada lluvia de noticias y posturas sobre este tema, cómo cualquiera opina acerca del conflicto desde su bufete doméstico, mientras que los verdaderos protagonistas de la contienda son apenas juguetes y


mueren en las trincheras (323). Otra creación poética que se destaca es «Romances de fuego, sangre y cenizas» de Carlos Ramírez Argüelles, que describe el asolado paisaje español tras de los enfrentamientos: «¿donde no llora una madre / está gimiendo una hermana / y no hay refugio seguro / ni en las rocas asturianas!» (423). También se encuentran algunos poemas donde se evoca al Quijote de la Mancha como una figura de reconciliación nacional; por ejemplo, el hecho por José Velásquez García («Julio Vives Guerra») que finaliza de manera contundente: «¡Mira, oh hidalgo, que muere España / y algo en nosotros muere también! / ¡Mira, oh hidalgo, que de su entraña / somos por siempre jamás, amén!» (527).

La colaboración de la mujer en la guerra española es reconocida y reseñada por varios de los autores. Muchos admiran su valentía y arrojo, como Victoria Bucurá, escritora indígena comunista, que en su texto «La lucha de la mujer española» ve en ellas un ejemplo a seguir y exhorta a las colombianas a una participación similar para combatir al fascismo internacional. Elvira Medina hace otra parte en su texto «Miliciana roja», en el que habla de la pujanza de la mujer española al abandonar su papel tradicional, que ejemplifica con los destacados casos de Dolores Ibárruri, Manuela Gavilán y Linda Odena como «grandiosas antorchas de emancipación» (345). Por otra parte, se encuentra la crítica extremadamente ofensiva de José Mejía Mejía a Margarita Nelken, política y escritora madrileña, a quien tacha de «feminista roja, ajada y marchita por el tiempo» (348) solo por haberse atrevido a escribir una biografía sobre Goethe y por alentar a las mujeres en la lucha.

La mención de estos documentos es apenas una pequeña muestra del amplio y completo corpus que conforma la investigación de Celia de Aldama Ordóñez que, como bien establece en su estudio introductorio, da fe de la confrontación política de los intelectuales colombianos. Por un lado, hacen resonancia las fuertes críticas de los conservadores al gobierno liberal que rige al país durante este tiempo. Y, por el otro, los textos sin tintes partidistas muestran que la guerra española no fue nada más una pugna entre dos ideologías, sino un conflicto con muchos matices y aristas que, en consecuencia, refleja el ambiente global de incertidumbre que se vivió durante la primera mitad del siglo xx, aspecto que la intelectualidad en Colombia logró identificar certeramente.

## Marcos CORTÉS GUADARRAMA (ed.). Fray Agustín Farfán. *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. Colección El Paraíso en el Nuevo Mundo, 2020

### Autor

GERARDO MARTÍNEZ HERNÁNDEZ  
Universidad Nacional Autónoma de México,  
México  
[gemarh@yahoo.com](mailto:gemarh@yahoo.com)  
 <https://orcid.org/0000-0003-4422-9395>

### Citación

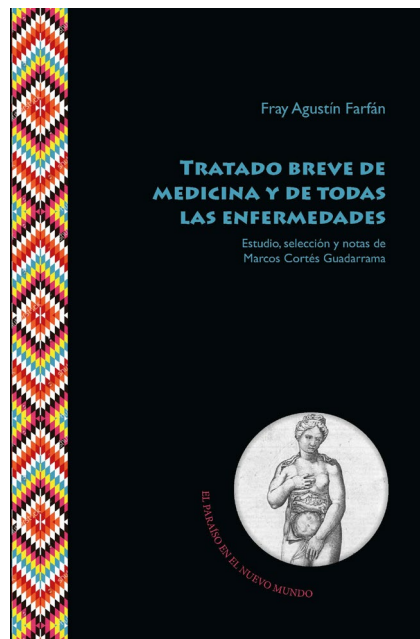
MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Gerardo. «Marcos Cortés Guadarrama (ed.). Fray Agustín Farfán. *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. Colección El Paraíso en el Nuevo Mundo, 2020». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 200-204, <https://doi.org/10.14198/AMESN.19773>

### Resumen

Reseña de Gerardo Martínez sobre *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades*. Fray Agustín Farfán (Iberoamericana, 2020) de Marcos Cortés Guadarrama (ed.). 504 p. ISBN: 978-84-9192-114-1. [Review of Gerardo Martínez sobre *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades*. Fray Agustín Farfán (Iberoamericana, 2020) de Marcos Cortés Guadarrama (ed.). 504 p. ISBN: 978-84-9192-114-1]

**Palabras clave:** Medicina; tratado breve; Gerardo Martínez; Iberoamericana; Marcos Cortés.

© 2022 Gerardo Martínez Hernández





¿Cómo hay que leer los tratados médicos novohispanos hoy en día? La pregunta no resulta superficial si se revisan los cambios que en los últimos años ha tenido la historiografía médica mexicana y las ediciones críticas de dichos tratados que esta historiografía ha elaborado. Por ejemplo, en 1977, la Academia Nacional de Medicina hizo una edición del libro *Suma y recopilación de cirugía del cirujano* Alonso López de Hinojosos, la cual va precedida de un estudio introductorio, póstumo, del médico e historiador de la medicina, el hispano-mexicano Germán Somolinos d'Ardois. El interés por sacar a la luz este texto cuatro siglos después de su primera publicación (la edición príncipe data de 1578) provino de un grupo de médicos que, a partir de la segunda mitad del siglo xx, buscaba nuevas formas de acercarse al pasado de su profesión, tratando de dejar zanjados los postulados positivistas que habían colmado el discurso grandilocuente de la medicina mexicana entre finales del siglo xix y mediados del xx. Para lograr su cometido tuvieron claro que ya no era posible seguir utilizando las anticuadas metodologías en las que un solo hombre realizaba la titánica labor de escribir una gran obra que explicara el progreso de la ciencia hacia su estado positivo, tal como lo había hecho un siglo antes Francisco de Asís Flores y Troncoso con su obra *Historia de la Medicina en México, desde la época de los indios hasta el presente*. Los médicos-historiadores de mediados del siglo xx se percataron de que era necesario recurrir a otros especialistas para escribir una historia en conjunto.

El caso particular de Germán Somolinos marcó un punto de inflexión en la tradición historiográfica mexicana; a partir de sus estudios y colaboraciones con otros médicos e historiadores, la historia de la medicina en México dejó de ser monopolio exclusivo de los médicos y comenzó a ser analizada, sobre todo, por historiadores y antropólogos profesionales. Gracias a esa curiosidad erudita, que formaba parte esencial de su educación y era pieza fundamental de su *ethos* profesional, los médicos se habían convertido en los guardianes de la memoria de los antiguos saberes terapéuticos, sin embargo, la especialización de su campo de estudio los mantenía distanciados de las corrientes historiográficas y de las metodologías de las ciencias sociales que por entonces comenzaban a penetrar en México.

En los años setenta del siglo pasado, comenzó a conformarse un equipo multidisciplinario que tendría la misión de elaborar una historia general de la medicina en México. En 1977 se organizaron los primeros grupos de trabajo que diseñaron las características generales de la obra. Entre los integrantes se hallaban médicos, historiadores y antropólogos. Desde entonces, se han publicado solo tres de los seis tomos que se proyectaron para la *Historia General de la Medicina en México*. A pesar de que la colección sigue inconclusa, su génesis marcó el inicio de una nueva etapa dentro de la historiografía médica mexicana al abrir este campo a profesionales de las ciencias sociales y de las humanidades.

El impulso dado por la planeación de la *Historia General de la Medicina en México* tuvo una importante repercusión en las maneras de hacer historia de la

medicina en nuestro país. A raíz de esto, en la última década del siglo pasado surgieron nuevas e interesantes perspectivas para estudiar el pasado médico mexicano. La característica principal de esta nueva etapa historiográfica fue el cambio de enfoque. La mirada del médico ya no fue la única; a ella se sumaron la de profesionales de otras disciplinas. Esto dio por resultado nuevas interpretaciones que dependen de la posición y formación de quien analiza los fenómenos del pasado.

Uno de los campos del conocimiento en sumarse a la interpretación de la historia de la medicina en México fue el de la filología. La obra pionera en esta disciplina fue *Hipocratismo en México. Siglo XVI* (1994) de Germán Viveros. Desde entonces, pocos han sido los estudios filológicos abocados al estudio de los textos médicos mexicanos, en especial los elaborados durante el periodo virreinal, que, por su contexto y contenido, merecen por sí mismos un complejo aparato exegético para ser leídos. Sobresalen en este sentido los trabajos de Mauricio Beuchot, quien, a pesar de no haber estudiado en específico libros novohispanos sobre medicina, ha hecho asequibles los contenidos de otras obras científicas y filosóficas, como algunos de los libros de la *Physica speculatio* del agustino fray Alonso de la Veracruz. De la misma manera, en 2009 apareció la edición crítica del tratado *Sitio, naturaleza y propiedades de la Ciudad de México* (1618) del médico alcaláino Diego Cisneros, la cual fue la tesis doctoral que Martha Elena Vernier había presentado seis años antes en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios del Colegio de México. En el mismo tenor también hay que resaltar las traducciones y anotaciones de los libros de *Opera medicinalia* (1570) de Francisco Bravo que ha realizado José Gaspar Rodolfo Cortés Riveroll en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Sobre esta misma obra también existe la traducción del libro III, *Sobre los días críticos*, que en 2014 llevó a cabo Mía Menéndez Motta como tesis de maestría en el Programa de Ciencias Médicas, Odontológicas y de la Salud de la UNAM.

A pesar de estas recientes aportaciones, que buscan dar un nuevo encuadre a los escritos médicos virreinales, todavía hay un largo camino por recorrer para tener una apreciación integral de las distintas vertientes epistémicas que confluyen en un tratado de medicina novohispano. Varios de los estudios referidos líneas atrás han contribuido de forma significativa a la hermenéutica de los textos, sin embargo, la parte historiográfica no ha formado parte primordial de sus intereses. Por todo lo anterior, y volviendo a la pregunta inicial de este texto, la aparición de ediciones críticas, como la que hace Marcos Cortés Guadarrama al *Tratado breve de medicina y de todas las enfermedades* (1592) de fray Agustín Farfán, es un aliciente dentro del actual panorama de la historia de la medicina mexicana. El *Tratado* de Farfán es una de las obras cumbre de la medicina novohispana de la segunda mitad del siglo XVI; fue el único libro médico que logró tres ediciones en su época (1579, 1592 y 1610, aunque la primera versión puede catalogarse como una obra diferente de las dos restantes). Su contenido va más allá de lo puramente médico, pues se adentra en lo

más humano de la híbrida sociedad novohispana, en la que la salud y la enfermedad no son sino la construcción metafórica de sus propias contradicciones.

Cuando se hace un acercamiento a las obras de otros siglos, surgen preguntas acerca de las lecturas que otros han hecho sobre ellas, porque no son lecturas sencillas. En el caso del libro de Farfán, una lectura simple y llana no devela por sí misma la compleja composición social de la Nueva España del siglo XVI; el lector debe contar con un bagaje significativo sobre la sociedad virreinal durante su primera centuria. Y es en esta parte que se muestra el gran valor del estudio introductorio y de la selección de textos hechos por Cortés Guadarrama, los cuales dan la pauta para poder avizorar esa sociedad llena de paradojas en la que convivían creencias y expresiones de las culturas española e indígenas principalmente. Las lecturas que se hacen de las obras virreinales no deben perder las razones que las sostienen. Para interpretar lo más adecuadamente posible un libro de estas características se deben tener en cuenta las constantes preocupaciones de la época, las cuales dan la pauta para desentrañar la escatología novohispana.

Marcos Cortés Guadarrama se graduó en Lengua y Literaturas en la Universidad Nacional Autónoma de México y se doctoró en Filología Hispánica por la Universidad de Oviedo; sus trabajos se han centrado en el análisis de obras médicas españolas y novohispanas del Renacimiento y del Barroco. La metodología que ha utilizado para acercarse a estos tratados puede caracterizarse inédita dentro de la historiografía médica, al menos en el caso mexicano. Sus constantes apreciaciones lo muestran como un diestro conocedor de los entramados literarios que van más allá de los intereses puramente científicos o médicos, pues, como frecuentemente lo remarca en el estudio introductorio del libro de Farfán, y a lo largo de toda su producción, hay una poética que franquea la terapéutica novohispana. Una poética que, en sus propias palabras, devela una época en la que «el médico era una autoridad que escribía no solo para atender la crisis del cuerpo humano, sino para paliar los problemas del hábitat donde convivían los seres humanos: la sociedad. Por lo tanto, no debe sorprendernos que algo de la literatura de remedios o “arbitrios” fuera escrita por médicos que buscaron diagnosticar y tratar carencias culturales, económicas, políticas, sociales; médicos que se expresaron (en esta literatura de “arbitrios”) con la metáfora, la figuración y la trama, y que contaban con toda una cantera de recursos retóricos, bien aprendidos durante sus cursos universitarios para poder hacerlo».

Existe una parábola en la reaparición de este vetusto tratado médico a más de cuatro siglos de su primera edición y en plena etapa pandémica. Farfán fue testigo, actor y víctima de la epidemia de 1576, una de las tres más devastadoras que azotaron a la Nueva España durante el siglo XVI. Se dice que a raíz de este traumático evento quedó viudo, por lo que decidió abrazar los hábitos agustinos y cambiar su nombre, Pedro García Farfán, por el que lo inmortalizó: fray Agustín Farfán. En otras circunstancias este dato hubiese pasado como algo simplemente anecdótico, no obstante, el presente contexto lleva a reflexionar acerca de los motivos personales

que empujan a alguien a escribir una obra que estaba dirigida a una sociedad carente de una sólida asistencia médica y social.

Marcos Cortés Guadarrama hace que la lectura del *Tratado breve de medicina* de Farfán cobre nuevos significados, no sólo por su cuidadoso análisis, sino también por presentarlo en una etapa en la que es obligación revisar la manera en que las sociedades del pasado se enfrentaron a los fenómenos de salud-enfermedad, haciendo uso de los recursos retóricos, médicos, religiosos y sociales propios de su tiempo.

## Salvador Luis RAGGIO. *Sobre lo mutante: el cuerpo variable contemporáneo y la relativización de la figura del monstruo en la ficción occidental y panhispánica*. Berlín: Peter Lang, 2020

### Autora

LUZ AINAI MORALES PINO

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

[lmoralesp@pucp.edu.pe](mailto:lmoralesp@pucp.edu.pe)

 <https://orcid.org/0000-0001-9339-5731>

### Citación

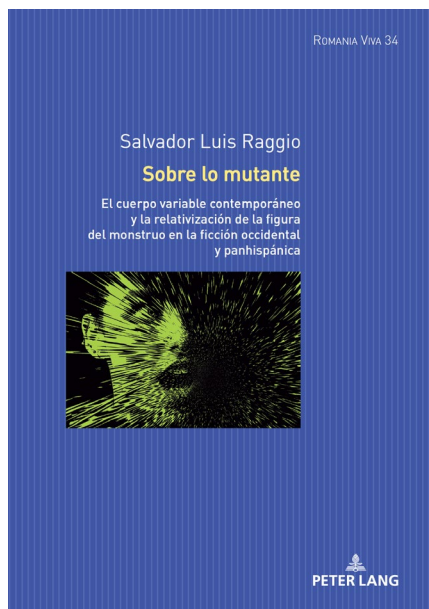
MORALES PINO, Luz Ainai. «Salvador Luis Raggio. *Sobre lo mutante: el cuerpo variable contemporáneo y la relativización de la figura del monstruo en la ficción occidental y panhispánica*. Berlín: Peter Lang, 2020». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 205-209, <https://doi.org/10.14198/AMESN.19190>

### Resumen

Reseña de Luz Ainai Morales Pino sobre *Sobre lo mutante: el cuerpo variable contemporáneo y la relativización de la figura del monstruo en la ficción occidental y panhispánica*. (Peter Lang Publishing, 2020) de Salvador Luis Raggio. 120 p. ISBN: 9783631835371. <https://doi.org/10.3726/b17590>. [Review of Luz Ainai Morales Pino sobre *Sobre lo mutante: el cuerpo variable contemporáneo y la relativización de la figura del monstruo en la ficción occidental y panhispánica*. (Peter Lang Publishing, 2020) de Salvador Luis Raggio. 120 p. ISBN: 9783631835371. <https://doi.org/10.3726/b17590>]

**Palabras clave:** Ficción; panhispánica; Peter Lang; Luz Ainai; Salvador Luis Raggio.

© 2022 Luz Ainai Morales Pino



Este trabajo está sujeto a la licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons (CC BY 4.0).

*Sobre lo mutante: el cuerpo variable contemporáneo y la relativización de la figura del monstruo en la ficción occidental y panhispánica*, de Salvador Luis Raggio, propone una estimulante relectura del «canon» literario-cultural a partir de la reflexión sobre el concepto de lo mutante y la categoría del monstruo «desde la antigüedad clásica hasta la contemporaneidad líquida» (82). Articulando una genealogía conceptual, estética e ideológica de un archivo heterogéneo, el autor plantea una valoración complejizadora de la figura del monstruo, lo monstruoso y lo mutante, la cual no circunscribe estas categorías a imaginarios monolíticos, marcados por la pura perversión, la negatividad y la otredad, sino que explica cómo en ciertos momentos de la contemporaneidad líquida lo mutante, en tanto que cambio de paradigma en forma de variación de lo monstruoso, es conceptualizado como un dispositivo de disenso fundamental para la producción de nuevos significados y para la apertura de otras líneas de fuga basadas en la constante desmonumentalización y desjerarquización de los regímenes de verdad hegemónicos (82).

En ese sentido, Raggio lee en lo mutante, con su flexibilidad líquida y su potencia disruptiva, una promesa regeneradora. Lejos de ser monolítica, esta propuesta regeneradora da entrada a una serie de multiplicidades tensionales estéticas e ideológicas desde las cuales se vehiculizan importantes contestaciones a los imaginarios deterministas y las narrativas totalizadoras que han caracterizado a los macrodiscursos del progreso y la modernidad occidental (13).

Para articular esta lectura sobre lo mutante que resemantiza la figura del monstruo en el archivo literario-cultural occidental, el autor parte de un sólido marco teórico-crítico que revisa las conceptualizaciones e implicaciones ideológicas, estéticas y políticas de lo monstruoso, y propone una revisión mutante (en tanto fluida, desjerarquizadora y rizomática) del canon literario a partir de lo que considera una mutación paradigmática de la novela de artista: la novela *Wasabi* (1995), de Alan Pauls.

*Wasabi* constituye así un punto de inflexión para la conceptualización de lo mutante propuesta en este trabajo, debido al uso ideológico y estético que hace el texto de esta categoría. En la novela, lo mutante no constituye una negatividad hipervisible, sino una hipertrofia controlada que anuncia pura posibilidad, pero que también vehiculiza vías de resistencia para la figura del artista en el contexto de la modernidad capitalista. De esa forma, *Wasabi*, como mutación de la novela de artista, deviene un ejercicio crítico, contestatario e irreverente frente a una modernidad que intenta someter el proceso de creación estética a las dinámicas de hiper-productividad propias de la economía de mercado.

A partir de este análisis de *Wasabi*, el autor establece líneas de relaciones tensionales con obras literarias de inicios y fines del siglo xx en las que rastrea la presencia de lo mutante y que, a su vez, le permiten consolidar su teorización diferencial con respecto a lo monstruoso. Mientras lo mutante es conceptualizado como paradigma de la posmodernidad dado su potencial desjerarquizador y fluidificador,

lo monstruoso es planteado como una forma de nombrar e imaginar la otredad en un contexto moderno marcado por la prevalencia de narrativas monolíticas y totalitarias. Así, el autor analiza el proceso de «monstrificación» y sus implicaciones estético-ideológicas en «El príncipe alacrán» (1912), del escritor Clemente Palma, donde Raggio lee lo monstruoso como la manifestación de la crisis del sistema patriarcal y la narrativa hegemónica de la modernidad a través de la representación de lo humano como oscuro y maligno. Según el autor, este texto anuncia ya importantes líneas de fuga con respecto a las narrativas monolíticas en torno al monstruo como mera otredad negativa y necesaria para la consolidación identitaria del sujeto o la sociedad en crisis, aun cuando prevalece inserto en una óptica moderna que, a diferencia de Wasabi, no concibe la viabilidad, la productividad ni la supervivencia de lo deforme.

Igualmente, el texto del escritor Pablo Palacio, «La doble y única mujer» (1927), aborda el motivo recurrente en la narrativa naturalista latinoamericana en torno a la monstruosidad inherente al cuerpo femenino que, en este caso, se representa como un organismo siamés portador de deseos y subjetividades antagónicas. Ahora bien, tensionando las matrices ideológicas naturalistas, la monstruosidad de las siamesas no responde a una condición determinista marcada por el origen racial, genético o geográfico, sino que es un efecto de las malas lecturas de la madre y del contacto con cierto tipo de arte de vanguardia (la estética cubista) que, en su quiebre con las formas «naturales» de representación, habría fomentado la monstruosidad de las mellizas. Si bien en este texto, al igual que en el de Palma, el monstruo visibiliza el quiebre de los discursos homogeneizadores y jerarquizadores de la modernidad, lo monstruoso no resulta potencia y promesa, como en el caso de Pauls (donde vemos lo mutante posmoderno, no lo monstruoso moderno).

En este punto del libro, Raggio introduce una interesante problemática que tiene que ver con la forma en que la retórica sobre lo monstruoso (en su acepción de otredad negativa e indeseable y desde una cosmovisión moderna) es usada para referirse a esos cuerpos otros que, por razones de raza, etnia, condición migrante/híbrida, identidad sexual o meras prácticas vitales, son vistos como amenaza. Estos cuerpos otros, en definitiva, devienen problemáticos por el riesgo de desestabilización que plantean frente a las rígidas dicotomías propias de los sistemas de control y disciplinamiento del cuerpo social (57).

El recorrido mutante por el canon literario-cultural latinoamericano que articula Raggio incorpora también obras de Jorge Luis Borges, «El tintorero enmascarado Hákim de Merv» (1935), donde analiza la mutación del cuerpo a causa de la enfermedad como una manifestación de la deformidad que irrumpe contra «el sublime religioso» (55); y «La fiesta del monstruo» (1947), escrita a cuatro manos por Borges y Adolfo Bioy Casares, donde lo monstruoso (vinculado al paradigma de la modernidad) constituye una estrategia velada de denuncia política. De este modo, el autor retoma el tópico decimonónico de la civilización y la barbarie para asociar

lo monstruoso-bárbaro a lo destructivo, moralmente corrupto e ideológicamente deforme, que será típico en las obras del realismo social y las novelas del dictador, caracterizadas por su confrontación al poder (57).

Una incorporación notable en este archivo cultural de lo monstruoso, fundamental para inscribir una serie de mutaciones en nuestro canon literario y sus pautas convencionales de lectura y asociación, es la de obras menos conocidas como «Las islas nuevas» (1939), de María Luisa Bombal, y el texto «El huésped» (1959), de Amparo Dávila. La presencia de estos textos constituye una estrategia mutante en tanto ejerce un gesto desestabilizador frente a una tradición literaria que ha privilegiado a autores masculinos y que ha naturalizado las elisiones de quienes, como Dávila o Bombal, hablan desde otros lugares de enunciación. La incorporación de las obras de estas autoras en esta red de relaciones descentradas permite pensar en torno a lo mutante no como una categoría genérica de cierto tipo de escritura, sino como, en tanto dispositivo de disenso, un recurso para la adquisición de poder y su contestación.

Más allá de las interpretaciones acerca de lo monstruoso (*El obsceno pájaro de la noche*, de José Donoso, o «Anfiteatro», de Pilar Pedraza), lo cierto es que la importancia del libro radica en el planteamiento del carácter regenerador y no monolítico de lo mutante, entendido como un concepto distinto y distante de la monstruosidad pensada como estigma, algo abyecto o siniestro. Con la lectura de *Wasabi*, insertada en una red no jerárquica ni jerarquizada de producciones literario-culturales panhispánicas, se concretiza esa sólida conceptualización de lo mutante que brinda el autor en la introducción de su trabajo, donde complejiza el concepto del monstruo y relativiza su negatividad al hacerlo un «regenerador líquido» de fenómenos culturales (21). Con ello, Raggio consolida su propuesta en torno a la singularidad de la obra de Pauls y la necesidad de leer lo mutante no como simple otredad genérica negativa, sino en un diálogo muy cercano con las particularidades estéticas, ideológicas y políticas del contexto y el lugar de enunciación desde el que se articulan estos discursos. Esta singularidad adquiere dimensiones todavía más significativas si se tiene en consideración lo que aporta para una relectura del género de la novela de artista (y sus mutaciones) a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI.

En consistencia con su apuesta por lo mutante, y desde lo mutante, las conclusiones del estudio no apuntan a un cierre monolítico o una lectura simplificadora del monstruo y lo mutante que los devuelva a un lugar específico de significación. Al contrario, el apartado dedicado a las conclusiones abre un espacio de posibilidad para algunas «mutaciones suplementarias» (81) que analizan la categoría de lo mutante y su función ideológica, estética y política en otro tipo de discursos pertenecientes a tradiciones culturales como la angloamericana. Esto no solo consolida el gesto de desestabilización de las lecturas reduccionistas sobre el monstruo, lo monstruoso y el uso de lo mutante en general, al considerar las tesituras de la especificidad, la singularidad y lo tensional dentro de sus representaciones, sino que hace líquidas



y fluidas las aproximaciones tradicionales a las producciones literario-culturales desde los espacios centrales del campo literario-intelectual al mostrar otros tipos de agrupamientos y relaciones no canónicas (ni, necesariamente, canonizables).

Así, este capítulo final, pero de apertura, desborde y exceso, busca expresamente dar herramientas a los críticos para identificar la categoría de lo mutante y sus distintos y singularizados funcionamientos en un archivo cultural más amplio que incorpora el cómic norteamericano y español (*X-Men*, *Brian the Brain*) y el cine (*The Shape of Water*), entre otras producciones. Lo relevante es que no se trata de un mero catálogo histórico-cultural que busca señalar lo monstruoso, lo mutante o las mutaciones, sino de un recorrido crítico por estas producciones leídas desde su densidad ideológica y política. Esto reitera el carácter contestatario de lo monstruoso empleado no solo para hacer objetiva y contenible a una otredad amenazadora, sino también de lo mutante como un (no)lugar desde el cual se pueden ver y confrontar los sistemas de poder y los órdenes de sentido en competencia.

La lectura de la tradición literaria y cultural panhispánica desde la categoría de lo mutante posibilita la reorganización de un canon que puede desjerarquizar y hacerse rizomático mediante su relativización y el establecimiento de redes de diálogo con textos silenciados o pertenecientes a otros espacios del campo geo-sociocultural. Lo mutante, entonces, se consolida como un gesto teórico que contribuye al hacer ver, «monstrare», desde el disenso, los caminos hacia otras historias literarias, con otros tipos de organización no jerárquica ni lineal y problematizadora (pues lo mutante apuesta también por la singularidad). Del mismo modo, la caracterización que presenta el autor sobre lo mutante como potencia multiplicadora y resistencia no ubicada ya en los otros sino en esa «inminencia del ser», lo dota de un potencial discursivo que confirma hasta qué punto lo fantástico o la ciencia-ficción no constituyen gestos evasivos frente a una realidad a la que se rechaza, sino alternativas políticas y constructivas para caminos regeneradores no convencionales ni monolíticos.

Por último, no puedo dejar de resaltar la pertinencia de este trabajo en tiempos como los que vivimos, cuando una pandemia amenaza nuestra integridad física y mental y un agente externo y mutante desarticula todas las narrativas de totalidad, potencia y afirmación antropocéntricas. En este contexto de crisis e inestabilidad, pero también de incesantes y acelerados descubrimientos científico-tecnológicos, lo mutante, con su constante liquidez, adquiere mayor potencia no solo en términos de la amenaza que representa para nuestros sistemas de verdades y órdenes de sentido (jerárquicos y jerarquizados), sino también por su devenir como deseo, dada la posibilidad y promesa que abre para el cambio, flexibilidad y adaptabilidad líquida a nuevos tiempos en los que la cotidianidad deviene, como en *Wasabi*, inhóspita y amenazante para la supervivencia del individuo, la preservación de su integridad y su singularidad.

**Sergio FERNÁNDEZ MORENO; Pedro MÁRMOL ÁVILA y Yónatan PEREIRA MELO (coord.).**  
*Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas.* Madrid: Philobiblion Asociación de Jóvenes Hispanistas, Universidad Autónoma de Madrid, 2020.  
(Volumen anejo a *Philobiblion*: revista de literaturas hispánicas)

#### Autora

NOELIA DE LA TORRE

Universidad de Valladolid, España

[noelia.delatorre@uva.es](mailto:noelia.delatorre@uva.es)

 <https://orcid.org/0000-0002-8012-0189>

#### Citación

DE LA TORRE, Noelia. «Sergio Fernández Moreno; Pedro Mármol Ávila y Yónatan Pereira Melo (coord.). *Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas*. Madrid: Philobiblion Asociación de Jóvenes Hispanistas, Universidad Autónoma de Madrid, 2020. (Volumen anejo a *Philobiblion*: revista de literaturas hispánicas)». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 210-214, <https://doi.org/10.14198/AMESN.20095>

#### Resumen

Reseña de Noelia de la Torre sobre *Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas* (Itsumustuan Editores, 2020) de Sergio Fernández Moreno, Pedro Mármol Ávila y Yónatan Pereira Melo (coords.). 239 p. ISBN: 978-84-122442-0-5. [Review of Noelia de la Torre sobre *Aproximaciones al*



*nacionalismo en las literaturas hispánicas* (Itsumustuan Editores, 2020) de Sergio Fernández Moreno, Pedro Mármol Ávila y Yónatan Pereira Melo (coords.). 239 p. ISBN: 978-84-122442-0-5]

**Palabras clave:** Nacionalismo; literaturas hispánicas; Noelia de la Torre; Sergio Fernández Moreno; Pedro Mármil Ávila; Yónatan Pereira.

Todo estudioso de la literatura conoce el papel que han desempeñado las letras en la búsqueda de la identidad nacional, su constructo y la exaltación nacionalista a través sus líneas. Sin embargo, pocos tienen el objetivo de problematizar las complejas relaciones entre el nacionalismo y las letras hispanas.

A través del presente volumen, Philobiblion Asociación de Jóvenes Hispanistas nos propone una mirada caleidoscópica que no solo incluye trabajos sobre la identidad nacional de España o de diversos países de Hispanoamérica, sino que, además, nos sumerge en el estudio de obras que han contribuido a la construcción del discurso identitario gallego y vasco y a la problemática de la identidad catalana fuera de sus fronteras lingüísticas y culturales.

El tomo comienza con una presentación a cargo de los coordinadores de la edición, donde, a través de figuras como Cadalso o Andrés Bello, nos recuerdan la importancia de las empresas acometidas en las literaturas hispanas para la edificación de discursos de exaltación nacionalista.

A continuación, nos presentan a los autores escogidos para este estudio sobre nacionalismo en las letras hispánicas. Esta selección es suficiente para presentar el estudio de esta cuestión como «actual, importante y necesario» (13) y hacer un recorrido pormenorizado por algunas de las obras que han contribuido o analizado la construcción de la identidad como nación a través de los artículos de estos estudiosos.

Comenzando por la investigación que realiza Marina Alexander Adarraga, descubrimos que el discurso nacionalista a través de la literatura podría haber comenzado mucho antes de lo que se suele atribuir, a finales del siglo XVIII, pues, ya en la obra de *Amaya o los vascos en el siglo VIII*, Francisco Navarra Villoslada propone que la unidad de las civilizaciones goda y vasca supuso la creación de la nación española y fue seguida por la Reconquista. Cabe señalar, como nos dice su autora, que la recepción de esta obra fue enormemente aclamada por navarros y vascos, coincidiendo con un momento de reivindicación de su singularidad en respuesta a la centralización del gobierno que conllevaba la abolición de los fueros. Si bien su autor no era partidario de ningún movimiento independentista vasco como movimiento político, sí retrató a los vascos de su obra como un pueblo independiente y lo utilizó para contraponerlo a los usos y costumbres de sus enemigos, los visigodos.

En esta línea, aunque a través del teatro vasco contemporáneo, tenemos también la contribución de Yonatan Pereira Melo acerca de la construcción nacional de Euskadi a través de la obra *La última cena*, de Ignacio Amestoy (143-162).

Analizando la representación de la obra y sus elementos teatrales formales, Pereira Melo ahonda en un tema doloroso para la sociedad vasca: la ruptura del vínculo familiar, presentando alusiones claras a la participación militar y política en ETA y su influencia en el nacionalismo vasco. En esta obra se enfrentan pues las diferentes perspectivas ante el sistema político, económico y social de los personajes, haciendo que las dos aspiraciones del autor confluyan en un solo texto: «restaurar la tragedia como mecanismo válido de interpretación de la realidad y ahondar en la indagación de la sociedad vasca contemporánea» (153).

En el segundo capítulo, Alberto Escalante Varona nos acerca a la popularización de la tragedia neoclásica en la comedia heroica de finales del siglo XVIII para revisar el concepto de «Escuela de Comella», propuesto como una forma de desprecio crítico hacia la dramaturgia popular planteado por Lista y Aragón en la historiografía literaria del siglo XIX. Este artículo resulta de lo más interesante, pues anima al lector a revisar el concepto de canon literario y las causas que han llevado al teatro dieciochesco a ser uno de los periodos más desconocidos y repudiados del mismo.

A través de unas pinceladas biográficas inéditas de Manuel Fermín de Laviano, nos adentramos en la ardua tarea de conocer en profundidad a un autor víctima del desprecio crítico generalizado y de la visión homogeneizadora de toda la dramaturgia popular del último tercio del siglo XVIII. A través de la obra *Morir por la patria es gloria* Escalante Varona nos muestra las realizaciones políticas de corte patriótico en el teatro popular dieciochesco y nos muestra que la aproximación bio-bibliográfica o a fenómenos concretos, nos permite «abarcar de una forma completa el siglo XVIII en sus agentes y productos culturales» (51).

Seguidamente, la contribución de Claudia García-Minguillán analiza el himno épico de Juan Pablo Forner *La Paz. Canto heroico al excelentísimo señor Príncipe de la Paz* dedicado a Manuel Godoy como obra, en clave de nacionalismo épico, del poeta para alcanzar la legitimidad social. Como afirma su autora, «no hay poema épico que carezca de ideología» (65) y la Ilustración encontrará en este antiguo género un abanico de posibilidades para alcanzar el progreso individual y la perdurabilidad de las figuras políticas, así como una herramienta para la prosperidad de autores de aquella época como Alonso de Ercilla, Saavedra Guzmán o Bernardo de Balbuena.

Sin embargo, la alabanza de figuras políticas no ha sido la única forma subjetiva para conformar una identidad nacional, como demuestra el estudio que realiza Lucía Lizarbe Casado sobre la obra autobiográfica de José Juan Tablada. Este autor recuerda, desde el exilio, sus acciones y logros literarios en el panorama mexicano, pero también es un sujeto que recuerda momentos y relaciones personales con personajes fundacionales para la literatura mexicana. Aquí es donde la autora de este capítulo, asegura que «convergen sus motivaciones políticas, su obra literaria y un proyecto de mayor alcance de reconstrucción nacional» (81-82). A través de este estudio podemos asistir a la construcción del nacionalismo del autor, permitiendo

atender al objetivo de su propia identidad: «subjética e individual para su autor; nacional y colectiva para sus lectores» (88).

También respecto del nacionalismo hispanoamericano, encontramos las reinterpretaciones de la nación colombiana en la obra *El cuervo blanco* de Fernando Vallejo que investiga Sara Martínez Crespo (105-121). Mediante el análisis del manejo de la primera persona que realiza Vallejo en la biografía autoficcional del gramático Rufino José Cuervo, se hace un retrato de la alta sociedad colombiana de finales del siglo XIX a la par que se desmitifica el proceso histórico de una nación en construcción y se confronta la visión del propio Vallejo sobre Colombia.

Siguiendo con la construcción de la identidad tras la independencia de las antiguas colonias, también hallamos las aportaciones de Andrés Sánchez Martínez (189-206) y Santiago Sevilla Vallejo (207-238). El primero, nos adentra en los artículos de Amado Nervo, gran cultivador del Modernismo en México, que se puso al servicio de la causa modernista a pesar de los detractores de la nueva literatura, defendiendo «la necesidad de una renovación poética integral, haciendo del cosmopolitismo la clave por excelencia del nuevo arte» (201). Según Sánchez Martínez, el escrito nayarita logra elaborar una poética propia en sus artículos que da respuesta a la realidad moderna a la par que se opone a los ataques nacionalistas, erigiéndose como cronista de la modernidad literaria.

Sevilla Vallejo, por el contrario, propone una lectura de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, donde podemos apreciar que el autor peruano, no solo se limita a recoger mitos, sino que, en pos de dotar de un sentido a la historia de su pueblo, los reelabora. De esta manera, nos dice el autor de esta contribución, no solo tenemos un texto que afianza y construye la identidad incaica, sino que muestra la búsqueda de la identidad personal del Inca Garcilaso y reflexiona sobre la conquista española para construir «la imagen de la utopía de un mundo que progresa hacia la civilización y la espiritualidad» (219).

Además de esta construcción de la identidad a través de la literatura en lengua española, uno de las contribuciones más importantes, a mi parecer, es la de Sofía Malvido Codeiro, que se dedica al estudio crítico de una película: *La rosa de piedra*, con guion de Manuel Rivas, reconocido escritor y periodista gallego, que fue financiada por la Xunta de Galicia. A través del elemento audiovisual, se configura una herramienta idónea para la promoción turística y cultural de un territorio, en este caso, se propone el relanzamiento del camino de peregrinaje medieval de Santiago de Compostela, como muestra esta cinta. A través del análisis del viaje de cuatro personajes a Galicia, escrito por Manuel Rivas y llevado a la gran pantalla y camuflado «entre el armazón argumental que lo sostiene» (103) se nos plantea que tal vez el cine de masas no pueda sostenerse sin ser un escaparate comercial o propagandístico de algún tipo, en este caso, la capitalización de un territorio como Galicia.

Para terminar, no podía hablarse de identidad a través de la literatura sin hacer referencia a la novela más representativa de las letras hispanas. Javier Muñoz de

Morales Galiana (123-142), con su contribución, titulada «Los quijotes afrancesados: francofobia y reaccionarismo en la novela española de entre los siglos XVIII y XIX» nos descubre las variadas imitaciones de la obra cervantina como forma para atacar a los afrancesados a través de la faceta más ridícula de don Quijote. La ridiculización de los afrancesados a través de la equiparación con el famoso caballero «facilita la comprensión de las mentalidades más reaccionarias y francófonas de la época» (135) y se incide en la necesidad de prestar más atención a aquellas obras literarias que surgen de esas imitaciones a fin de conseguir un mayor entendimiento sobre las políticas reaccionarias de aquella época.

Siguiendo con los hitos que han marcado la identidad nacionalista española, José Manuel Querol Sanz (163-188) recorre los modelos y nociones sobre la Edad Media que fueron empleados en el contexto de la Guerra Civil y el franquismo, incidiendo en la obra de Ramón Menéndez Pidal y en los planteamientos de la generación del 98 sobre España. En este sentido, nos dice el autor, podría argumentarse que la «democracia orgánica» medieval es rescatada tras la Guerra Civil «para componer una imagen diferencial respecto a las democracias occidentales liberales» (179).

Se cierra esta edición, a modo de epílogo, con la aportación de Begoña Chorques Fuster, donde nos ofrece su propia experiencia a través de la reflexión «Escribir poesía en catalán en Madrid». Su testimonio hace hincapié en una cuestión vital para la relación entre nacionalismo y literatura: la lengua o lenguas que hacen de vehículo para esa expresión.

Es, pues, *Aproximaciones al nacionalismo en las literaturas hispánicas*, un compendio de búsquedas de la identidad nacional a través de los mecanismos que provee la literatura. Once aportaciones, más un epílogo, que resultan complementarias entre sí para entender la construcción de discursos de exaltación nacionalista a través de las letras hispánicas. Solo queda alabar el trabajo de los coordinadores, al brindar la posibilidad de arrojar luz sobre un tema siempre actual y muy ligado a la historia literaria, pues no debemos olvidar que la historia de una nación está siempre ligada a la historia de su literatura.

## Marta ORTIZ CANSECO (ed.). *Bernardino de Cárdenas. Memorial y relación de cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú*. Berlín: Peter Lang, 2020

### Autora

ROCÍO QUISPE-AGNOLI

Michigan State University, Estados Unidos

[quispeag@msu.edu](mailto:quispeag@msu.edu)

 <https://orcid.org/0000-0002-8766-6459>

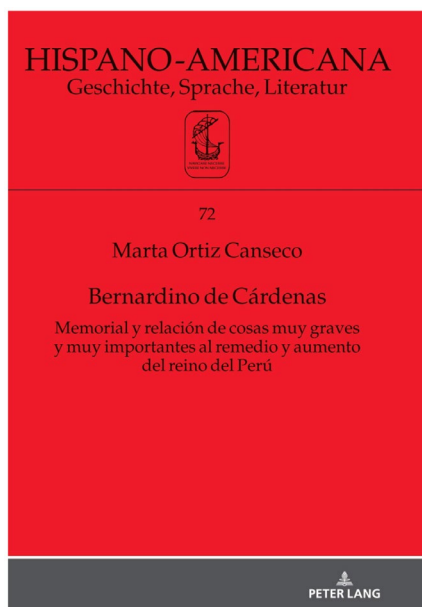
### Citación

QUISPE-AGNOLI, Rocío. «Marta Ortiz Canseco (ed.). *Bernardino de Cárdenas. Memorial y relación de cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú*. Berlín: Peter Lang, 2020». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 215-219, <https://doi.org/10.14198/AMESN.19434>

### Resumen

Reseña de Rocío Quispe sobre *Bernardino de Cárdenas. Memorial y relación de cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú* (Peter Lang, 2020). 160 p. ISBN 978-3-631-82034-6. [Review of Rocío Quispe sobre *Bernardino de Cárdenas. Memorial y relación de cosas muy graves y muy importantes al remedio y aumento del reino del Perú* (Peter Lang, 2020). 160 p. ISBN 978-3-631-82034-6]

**Palabras clave:** Hispanoamericana; Perú; Rocío Quispe; Marta Ortiz.



La conquista y colonización europea de América desde fines del siglo xv implicó la expansión del cristianismo como la única religión verdadera. Esto trajo consigo la imposición de la fe católica sobre los habitantes del continente que era nuevo para los europeos. A esto siguió una labor intensa de conversión al cristianismo por diversos medios cuyos métodos oscilaron entre la persuasión pacífica, la amenaza condenatoria, el tormento, el castigo y la muerte. Dos bulas papales de 1521 (*Arias felices*) y 1522 (*Exponi noblis*) autorizaron a los representantes de la Iglesia Católica a ejercer funciones inquisitoriales en América. En 1535, Francisco de Zumárraga, obispo de México, trajo consigo la experiencia que había adquirido con «la extirpación de la brujería» en España y empezó a procesar indígenas por casos de idolatría. Tal fue el caso de Don Carlos Ometochtzin, más conocido como Don Carlos de Texcoco, quien fue ejecutado en la hoguera por mandato de Zumárraga en noviembre de 1539 ya que no aceptó la evangelización y continuó con rituales de su religión nativa. Eventualmente se instituyó que la inquisición carecía de potestad legal para castigar a los indios por sus prácticas religiosas ya que se les consideraban neófitos y se crearon otras instituciones eclesíásticas de carácter punitivo como el provisorato de indios y la extirpación de idolatrías. Esta última consistió en campañas de destrucción de los ídolos indígenas, los rituales y creencias asociados con ellos, y su objetivo fue afianzar el control imperial español sobre los sujetos conquistados y colonizados. Sin embargo, como muchos autores de la época señalaban, a pesar de su aparente aceptación de los evangelios, aquellos continuaron arraigados en sus propios sistemas de creencias.

Hacia fines del siglo xvi, el jesuita Joseph de Acosta reflexionó acerca de la necesidad de salvar el alma de los indios en su *De procuranda indorum salutem* (1588) y reafirmó la necesidad eclesíástica de erradicar prácticas no cristianas en América. En las siguientes décadas, la Iglesia y la monarquía intensificaron sus políticas coercitivas contra las religiones indígenas de América. La persecución de manifestaciones y prácticas religiosas nativas del Nuevo Mundo se realizó tanto en la práctica como en la escritura y la imprenta. De esta manera, la extirpación de idolatrías se impuso en México y, de manera más prevalente, en el Virreinato de Perú en la primera mitad del siglo xvii. En este contexto de lucha, resistencia y negociaciones materiales e ideológicas, se escribió y publicó el Memorial del franciscano Bernardino de Cárdenas en 1634, un texto con varias aristas cuya versión manuscrita fechada en 1632 y depositada en la Biblioteca Nacional de España, edita cuidadosamente y por primera vez Marta Ortiz Canseco. Al análisis textual y temático del manuscrito que se presenta en este volumen, la autora añade una reflexión sobre el contexto de su producción, así como un estudio comparativo entre este, la versión impresa que se publicó en 1634 y otro documento también inédito de 1639 en el cual el religioso insistió en hablar del daño que la venta y consumo de bebidas alcohólicas hacía a los indios.



En su estudio preliminar, Ortiz Canseco ofrece un necesario repaso histórico de la vida y carrera eclesiástica del personaje Bernardino de Cárdenas, «una figura ambivalente» (15) que nació en La Paz en las últimas décadas del siglo XVI, se ordenó como franciscano y fue teólogo, obispo y gobernador de Paraguay a mediados del siglo XVII. La oposición jesuita a su nombramiento como obispo y la respuesta crítica de este a las misiones jesuitas entre los indios guaraníes, lo colocaron en una relación conflictiva con los miembros de la orden de San Ignacio, la cual terminó con su deposición del cargo de obispo. Cárdenas viajó por los Andes (Potosí, Chuquisaca, Cuzco, Lima) y, después de rechazar nuevas ofertas para ejercer como obispo en Popayán (Colombia) y Huamanga (Perú), aceptó ocupar dicho puesto en Santa Cruz de la Sierra (Bolivia) hasta que falleció cerca de los noventa años.

Además de la historia y análisis comparativo de las versiones del *Memorial*, esta edición incluye dos anexos que incorporan los «juramentos vasalláticos» de cuatro caciques ante el rey, fechados en 1632 y que acompañaron al manuscrito que se envió a España. Estos anexos no fueron publicados y Ortiz Canseco los interpreta como una expresión del obispo para confirmar la efectiva conversión de vasallos indígenas ante el trato justo que reciben de él. Si bien estos documentos no se incluyen en la versión impresa, un discurso «exaltado» e «iluminado» que revela «una clara conciencia mesiánica» confirma la eficiente función evangelizadora del obispo franciscano en el *Memorial* publicado en 1634 (31-39). Este punto constituye uno de los cinco temas que Ortiz Canseco distingue cuando compara las versiones manuscrita e impresa de la obra del Cárdenas. Los siguientes abarcan un tratamiento distinto acerca de la rebelión indígena de Songo (Charcas) de 1623 (39-44); las conductas perniciosas derivadas de la mala aplicación de la bula de la Santa Cruzada y el tratamiento de objetos milagrosos (44-47); su relación polémica con la Compañía de Jesús (47-49), y su sanción a las mujeres indígenas y mestizas que eran vistas como origen de los males del reino (49-54).

En sus dos versiones, el *Memorial* de Cárdenas forma parte de dos tradiciones eclesiásticas y teológicas: la literatura de extirpación de idolatrías y la tradición consejera de remedios cuyo ejemplo más conocido es el *Memorial de remedios* (1516) del dominico Bartolomé de Las Casas. Por un lado, la literatura de extirpación de idolatrías se ocupa del descubrimiento y erradicación de prácticas indígenas sancionadas como expresiones demoniacas. Las obras escritas con este fin desde el siglo XVI contienen, por un lado, relaciones de mitos y creencias nativas, así como descripciones de ritos y creencias. Si bien su objetivo era la identificación de idolatrías y su destrucción –para lo cual se proveían instrucciones detalladas– hoy reconocemos su valor etnográfico que nos permite estudiar las costumbres sociales y religiosas de los pueblos nativos de América. Por lo menos una tercera parte de los capítulos incluidos en el *Memorial* manuscrito editado por Ortiz Canseco aborda estos temas en el contexto del virreinato peruano del siglo XVII. En este sentido, la obra de Cárdenas sigue la línea de textos tempranos de la literatura de extirpación

de idolatrías como el *Tratado de hechicerías y sortilegios* (1553) del franciscano Andrés de Olmos en México, escrito en su mayoría en náhuatl y, en el Perú, con las *Constituciones sinodales* (1614) del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero; el *Tratado y relación de los errores, falsos dioses y otras supersticiones y ritos diabólicos* (1608) y *Tratados de los evangelios* (1648) del doctrinero Francisco de Ávila; la *Extirpación de la idolatría del Perú* (1621) del jesuita Pablo Joseph de Arriaga y el *Ritual formulario e institución de curas* (1631) del franciscano Juan Pérez de Bocanegra. Estos textos, como he mencionado antes, ofrecían manuales de instrucciones para los extirpadores de idolatrías, identificaban los síntomas de creencias falsas y recomendaban tanto la persuasión como la violencia (por ejemplo, quemar y reducir a cenizas) para lograr que las comunidades indígenas rindieran sus objetos sagrados y, en el caso del Perú, delataran a sus *huacas* y lugares de culto. En el caso de los Andes del siglo xvii, se pueden distinguir tres campañas de extirpación de idolatrías: la primera entre 1609-1619, liderada por Francisco de Ávila en la sierra central del Perú; entre 1625-1626, llevada a cabo por Gonzalo de Ocampo y, entre 1641-1671, la campaña realizada por el arzobispo Pedro de Villagómez quien además publicó *Carta pastoral de exhortación e instrucción contra las idolatrías de los indios* (1649). El *Memorial* de Cárdenas, tanto en su versión manuscrita como en la impresa, se ubica entre la segunda y tercera campañas mencionadas. Sin embargo, además de las recomendaciones y avisos para detectar y castigar idolatrías, el clérigo también prestó atención a otros asuntos que ofrecieron propuestas semejantes a las escritas por Bartolomé de Las Casas en su *Memorial* y otras obras. Cárdenas manifestó gran preocupación por el maltrato y abuso de los indios. Dichos maltratos se erigían como un factor que impedía su conversión cristiana ya que los indios huían de los colonizadores. También habló de la que debería ser una labor honesta de los visitadores eclesiásticos e incluyó una serie de avisos a la Corona para impedir que los indios desaparecieran y se hiciera así un daño irreparable al reino. Por ejemplo, en el «Lugar quintodécimo: Avisos a Su Majestad de otras cosas muy importantes» del manuscrito de 1632, Cárdenas denunció engaños y daños contra los indios como la venta forzada de vino y chicha a precios exorbitantes, los abusos en sus casamientos por la cantidad exagerada de cargos que las autoridades españolas les cobraban, el mestizaje como una manifestación del pecaminoso estado del reino ya que atentaba contra la preservación y multiplicación de la raza andina, y la corrupción de corregidores, caciques y curacas que, en mejor instancia, debían mantenerse separados de los feligreses indígenas. Aun así, el franciscano defendía el servicio personal que los indios debían dar a los españoles. Cabe recordar que esta condición multigénérica textual de la obra manuscrita de Cárdenas se compara en detalle, tanto en su composición retórica como en los temas que repite, omite o utiliza en otro tono, con el *Memorial* impreso de 1634.

El volumen que nos entrega Ortiz Canseco con la edición de documentos inéditos de Bernardino de Cárdenas, un personaje cuya obra ha sido poco estudiada

en el campo de la literatura e historia coloniales latinoamericanas, constituye una contribución muy apreciada para nuestra área de estudios. Esto se debe no solo a la calidad inédita –hasta ahora– de sus materiales, sino también a la relación entre texto y contexto que el estudio preliminar provee. Ortiz Canseco ha apuntado certeramente la relación genérica entre los memoriales de este obispo colonial y la literatura de extirpación de idolatrías. A esto, añadimos vasos comunicantes con otros géneros y temas como los que aparecen en el memorial de remedios lascasiano, temas utilizados por otros autores que denunciaban el maltrato de los indios y abogaban por una mejor posición en la sociedad colonial del siglo xvii. Observamos así la convergencia de temas y preocupaciones con autores indígenas y españoles del Perú, como Joseph de Acosta y Felipe Guamán Poma de Ayala quienes, en los siglos xvi y xvii respectivamente, hablaron de estas y otras preocupaciones para que las sociedades indígenas de América, una vez convertidas al cristianismo, no desaparecieran ya que constituían uno de los cimientos más sólidos del imperio español.

## Anastasia KRUTITSKAYA. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. México-Madrid-Frankfurt: Universidad Nacional Autónoma de México-Iberoamericana-Vervuert, 2020

### Autor

TADEO PABLO STEIN

Universidad Nacional Autónoma de México,  
México

[tadestein@gmail.com](mailto:tadestein@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-0473-5496>

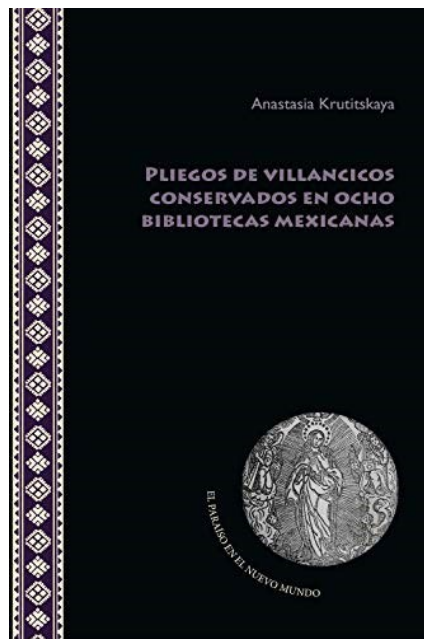
### Citación

STEIN, Tadeo Pablo. «Anastasia Krutitskaya. *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. México-Madrid-Frankfurt: Universidad Nacional Autónoma de México-Iberoamericana-Vervuert, 2020». *América sin Nombre*, 27 (2022): pp. 220-223, <https://doi.org/10.14198/AMESN.20072>

### Resumen

Reseña de Tadeo Pablo Stein sobre *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. (Iberoamericana, 2020) de Anastasia Krutitskaya. 494 p. ISBN: 978-84-9192-090-8. [Review of Tadeo Pablo Stein sobre *Pliegos de villancicos conservados en ocho bibliotecas mexicanas*. (Iberoamericana, 2020) de Anastasia Krutitskaya. 494 p. ISBN: 978-84-9192-090-8.]

**Palabras clave:** Bibliotecas mexicanas; Iberoamericana; Tadeo Pablo; Anastasia Krutitskaya.



El volumen que vamos a comentar es el décimo de la colección «El Paraíso en el Nuevo Mundo», serie que comenzó su derrotero en 2016 y cuyo objetivo principal es contribuir «al reconocimiento del pasado colonial hispanoamericano». Por tanto, nos parece sumamente pertinente que a las ediciones críticas de textos coloniales que conforman la colección se sume ahora este repertorio bibliográfico organizado y sistematizado por Anastasia Krutitskaya, distinguida especialista que ha dedicado numerosos años a la localización de pliegos de villancicos novohispanos en acervos del país y del extranjero. En esta ocasión, como lo indica el título, se trata de un catálogo razonado de impresos conservados en ocho fondos documentales de México, a saber: Biblioteca Histórica José María Lafragua (Puebla), una biblioteca privada de Puebla, Biblioteca Cervantina del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores, Campus Monterrey, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia (Ciudad de México), Biblioteca Palafoxiana (Puebla), Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México (Ciudad de México), Biblioteca Nacional de México (Ciudad de México), Biblioteca Luis González de El Colegio de Michoacán (Zamora, Michoacán). Desde el punto de vista cuantitativo, el catálogo registra 166 pliegos: 137 fueron impresos en la Nueva España (México, Oaxaca, Puebla, Valladolid) y son composiciones locales; el resto salió de prensas españolas (Madrid, Marchena, Sevilla, Valencia), predominando significativamente los sevillanos (15 en total). En cuanto a los pliegos novohispanos, prácticamente la mitad no se encuentra en repertorios bibliográficos anteriores como los de Andrade, Medina, Palau, Saldívar o Teixidor. Sobresalen en este sentido las aportaciones de Krutitskaya a la historia de la imprenta poblana y vallisoletana (moreliana, para más claridad), dándose a conocer más de 30 impresos para el primer caso y 18 para el segundo. Por lo demás, los pliegos recuperados por los mencionados bibliógrafos carecen de la descripción que nos ofrece el presente catálogo.

A partir de esta muestra representativa, Krutitskaya analiza y desentraña a lo largo de la Introducción el «fenómeno de impresión de pliegos de villancicos en la Nueva España», el cual comprende poco más de un siglo: el primer pliego se imprime en Puebla hacia 1648; el último, en Valladolid en 1769. Mientras Puebla imprime de modo intermitente hasta 1764; los pliegos de la ciudad de México se ubican en un periodo más estrecho, entre 1650 y 1717. Salvando unas pocas excepciones, los villancicos enumerados fueron representados en las respectivas catedrales, las encargadas a su vez de solventar la impresión de los pliegos. En este punto, Krutitskaya destaca la relación comercial que se establecían con determinados talleres de impresión. Así, por ejemplo, los pliegos catedralicios de la ciudad de México salieron mayoritariamente de las prensas de la Viuda de Calderón y sucesores; los primeros pliegos poblanos fueron impresos en la tipografía de Juan Blanco de Alcázar y herederos; los últimos, en la de Miguel de Ortega y Bonilla. A partir de varios testimonios recabados en archivos, Krutitskaya señala que los encargados de imprimir los pliegos eran los maestros de capilla, quienes solicitaban las licencias

y hasta costeaban los impresos reclamando luego el reembolso. En el siglo XVIII, se verifica una variante en esta modalidad, toda vez que las licencias también fueron gestionadas por los propios impresores o personas vinculadas con las imprentas. Infelizmente, no es posible establecer el número de pliegos que se imprimían para cada celebración; con todo, un dato consignado por Krutitskaya sugiere que los tirajes rondaban los 400 ejemplares, lo cual invita a imaginar la numerosa asistencia a estos actos litúrgicos tanto como el carácter efímero de los pliegos (de algunos solo se conserva un ejemplar y sabemos que otros tantos no se han conservado).

El catálogo está organizado de modo alfabético por ciudades (Madrid-Marchena-México-Oaxca, etc.), sigue una numeración encadenada y la descripción bibliográfica de cada pliego se basa en las normativas ISBD(A), las cuales se complementan con una serie de propuestas de Manuel Díaz-Plaja. En este orden, cada ficha integra seis campos. En primer lugar, el encabezado ofrece una información sintética donde se consigna la ciudad e institución que organizó la celebración (México, Catedral, por ejemplo), la festividad y el año (Concepción, 1676), el nombre del compositor (José de Agurto y Loaysa), el nombre del autor de las letras (si figura en la portada o ha podido identificarse). A continuación, se reproduce el título paleografiado del impreso, indicándose al final el número de hojas, la presencia de ilustraciones y sus medidas. Luego sigue una nota complementaria que describe cada uno de los pliegos. Se señalan aquí los adornos tipográficos de las portadas, los detalles de los grabados, las dedicatorias y disposición del texto (generalmente a dos columnas). Cuando el pliego o el texto del villancico cuenta con una edición moderna, se incluye además la respectiva referencia bibliográfica (los pliegos con letras de sor Juana, por ejemplo). El campo de contenido incluye la información completa de la obra, ofrece la estructura completa de cada uno de los villancios y reproduce los dos primeros versos de cada una de sus secciones. El penúltimo campo remite, por un lado, a los repertorios bibliográficos que consignan el pliego en cuestión; por otro, asienta la eventual localización del pliego en otras bibliotecas (Biblioteca Nacional de Chile, Biblioteca Nacional de España, John Carter Brown Library (Biblioteca de la Hispanic Society y la University Library de Cambridge). Finalmente, se proporciona la referencia topográfica del ejemplar consultado (la sigla y signatura de la biblioteca mexicana donde se encuentra), anotándose su posición exacta cuando está encuadernado con otros pliegos tanto como su estado de conservación física y sus marcas de fuego y/o propiedad.

El volumen incluye además un Apéndice y un apartado de índices. El primero da cuenta de 26 copias de pliegos de villancios hechas «probablemente a mediados del siglo XX» a partir de microfílm. Al parecer, pertenecieron a Alfonso Méndez Plancarte o Andrés Estrada Jaso. Junto con la relación sintética de estos 26 pliegos, el Apéndice reproduce las fichas catalográficas de aquellos que no fueron ubicados en otras bibliotecas mexicanas, destacando la autora 2 pliegos cuyos originales no han sido localizados en ningún otro acervo. Los índices, por su parte, organizan

temáticamente la información contenida en el catálogo para facilitar así múltiples accesos. Son los siguientes: Índice topográfico, índice de primeros versos, índice de obras y secciones, Índice de lenguas y jergas, Índice de lugares e instituciones, Índices de fiestas, compositores y maestros de capilla y autores de las letras, Índice tipográfico (lista de los impresores por cada ciudad), Índice onomástico.

Como podemos ver, estamos frente a un trabajo realmente exhaustivo en cuanto a la descripción material y analítica, y sumamente eficaz a la hora de su consulta. Por tanto, no nos parece exagerado sostener que estos *Pliegos de villancicos* serán de consulta obligada tanto para bibliógrafos e historiadores del libro, la impreta y la edición, como para filólogos y musicólogos. Dicho de otra manera, el catálogo contribuye de manera decisiva a conocer los actores que entraban en todo el proceso de elaboración del villancico, donde intervenían instituciones, impresores, músicos, poetas e incluso patrocinadores. Desde el punto de vista literario, nos dejan entrever, entre otras cosas, la variedad métrica del villancico, donde más de un estribillo, por ejemplo, recurre a la copla de arte mayor, metro muy poco sólito en la poesía de los siglos XVII y XVIII. Por su parte, los primeros versos de cada sección del villancico permitirán reconocer determinadas prácticas de escritura que signan al género de modo diacrónico. A todo esto, debemos sumarle la nómina de poetas villanciqueros, los cuales no siempre figuran en las portadas y en más de una ocasión han sido identificados por Krutitskaya. Poetas renombrados como sor Juana o Ramírez de Vargas conviven con otros apenas conocidos como Nicolás Ponce de León (autor de tres letras). Por otro lado, las marcas de propiedad nos hablan de la circulación y conservación de los pliegos a lo largo del tiempo, toda vez que remiten tanto a instituciones y personajes del mundo colonial como a bibliófilos y bibliógrafos contemporáneos.

Para concluir, digamos que el presente catálogo da un paso sustancial en la constitución progresiva del corpus de impresos literarios novohispanos, corpus indispensable para elaborar una renovada historia de la literatura y la cultura coloniales. No por nada decía García Icazbalceta en 1878: «Tarea vana emprendería el que quisiera escribir la historia de una literatura sin hacer antes profundo estudio de las obras que la forman; pero ya se advierte que a todo debe preceder el conocimiento de cuáles son esas mismas obras, quiénes sus autores, en qué tiempos y en qué circunstancias escribieron. Por eso se ha dado siempre honroso lugar en la estimación de los sabios a las Bibliotecas o Catálogos de escritores. Todas las naciones han procurado formar las suyas, ora generales, ora particulares de alguna provincia o ciudad... Otros han preferido seguir su propia inclinación y reducirse a autores de épocas determinadas o de materias predilectas. Y no son, a fe, estos trabajos parciales los menos útiles, porque en las letras la extensión es enemiga de la profundidad y no es dado a hombre alguno abarcar un campo tan vasto como el de una *Biblioteca Nacional*, si no es aprovechando los trabajos de otros que, por haber recogido su vista a menor espacio, han podido examinarle con mayor cuidado y registrar hasta sus últimos rincones».

# REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

**NERUDA**  
con la perspectiva de 25 años

Coordinado por  
Giuseppe Bellini  
Teodosio Fernández  
Hernán Loyola  
Selena Pillares  
José Carlos Rovira  
Enrique Robertson  
Luis Sainz de Medrano  
Alain Sicard  
Paco Tovar

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 6 · Diciembre de 2009 · 1,00€ Ptas.

**REVISIONES DE LA LITERATURA CUBANA**

Coordinado por  
Carmen Alemany Bay  
Mario Benedetti  
Teodosio Fernández  
Roberto Fernández Retamar  
Ambrosio Fornet  
Aurelio González  
Remedios Mataix  
José Carlos Rovira  
Ricardo Velalet

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 7 · Diciembre de 2009 · 1,00€ Ptas.

**Relaciones entre la literatura española e hispanoamericana en el siglo XX**

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY

Carmen Alemany Bay  
Luis Bague Quiler  
María Bernabéu Martínez  
Manuel Fuentes Vázquez  
Rosa María Grillo  
Jaques Juan Perceles  
Ramón F. Llorens García  
Paula Madrid Mostaza  
Pedro Mendicela Oñate  
Xiao Meng  
Angel L. Prieto de Paula  
Eva M. Valero Juan  
Francisco Vilina Garrido

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 8 · Junio de 2010 · 1,1€

**REVISIONES DE LA LITERATURA PARAGUAYA**

Coordinado por  
MAR LANGA PIZARRO y JOSÉ VICENTE PEIRO BARCO

José Carlos Rovira  
José Antonio Alonso  
María Gabriela Dionisi  
Francisco Dorantes  
Rafael Duarte  
Renée Ferrer  
Rosaldy Hincapié  
Sara Karlin  
Mar Luján Pizarro  
Viví Lezama  
Rosa Marchevska  
Teresa Méndez Fuchs  
José Vicente Peiro  
Eda de los Rios  
Sonia Stockbauer  
Paola Tovar  
Rubén Barreiro Sagüer

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 9 · Diciembre de 2010 · 1,1€

**RECUPERACIONES DEL MUNDO PRECOLOMBINO Y COLONIAL**

Coordinado por  
CARMEN ALEMANY BAY y EVA M. VALERO JUAN

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 10 · Diciembre de 2010 · 1,1€

**CIEN AÑOS DE PABLO NERUDA**

Coordinado por  
CARMEN ALEMANY BAY

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 11 · Diciembre de 2011 · 1,4€

**FIESTA RELIGIOSA Y TEATRALIDAD POPULAR EN MÉXICO**

Coordinado por  
BEATRIZ ARACIL Y MÓNICA RUIZ

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 12 · Diciembre de 2011 · 1,4€

**EN TORNO AL PERSONAJE HISTÓRICO**

Coordinado por  
BEATRIZ ARACIL VARÓN

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 13 · Diciembre de 2011 · 1,4€

**ELENA PONIATOWSKA: MÉXICO ESCRITO Y VIVIDO**

Coordinado por ROCÍO OVIEDO con la colaboración de Sara Poot de Herrera

**AMÉRICA SIN NOMBRE**  
Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante: «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»


Nº 14 · Diciembre de 2011 · 1,4€



# REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE

**REVISIONES DE LA LITERATURA PERUANA**  
(En el IV Centenario de los Comentarios reales)

Coordinado por EVA H. VALERO JUAN




**AMÉRICA SIN NOMBRE**

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 24 - Diciembre de 2009 - ISSN 1577-3442

**LA MUJER EN EL MUNDO COLONIAL AMERICANO**

Coordinado por MAR LANGA PIZARRO




**AMÉRICA SIN NOMBRE**

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 25 - Noviembre de 2009 - ISSN 1577-3442

**REVISIONES DE LA LITERATURA CHILENA**

Coordinado por CARMEN ALEMANY BAY y MARÍA NIEVES ALONSO




**AMÉRICA SIN NOMBRE**

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 26 - Diciembre de 2009 - ISSN 1577-3442

**CIEN AÑOS DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS**

Coordinado por FRANCISCO JOSÉ LÓPEZ ALFONSO y EVA VALERO




**AMÉRICA SIN NOMBRE**

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 27 - Diciembre de 2010 - ISSN 1577-3442

**INCERTIDUMBRES E INQUIETUDES: LA AMÉRICA HISPÁNICA EN EL SIGLO XVIII**

Coordinado por Virginia Gil Amato




**AMÉRICA SIN NOMBRE**

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 28 - Diciembre de 2011 - ISSN 1577-3442

**CUBA Y EL CARIBE: DIÁSPORA, RAZA E IDENTIDAD CULTURAL**

Coordinado por José Gamarrá




**AMÉRICA SIN NOMBRE**

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 29 - Diciembre de 2010 - ISSN 1577-3442

**TE VOY A CONTAR UN CUENTO. LA LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL EN AMÉRICA LATINA**

Coordinado por Ramón F. Llorens, Pedro Medellín Ojeda y José Roa Rodríguez



**AMÉRICA SIN NOMBRE**

Boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante «Recreaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano»

Nº 30 - Diciembre de 2011 - ISSN 1577-3442

**AMERICA SIN NOMBRE**

**Teatro breve virreinal**

Coordinado por Miguel Zugasti

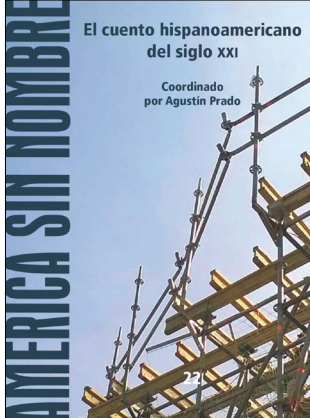


**AMERICA SIN NOMBRE**

**AMERICA SIN NOMBRE**

**El cuento hispanoamericano del siglo XXI**

Coordinado por Agustín Prado

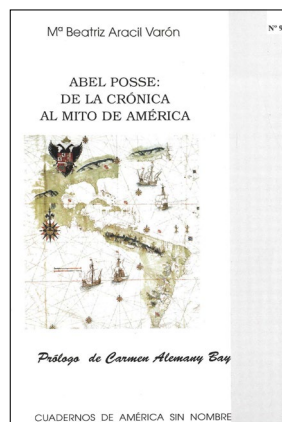
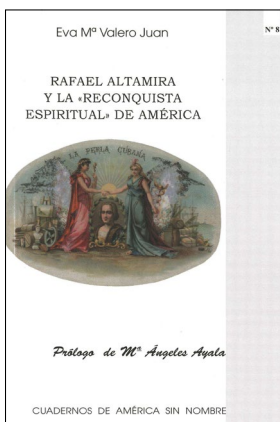
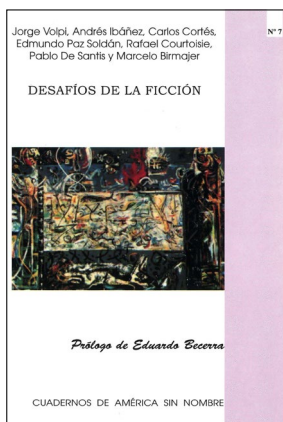
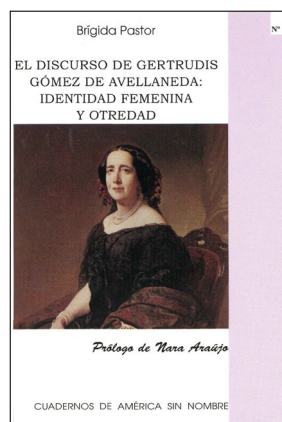
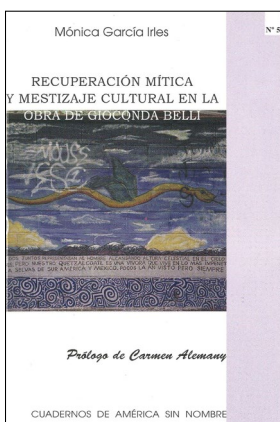
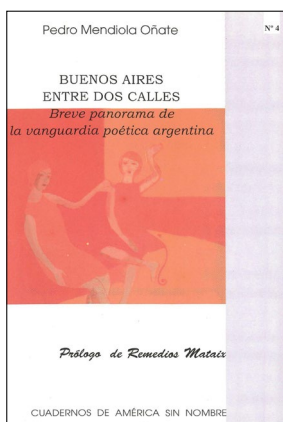
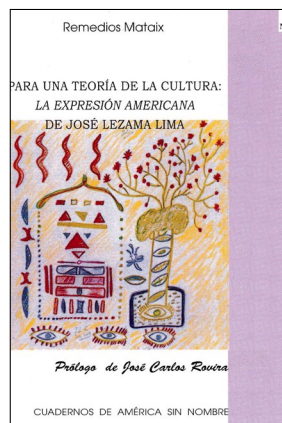
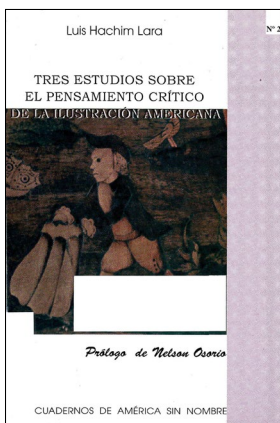
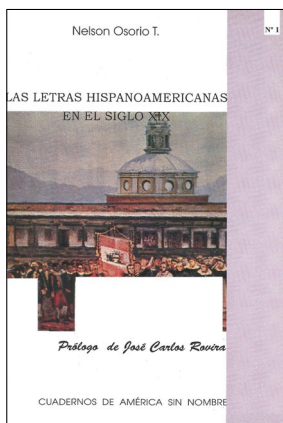


**AMERICA SIN NOMBRE**

# REVISTA AMÉRICA SIN NOMBRE




# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Ana Pizarro N° 10

EL SUR Y LOS TRÓPICOS  
*Ensayos de cultura latinoamericana*




*Prólogo de José Carlos Rouvier*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Hebe Carmen Pelosi N° 11

RAFAEL ALTAMIRA  
Y LA ARGENTINA

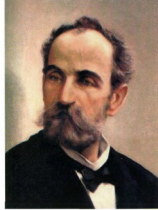


*Prólogo de Miguel Ángel de Marco*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

María Caballero Wangüemert N° 12

MEMORIA, ESCRITURA,  
IDENTIDAD NACIONAL:  
EUGENIO MARÍA DE HOSTOS




*Prólogo de José Carlos Rouvier*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Carmen Alemany Bay N° 13

RESIDENCIA EN LA POESÍA:  
POETAS LATINOAMERICANOS  
DEL SIGLO XX




*Prólogo de José Carlos Rouvier*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

María de los Angeles Ayala N° 14

CARTAS INÉDITAS DE  
RAFAEL ALTAMIRA A  
DOMINGO AMUNÁTEGUI SOLAR

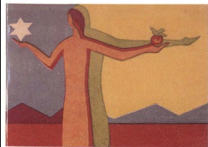


*Prólogo de Eva M. Valera Juan*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Pablo Rocca y Génesis Andrade  
(editores) N° 15


UN DIÁLOGO AMERICANO:  
MODERNISMO BRASILEÑO  
Y VANGUARDIA URUGUAYA  
(1924-1932)



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

José Manuel Camacho Delgado N° 16

MAGIA Y DESENCANTO  
EN LA NARRATIVA  
COLOMBIANA




*Prólogo de Trinidad Barrera*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso N° 17

«HABLO, SEÑORES, DE LA  
LIBERTAD PARA TODOS»  
(López Albújar y el  
indigenismo en el Perú)

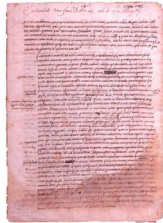


*Prólogo de José Carlos Rouvier*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Elena Pellús Pérez N° 18

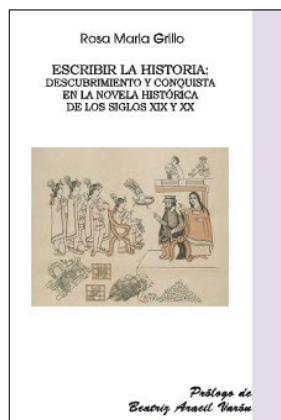
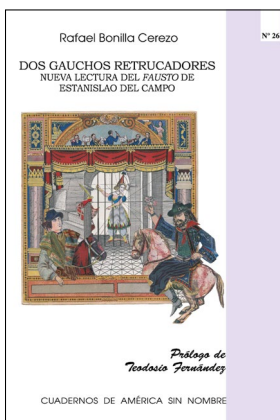
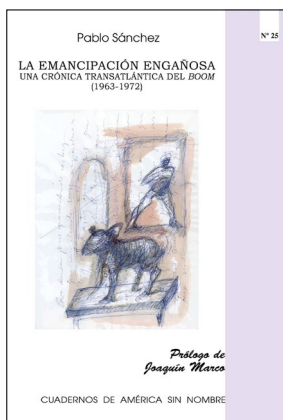
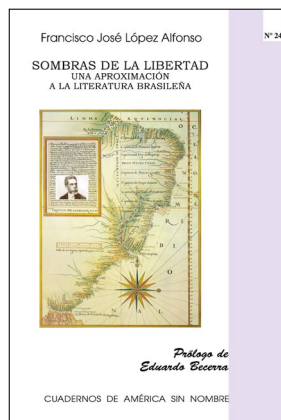
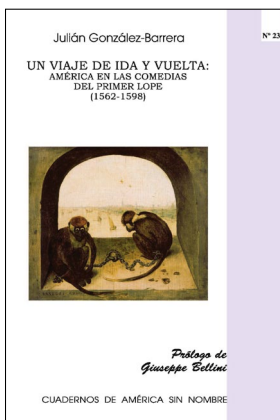
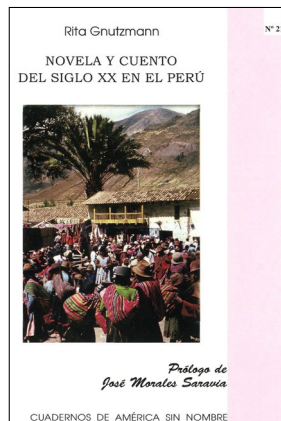
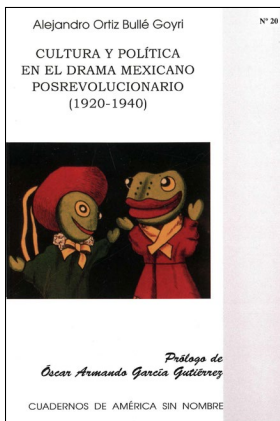
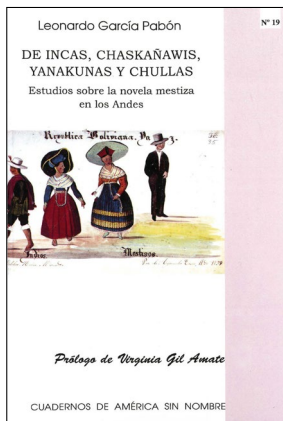
SOBRE LAS HAZAÑAS  
DE HERNÁN CORTÉS:  
ESTUDIO Y TRADUCCIÓN



*Prólogo de José Antonio Mazzotti*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE


# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE



# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Mercedes Cano Pérez Nº 28

IMÁGENES DEL MITO  
LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE  
HISTÓRICO EN ABEL POSSE



*Prólogo de  
Beatriz Aracil Varón*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Selena Millares Nº 29

DE VALLEJO A GELMAN:  
UN SIGLO DE POETAS PARA  
HISPANOAMÉRICA




*Prólogo de  
J. Rodríguez Pastora*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Virginia Gil Amate Nº 30

SUENOS DE UNIDAD HISPÁNICA  
EN EL SIGLO XVIII.  
UN ESTUDIO DE TARDES AMERICANAS DE  
JOSÉ JOAQUÍN GRANADOS Y GÁLVEZ



*Prólogo de  
José Carlos Rovira*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Bernat Castany Prado Nº 31

QUE NADA SE SABE:  
EL ESCÉPTICISMO EN LA OBRA  
DE JORGE LUIS BORGES



*Prólogo de  
Fernando Iturrabi*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Raquel Chang-Rodríguez Nº 32

CARTOGRAFÍA GARCILASISTA




*Prólogo de  
Carmen Ruiz Borrero*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -  
José Carlos Rovira (eds.) Nº 33


MUJERES NOVOHISPANAS  
EN LA NARRATIVA MEXICANA  
CONTEMPORÁNEA



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave - Alberto Ortiz -  
José Carlos Rovira (eds.) Nº 34


PERSONAJES HISTÓRICOS Y  
CONTROVERSIAS EN LA NARRATIVA  
MEXICANA CONTEMPORÁNEA



CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Cecilia Eudave Nº 35

DIFERENCIAS,  
ALTERIDADES E IDENTIDAD  
(NARRATIVA MEXICANA DE LA  
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX)



*Prólogo de  
Carmen Alemán Bay*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Trinidad Barrera (ed.) Nº 36

DOS OBRAS SINGULARES  
DE LA PROSA NOVOHISPANA




*Prólogo de  
Trinidad Barrera*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Francisco José López Alfonso N.º 37

MARIO BELLATÍN,  
EL CUADERNILLO  
DE LAS COSAS DIFÍCILES  
DE EXPLICAR




Perteneció a  
*Mario Bellatín*

Prólogo de  
*Wilfrida F. Corral*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Beatriz Carolina Peña Núñez N.º 38

FRAY DIEGO DE OCAÑA:  
OLVIDO, MENTIRA Y MEMORIA

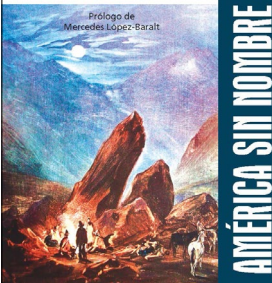


Prólogo de *Elena Altuna*

CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE

Ivonne Piazza de la Luz CUADERNOS 39

El ciclo serrano de  
Mario Vargas Llosa:  
*Historia de Mayra y Lituma en los Andes*

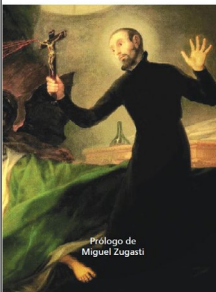


Prólogo de  
*Mercedes López-Baralt*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Isabel Sainz Barriáin CUADERNOS 40

Poder, fasto y teatro:  
la Comedia de san Francisco de Borja (1640),  
de Matías de Bocanegra, en su contexto festivo



Prólogo de  
*Miguel Zugasti*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Carles Cortés Orts CUADERNOS 41

La huella del exilio en la  
narrativa de Xavier Benguerel  
(Francia 1939, Chile 1940-1952)

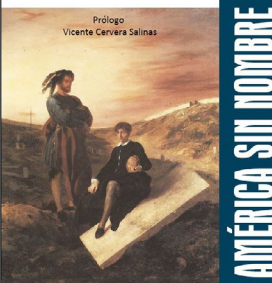


Prólogo  
de *Manuel Aznar Soler*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Berta Guerrero Almagro CUADERNOS 42

Certezas de una ilusión  
*Hamlet y Don Quijote en  
la poesía en prosa de  
José Antonio Ramos Sucre*



Prólogo  
*Vicente Cervera Salinas*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Beatriz Ferrús Antón y  
Ángela Inés Robledo (eds.) CUADERNOS 43

Voces convencionales:  
escritura y autoría femeninas en  
Hispanoamérica (siglos XVI-XVII)

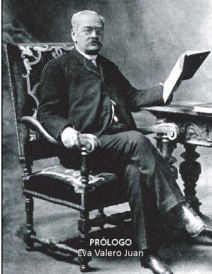


PROLOGO  
*Judith F. de Vidal*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Carlos Alberto Pérez Garay CUADERNOS 44

Ricardo Palma:  
*[Antología de poesía española]*. Edición, estudio  
preliminar y transcripción del manuscrito




PROLOGO  
*Eva Valero Juan*

AMÉRICA SIN NOMBRE

Robin Lefere, Fernando Díaz Ruiz y  
Lidia Morales Benito (eds.) CUADERNOS 45

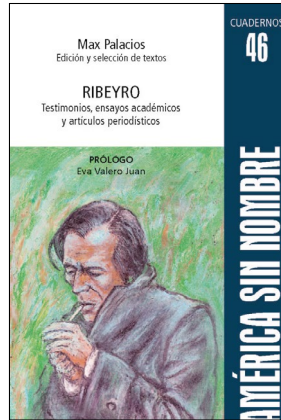
Perspectivas sobre el futuro  
de la narrativa hispánica:  
ensayos y testimonios



Prólogo de  
*Carmen Alemany Bay*

AMÉRICA SIN NOMBRE

# CUADERNOS DE AMÉRICA SIN NOMBRE





**PRÓXIMO NÚMERO**

**Poéticas españolas y latinoamericanas en red:  
entre globalidad y singularidad**

**Coordinado por:  
Elissa Lecointre y Gianna Schmitter**



**Universitat d'Alacant**  
**Universidad de Alicante**