METÁFORA REVISTA DE LITERATURA Y ANÁLISIS DEL DISCURSO

N.º 17

EDITORIAL

DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.274

La revista *Metáfora* presenta su número 17 con sus ya clásicas secciones. En principio, la sección miscelánea viene compuesta por ocho artículos. El primero de ellos es de Olivia Villegas y Mariela Fuentes, quienes abordan la novela *La enfermedad* para explorar de qué manera el lenguaje se ve intervenido frente a la representación del cáncer. El segundo trabajo es de Stephannie Paucar, joven investigadora que realiza una lectura comparada entre dos autores que sobresalieron en la vanguardia argentina: Girondo y Borges. El tercer artículo está a cargo de Raúl Varillas, quien se detiene en la revista *Actualidades* para dar cuenta del impacto de la prensa en el marco del campo literario peruano. En el siguiente trabajo, de René Araya, se realiza un valioso análisis sobre la novela *El corredor* con el objetivo de demostrar que la carretera opera como espacio de ruina y muerte, y ya no de libertad. El quinto trabajo corresponde a Alvaro Boada, estudioso que, partiendo de la teoría de los estilos de pensamiento, se interna en la polémica tesis *El porvenir de las razas en el Perú* de Clemente Palma. El sexto artículo es de Karen Calle e indaga en una de las obras que la crítica menos ha abordado de Julio Ramón Ribeyro: sus diarios. El penúltimo trabajo, de Rocío Valencia, se interna en la producción ensayística de Magda portal a fin de advertir cuál es la nueva mujer peruana. Por último, esta sección la cierra Sebastián Moreno, quien analiza *Retórica* de Aristóteles a partir de un enfoque semiótico-discursivo.

A su vez, el número se complementa con un nutrido *dossier* que tuvo como coordinadora a la docente e investigadora Helena Pagán Marín y que lleva por título "Políticas y poéticas de agrupación literaria para el siglo XXI". Este *dossier* cuenta con ocho artículos y se inicia con una investigación escrita por la coordinadora de la sección y Alejandro Sánchez, quienes reflexionan sobre la cuestión espacial y proponen desactivar ciertos lugares institucionales a fin de hallar un "común disentivo". El segundo artículo, de Carmen Carmona, analiza la novela *Trajiste contigo el viento* para dar cuenta de cómo se opera, en dicho texto, una emancipación de índole comunitaria y feminista. En seguida, tenemos el aporte de Marina Capasso, quien aborda *Leche cruda* desde un marco teórico actual que apela a las alianzas multiespecies y al posantropocentrismo. El cuarto artículo le corresponde a Micaela Moya y se trata de una destacada colaboración que subraya la manera en que las antologías de mujeres, en el siglo XXI, pueden ser un mecanismo para construir redes de sororidad. Después, contamos con el trabajo de Gonzalo Jiménez, quien también analiza una antología, pero desde una óptica tematológica.

Continuando con el *dossier*, Aitana Bellido examina la novela palestina *Un detalle menor* a partir de cómo los sentidos no solo juegan un papel clave en el desarrollo del texto, sino que también suponen una forma crítica para generar un espacio para el subalterno. Luego, Javier Soto, Matías Murga y Víctor Brangier proponen una aproximación al poemario *Salve Dolorosa* en función del sincretismo católico-mapuche. El octavo artículo es de Andrea Navacerrada, quien despliega una interesante reflexión sobre aquellas dinámicas que se contraponen a un empleo funcional del lenguaje en el universo de lo digital. Ahora bien, *Metáfora*, en esta entrega, trae una entrevista al investigador y docente Juan Carlos Ubilluz; el autor invita a pensar fenómenos y cuestiones sociales que suceden en la actualidad, tales como el ascenso de la ultraderecha a nivel estructural, la situación política de ciertos países (Irán, por ejemplo) o la posición en que se halla el "académico de izquierda".

Finalmente, el número 17 de la revista viene acompañado de dos reseñas. La primera de ellas está a cargo de David Durand, quien comenta una reciente edición de rescate que compila textos del escritor peruano Jorge Miota, destacada pluma del modernismo. La segunda reseña corresponde a Cesar López, docente sanmarquino que advierte los aciertos de la tesis del crítico italiano Riccardo Badini, publicada en formato libro por la editorial Pakarina. Así, pues, invitamos a la lectura y a la circulación de la presente entrega de *Metáfora*.

CONTORSIONES Y RESISTENCIA DEL LENGUAJE EN *LA ENFERMEDAD* (2007) DE JOSÉ HENRIQUE[*]

CONTORTIONS AND RESISTANCE OF LANGUAGE IN *LA ENFERMEDAD* (2007) BY JOSÉ HENRIQUE

Olivia Margarita Villegas Cabrera
Universidad de Concepción
olvillegas@udec.cl
https://orcid.org/0000-0002-2807-4496

Mariela Fuentes Leal
Universidad de Concepción
mariefue@udec.cl
https://orcid.org/0000-0002-2337-6292
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.275

Fecha de recepción: 30.04.26 | Fecha de aceptación: 13.07.26

RESUMEN

En este artículo se analizan los modos en que el lenguaje opera frente a la representación del cáncer, el deterioro corporal y la muerte en *La enfermedad* (2007), del escritor argentino José Henrique. El análisis muestra que el lenguaje es representado en tres planos fundamentales: primero, como rodeo eufemístico; segundo, como sistema de figuraciones que recurre a metáforas militares, espaciales y animales y, tercero, como forma de resistencia frente a la muerte, incluso cuando dicha resistencia exhibe los límites, fracturas y desfallecimientos de la palabra. Se propone una lectura textual de la novela centrada en sus procedimientos lingüísticos, retóricos y visuales, de este modo, el análisis atiende a los eufemismos, perífrasis y tecnicismos médicos que rodean la enfermedad, y a las metáforas que organizan la representación del cáncer y de sus tratamientos; finalmente, se presta también atención a los recursos de fragmentación, repetición, puntos suspensivos, fondos negros y monólogos interiores mediante los cuales el texto escenifica la proximidad de la muerte. La lectura se articula con los planteamientos de Ivonne Bordelois (2018) sobre el lenguaje de la enfermedad, los de Susan Sontag (2003) relativos a las metáforas del cáncer, los de Maurice Blanchot (1990) acerca del desastre y los límites de la escritura, y aquellos de Michel Foucault (1996) en relación con el lenguaje como forma de resistencia ante la finitud.

PALABRAS CLAVE: José Henrique, *La enfermedad*, lenguaje, figuras literarias, resistencia.

ABSTRACT

This article analyzes the ways in which language functions in relation to the depiction of cancer, physical decline, and death in *La enfermedad* (2007) by Argentine writer José Henrique. The analysis shows that language is represented on three fundamental levels: first, as euphemistic circumlocution; second, as a system of figurative language that draws on military, spatial, and animal metaphors; and third, as a form of resistance in the face of death, even when that

[*] Este artículo es producto del curso "Problemas de Literatura Latinoamericana", dictado por la Dra. María Luisa Martínez en el programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Agradecimientos a la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo, Beca/Doctorado Nacional 2024-21240559.

resistance reveals the limits, fractures, and failings of language. A textual reading of the novel is proposed, focusing on its linguistic, rhetorical, and visual devices, thus, the analysis examines the euphemisms, circumlocutions, and medical technical terms surrounding the illness, as well as the metaphors that structure the representation of cancer and its treatments. Finally, the analysis also considers the devices of fragmentation, repetition, ellipses, black backgrounds, and interior monologues through which the text dramatizes the proximity of death. This reading is articulated in relation to the approaches of Ivonne Bordelois (2018) on the language of illness, those of Susan Sontag (2003) regarding metaphors of cancer, those of Maurice Blanchot (1990) about the disaster and the limits of writing, and those of Michel Foucault (1996) regarding language as a form of resistance to finitude.

KEYWORDS: José Henrique, *La enfermedad*, language, figures of speech, resistance.

"¿Qué es la enfermedad sino una oscilación o parpadeo entre la vida y la muerte?
Ivonne Bordelois, *A la escucha del cuerpo*

INTRODUCCIÓN

Hablar del cáncer implica enfrentarse no solo a una experiencia corporal extrema, sino también a una dificultad del lenguaje. La enfermedad grave tensiona las formas de nombrar, describir y representar aquello que amenaza la integridad del cuerpo y aproxima al sujeto a la muerte. En ese sentido, el cáncer, aparte de aparecer como un acontecimiento médico o biográfico, lo hace también como una experiencia que altera la relación entre palabra, cuerpo y finitud. Esta tensión resulta central en *La enfermedad* (2007), segunda novela del escritor argentino José Henrique (1971, Buenos Aires). En efecto, se trata de una obra que sitúa el deterioro físico de un hombre diagnosticado con cáncer de colon en el centro de una escritura atravesada por eufemismos, metáforas, interrupciones, silencios y fragmentaciones.

Henrique es también autor de *Ahora el príncipe de este mundo será echado fuera* (2004), *El Hotel* (2014) y *El Hogar* (2020). Influenciado por escritores argentinos como Rodolfo Walsh, Manuel Puig, Haroldo Conti y Juan José Saer, sus novelas comparten una arquitectura cinematográfica; es decir, una elaboración de secuencias/escenas narrativas y la plasmación escritural de imágenes en movimiento. Cabe añadir, como puntos de convergencia, la presencia transversal de una estética de la fragmentación y de la dimensión de lo marginal. No obstante, la crítica de José Henrique es todavía escasa y se ha concentrado en reseñas académicas y culturales sobre *El Hotel* y *El Hogar*. En relación con *El Hotel*, Karina Lima Sales (2016) ha

destacado la fragmentación, la alternancia tipográfica, la locura y la escritura como forma de autoanálisis y supervivencia (pp. 140-142) y, más concretamente, una "alternancia en […] momentos, sensaciones y tiempos […] además, diversos diálogos constituidos por espacios en blanco y signos de puntuación […] la trama se construye con diversos fragmentos de memoria que van y vienen a lo largo de la narración" (p. 142). Respecto de *El Hogar*, novela ambientada durante la última dictadura argentina, Adela Pineda (2021), lee la obra desde el "lado moridor" de la realidad "al despojar al protagonista Julián de su identidad militante y situarlo en el inframundo del sin hogarismo" (p. 192), en conjunto con la degradación social y la estructura narrativa insurrecta mediante un registro experimental (pp. 193-194); en este último se articula la calle, la enfermedad y el envejecimiento. Aunque estas aproximaciones no se ocupan directamente de *La enfermedad*, permiten reconocer que en la narrativa de Henrique hay una constante vinculada con la representación de cuerpos y de subjetividades afectados por la locura, la degradación, la violencia social o la precariedad material.

En particular, no se registran estudios académicos dedicados a la obra ni al tratamiento del cáncer, así como tampoco al lenguaje médico, a la agonía o a la muerte en *La enfermedad*. En consecuencia, el presente artículo responde a dicha ausencia de estudios específicos y propone analizar *La enfermedad* como una obra en que el cáncer no solo organiza la trama del deterioro corporal, sino que transforma la materialidad misma del lenguaje narrativo.

Basada en una experiencia personal del autor, la novela relata el proceso de enfermedad de un hombre quincuagenario, con antecedentes de hemorroides crónicas, que es sometido a una colostomía y a tratamientos como quimioterapia y radioterapia, mientras el cáncer avanza hasta producir una metástasis múltiple en el hígado. La narración se organiza en tres capítulos: "La noticia", "La enfermedad" y "Tiempo de velorio", cuyos títulos anticipan el recorrido del relato, esto es, diagnóstico, padecimiento y muerte. A través de una estructura polifónica, la obra alterna la voz del enfermo en el presente, lo que aproxima al lector a la percepción del protagonista, un narrador externo en tercera persona, que reorganiza los acontecimientos desde una perspectiva más distanciada, y las intervenciones de familiares (esposa, hijos y nuera) que aparecen en forma de entrevistas-recuerdos ante un entrevistador tácito. Esta disposición fragmentaria permite que el cáncer no sea presentado solo como un tema, y sí, más bien, como una fuerza que afecta la forma narrativa y que desestabiliza la continuidad del discurso.

Este artículo sostiene que, en *La enfermedad*, el lenguaje adquiere un lugar protagónico, porque se ve obligado a responder ante aquello que resulta difícil de nombrar: el cáncer, el

deterioro corporal y la muerte. En este sentido, la hipótesis es que la novela de Henrique representa el lenguaje en tres planos fundamentales: primero, como rodeo eufemístico ante la palabra "cáncer"; segundo, como sistema de figuraciones que recurre a metáforas militares, espaciales y animales para dar cuenta de la invasión de la enfermedad en el cuerpo; y, tercero, como una forma de resistencia frente a la muerte, aun cuando esa resistencia exhibe los límites, las fracturas y los desfallecimientos de la palabra.

Para desarrollar esta hipótesis, proponemos una lectura textual de la novela centrada en sus procedimientos lingüísticos, retóricos y visuales. El análisis atiende, por una parte, a los eufemismos, a las perífrasis y a los tecnicismos médicos que rodean la enfermedad; y, por otra parte, a las metáforas que organizan la representación del cáncer y de sus tratamientos; finalmente, también se presta atención a los recursos de fragmentación, a la repetición, a los puntos suspensivos, a los fondos negros y a los monólogos interiores mediante los cuales el texto escenifica la proximidad de la muerte. Esta lectura se articula con los planteamientos de Ivonne Bordelois (2018) sobre el lenguaje de la enfermedad, de Susan Sontag (2003) sobre las metáforas del cáncer, de Maurice Blanchot (1990) sobre el desastre y los límites de la escritura, y de Michel Foucault (1996) sobre el lenguaje como forma de resistencia ante la finitud.

La escasa atención crítica que ha recibido la novela referida, dentro de la narrativa argentina contemporánea, permitirá que este artículo contribuya a los estudios literarios de la obra de Henrique, la que ha sido vinculada con una estética de la fragmentación, de la marginalidad y de la experimentación formal. En particular, *La enfermedad* ayuda a examinar de manera específica el modo en que una experiencia límite transforma la escritura misma. Por ello, el trabajo se organiza en dos apartados principales. El primero, "Contorsiones del lenguaje", analiza los modos en que el texto rodea, desplaza y metaforiza el cáncer mediante eufemismos, tecnicismos y figuraciones bélicas, espaciales y animales. El segundo, "El lenguaje como resistencia a la muerte", examina cómo, en las escenas finales, la voz interior del enfermo persiste frente a la desaparición corporal, aunque lo hace bajo la forma de una palabra fragmentada, interrumpida y cada vez más cercana al silencio.

1. CONTORSIONES DEL LENGUAJE

Ivonne Bordelois, lingüista y poeta, explora cabalmente, en *A la escucha del cuerpo* (2018), las proyecciones de las palabras en el ámbito de la salud y la enfermedad. Sin limitarse a un análisis etimológico —plurilingüe—, la autora revisa los rodeos, las vacilaciones y los silencios que atraviesan el lenguaje cuando este se enfrenta a lo patológico. En esa dirección, sostiene que

"para los términos dedicados a la enfermedad parecería que la lengua empleara toda clase de subterfugios con tal de no enfrentar con símbolos concretos la naturaleza de los desfallecimientos a los que estamos expuestos" (p. 83), lo que remite a lo señalado en la introducción. Es así como debemos, en principio, detenernos y analizar el título de nuestro objeto de estudio que funciona como eufemismo. Para ello, resulta acertado citar nuevamente a Bordelois:

> en español, decididamente, empleamos *enfermedad*, del latín *infirmitas*, no-firmeza, debilidad, como la designación básica, la más frecuente, para las temidas alteraciones de la salud. Son, en realidad, eufemismos, porque no se trata simplemente de debilidad, sino de situaciones más serias, de afecciones que alteran el organismo, que pueden incluso llevar a la muerte. (p. 89)

El artículo definido "la", que antecede el sustantivo, intensifica dicho efecto. El hecho de no omitirlo o de intercambiarlo por el artículo indefinido "una" (enfermedad) sugeriría lo que Susan Sontag indica sobre el cáncer en *La enfermedad y sus metáforas* (2003): que este es "el mal 'total' o 'absoluto'" (p. 40). Así, la frase nominal eufemística "la enfermedad" funcionaría como aquella que los personajes reconocen sin necesidad de nombrarla. En la novela, por ejemplo, los familiares del protagonista que hablan con el entrevistador (elidido) le responden lo siguiente: "no me molesta hablar de la enfermedad, me agarra un poco, sí, no te lo voy a negar […] los médicos ya sabés cómo son… Porque no fuimos, o por lo menos yo, pensando que podía ser esa enfermedad" (Henrique, 2007, p. 49) o "antes de que nos dieran la noticia ya tenía la enfermedad" (p. 51). De tal modo, el sintagma funciona como un referente compartido y socialmente sobreentendido vinculado a *la* patología.

Los eufemismos, según señala Bordelois (2018), se emplean para prohibir o reprimir la expresión de un término conflictivo (p. 21), lo que advierte el narrador externo en la novela:

> Mientras chancletea, incómodo, cargado, y entre diminutos pedazos de tosca…, ¿se preguntará o notará siquiera que todos hablan de "La Enfermedad" y nadie se atreve a llamarla por su nombre? ¿Tanto valor tiene la palabra como para lograr que no exista lo que no está enunciado? O mejor dicho, ¿para que lo innombrable se corporice hasta el momento de su invocación? En realidad, es difícil perdonar la alegoría cuando se hace espinoso vociferar directamente a los ojos. […] "La innombrable": Cáncer, tumor, quimioterapia, radioterapia, metástasis, glaucoma, pólipo, leucoma, colonoscopia diagnóstica, sangrado rectal, tomografías computarizadas, ictericia, carcinoma, fosfatasa alcalina o transaminasas anormales, tomografía hepática, tomografía axial computarizada del hígado anormales, carcinoma hepatocelular multicéntrico, neoplasia originaria, tumores carcinoides, TAC, resonancia, rastreos óseos, ecografías,

> radiografías, marcadores en la sangre de tumores e incluso toma de muestra del hueso, hepatomegalia, combinar oxaliplatino, Eloxatin, con 5 fluorouracilo (5-FU) y ácido folínico, Hansi, 5 minutos goteo normal, ZINC 6* - SELENIUM 6* - MANGANESIUM 6* - LACHESIS 12*. (Henrique, 2007, pp. 70-71)

La no enunciación de la palabra "cáncer" no responde solo a una delicadeza afectiva, sino también a la carga simbólica y performativa que se le atribuye. Como señala Natalia Luxardo (2008), el cáncer parece funcionar como un enunciado capaz de activar aquello que nombra (p. 243). De ahí que la familia y el entorno del enfermo recurran al eufemismo, a la perífrasis y a la sustitución verbal: no decir "cáncer" equivale, imaginariamente, a diferir su potencia de muerte (Sontag, 2003, pp. 2-3). Así, la atenuación intencional de la palabra radicaría en esquivar finalmente la noción de "muerte" y, por tanto, su proximidad. Por otra parte, notamos que se utiliza un eufemismo y que incluso el narrador habla de "la innombrable", una de las tantas perífrasis con que se suele rodear al cáncer[2] (Bordelois, 2018, p. 113).

La novela no se limita, sin embargo, a evitar la palabra. También exhibe, en un movimiento contrario, una acumulación de tecnicismos médicos que irrumpe con violencia en el discurso narrativo. El listado reúne términos de distinto grado de especificidad —cáncer, tumor, quimioterapia, radioterapia, metástasis, carcinoma, colonoscopia, hepatomegalia—. Es más, se incorporan tratamientos terapéuticos como la combinación Folfox —quimioterápicos específicos para el cáncer colorrectal en etapa avanzada/metastásica— y la combinación de medicamentos homeopáticos. Pese a que en el relato se mencionan conceptos que van encauzando y aludiendo la presencia de esta enfermedad con, por ejemplo, "sangramiento", "hemorroides" (Henrique, 2007, p. 17); "maligno" (p. 27), "metástasis" (p. 59) o "tumor" (p. 66), esta se nombra por primera vez en la página 70 (segundo capítulo), lo que evidenciaría un efugio ante la pronunciación directa de "cáncer". Así, *La enfermedad* muestra que el cáncer es, antes que nada, un problema de nominación. La novela bordea la palabra, la posterga, la sustituye y, cuando finalmente la pronuncia, la rodea de una proliferación de términos médicos. En efecto, el lenguaje no accede de modo transparente a la enfermedad; más bien, se aproxima a ella mediante desvíos, perífrasis y excesos terminológicos.

Cuando la enfermedad comienza a ser representada en su avance corporal, la narración recurre, no obstante, a la figuración metafórica. Si bien Sontag advierte sobre los riesgos de metaforizar la enfermedad, en la novela de Henrique, en cambio, esas metáforas no operan

[2] También se encuentran las expresiones "enfermedad cruel, incurable, maligna" (Bordelois, 2018, p. 113).

como simples ornamentos explicativos, sino como procedimientos que exhiben la violencia simbólica con que el cáncer es social y corporalmente imaginado. En este sentido, Sontag (2003) examina los regímenes metafóricos que históricamente han rodeado al cáncer: topográficos, militares y animales. La primera de ellas[3] corresponde a la "topografía", es decir, una patología del espacio con su "proliferación" o "difusión" corporal (p. 6) y recuerda que el cáncer es una de las enfermedades que conlleva "el peso agobiador de la metáfora" (p. 2). En la novela, por ejemplo, aquella enfermedad aparece como una patología del espacio cuando la nuera del protagonista describe el cáncer en tanto proceso que se extiende en el tiempo y que se descompone progresivamente el cuerpo. Ella afirma "es una enfermedad de mierda, no es un accidente que te golpea de repente y después del dolor, que dura lo que tiene que durar… ¡No!, acá es distinto, se te extiende en el tiempo, todo se va descomponiendo" (Henrique, 2007, pp. 61-62). Así, la enfermedad se presenta como una fuerza expansiva. No irrumpe de una sola vez, como un accidente, sino que ocupa progresivamente el cuerpo y el tiempo del enfermo. La metáfora espacial se articula entonces con una temporalidad lenta, acumulativa y corrosiva. Vale decir, es una descomposición que se entiende como esa consunción[4] del organismo en cuanto metáfora topográfica. Junto a ella, la novela activa también un imaginario bélico. La enfermedad es descrita como una lucha y el enfermo aparece a la manera de alguien que "la estuvo peleando" durante dos años. Esta dimensión se intensifica a través de la comparación con el ajedrez, juego que convierte el cuerpo y el pensamiento en un campo de estrategias, movimientos, ataques y defensas. Leemos:

> ¡Así que dos años la estuvo peleando..! ¡Qué bárbaro..! […] Evidentemente me daba cuenta de que el hombre tenía esa enfermedad y que mucho no le quedaba, pero es sentarse al tablero y…, perdóneme que sea tan sincero, pero es así, ¿de qué sirve que lo engañe..? ¡Sí!, es querer… consumir al otro, porque destruir no es la palabra… Ya voy, no se desespere que ahora se lo explico, tengo que encontrar las palabras justas para que lo entienda, no es fácil… Me hizo pensar en esa enfermedad, y ahora que lo pienso bien, es más o menos parecido porque uno necesita al otro que lo nutra, porque ¿vio eso que le dije de los autistas aislados del mundo..?, bueno, es como que se enredan mutuamente en el pensamiento, porque cada uno tiene que pensar las jugadas del otro, las que hizo y las que va a hacer y también las propias, no sé, se mezclan, pero a la vez necesita imponerse al otro…, seguro que no se entiende nada de lo que

[3] "'Su palabra se extenderá como un cáncer', escribió Wyclif en 1382, traduciendo una frase de II Timoteo 2:17" (Sontag, 2003, p. 6).
[4] Ya en 1528 se definía el cáncer como "un tumor melancólico que come partes del cuerpo" (Sontag, 2003, p. 4; Bordelois, 2018, p. 113).

> le estoy diciendo pero no tengo dudas de que a él le pasaba exactamente lo mismo… (Henrique, 2007, pp. 81-82)

El ajedrez permite figurar la enfermedad como enfrentamiento. Se trata de la metáfora "militar" de la que escribe Sontag (2003) y que posee una larga data, pues aparece en medicina hacia 1880 cuando "se identificaron las bacterias como agentes patógenos" (p. 31). Por un lado, el enfermo es visto en tanto soldado que entabló una "lucha" (p. 28) contra el cáncer (dos años "peleando") y, por otro lado, se asemeja el desarrollo del ajedrez con la "guerra" que se libra internamente en el enfermo: tablero y cuerpo como campos de batalla que comparten la presencia de fuerzas opuestas mediante movimientos (estratégicos), ataques y defensas con el fin último de conquistar —consumir— territorio. Todo ello bajo un "miramiento" del lenguaje (Bordelois, 2018), ya que el personaje necesita "encontrar las palabras justas" ante la complejidad ("no es fácil") de una enfermedad-enemiga insidiosa.

Para describir las secuelas del cáncer en el cuerpo, el narrador externo igualmente se auxilia del prisma militar:

> La remera desteñida por el sol, la sala y el tiempo, protege del sol, de la sal, pero no del tiempo, a esa corpulencia ficticia, que se instala y crece inflando el abdomen en desmedro de piernas, brazos, cuello, rostro, hombros, manos, que se descarnan para alimentarla. Y aunque el proceso es así desde su génesis, hay un punto en que se empieza a notar, desde aquí, mirándolo de frente, con el rostro gacho como haciendo fuerza, arrastrando balde y ojotas, transportando la caña con su otra mano huesuda. Ese punto, cuando se nota, cuando no hay que ser experto ni hacen falta aparatos complejos para tantearla, hace que la información que se tiene de ella, de la metástasis, pase a ser palpable, adquiera corporeidad, se haga real, alevosa, imparable para él, aunque antes también lo fuera. Deja de ser una idea tormentosa. Es la tormenta misma. No es el silbido de la bomba, que uno sabe que indefectiblemente va a caer, pero aún no…, es el estallido mismo o el cráter, piernas, brazos, cuellos, rostros, hombros y manos desparramados, que marcan, aún después de impactar, que la bomba abatió, que está ahí metamorfoseada en eso, en cráter, piernas, brazos, cuellos, rostros, hombros y manos desparramados. Y después del horror, a pesar de todo, uno sigue cargando la imagen táctil de por vida. (Henrique, 2007, p. 59)

Por medio de los verbos "crecer", "descarnar" y de los adjetivos "palpable" e "imparable", el cáncer es retratado como esa enfermedad de "crecimiento […] finalmente letal, medible, incesante, constante" (Sontag, 2003, p. 5). A la vez, es representada como un artefacto explosivo que pareciera figurarse en una "bomba racimo" (o "bomba de dispersión") por afectar (secundariamente) múltiples lugares/partes del cuerpo, situación que nos esboza en la mente la

imagen del enfermo como *une gueule cassée* (“una cara rota”): los soldados de la Gran Guerra que regresaron con sus cuerpos deformados/alterados. En ese orden, la destrucción —deterioro— corporal ofrece esa visión de —del— horror (bélico) que se convierte en una huella vitalicia (“de por vida”).

El cuerpo, indica Sontag (2003), estando sometido a un ataque o invasión, necesita un contraataque, esto es, el tratamiento que también “sabe a ejército” (p. 31). El protagonista, por su parte, igualmente da cuenta de esa metaforización marcial:

> si […] mi cuerpo pudiera darse vuelta como un guante, para dejar expuesto su organismo; se observarían los despojos producidos por las toxinas de la quimioterapia, corroyendo venas, agrediendo órganos y asfixiando células como en una guerra, donde se riega, indiscriminadamente napalm sobre todos, sin importar si las tropas propias han abandonado el lugar y mucho menos, si los otros, los que se defienden, regarán el veneno a su descendencia. (Henrique, 2007, p. 104)

Es patente el campo léxico de la conflagración (“agrediendo”, “tropas propias”, “defienden”), lo que refleja de forma precisa la quimioterapia y sus efectos como esa “guerra química, en la que se utilizan venenos[5]. El tratamiento apunta a ‘matar’ las células cancerosas. Es imposible no dañar o destruir las células sanas” (Sontag, 2003, p. 31). Sugestivo resulta el empleo del término “napalm”, pues este es un combustible que arde más lentamente que la gasolina simple, agente incendiario[6] cuyos primeros expansivos despliegues se realizaron durante la Segunda Guerra Mundial con las bombas lanzadas a las ciudades japonesas, por lo

[5] “La primera generación de medicamentos contra el cáncer fue la de las sustancias de tipo «gas mostaza» (los llamados agentes alquilantes), tales como la ciclofosfamida. Su utilidad —primero contra la leucemia, caracterizada por la excesiva producción de leucocitos inmaduros, luego contra otras formas de cáncer— fue descubierta como resultado de un experimento fortuito de guerra química, a fines de la Segunda Guerra Mundial. Un barco americano, cargado con gas mostaza, estalló en pleno puerto de Nápoles. En lugar de morir quemados o ahogados, muchos marineros murieron a causa de una brutal baja del número de leucocitos y de plaquetas en la sangre (es decir, por envenenamiento de la médula ósea)” (Sontag, 2003, p. 31).

[6] El napalm formó parte del bombardeo estratégico y de la doctrina y práctica militares del Ejército de los Estados Unidos en el siglo XX. El napalm se utilizó por primera vez en el campo de batalla de Papúa Nueva Guinea el 15 de diciembre de 1943 con lanzallamas. Posteriormente, el ejército estadounidense empleó cada vez más napalm mediante ataques aéreos, primero en el Pacífico (el 15 de febrero de 1944 cerca de la isla de Ponhpei) y seis meses después en Europa (inmediatamente después del Día D). El napalm reapareció rápidamente en el Pacífico: más de dos tercios (14,000 toneladas) se lanzaron allí, gran parte de él durante el ataque a Tokio el 9 de marzo de 1945 que causó la muerte de unos 84,000 civiles, hirió a 90,000 y destruyó más de una cuarta parte de la ciudad. El bombardeo de Tokio, y finalmente la destrucción de 64 ciudades japonesas (con ataques incendiarios que comenzaron el 10 de marzo de 1945), superó la “mayor conflagración del mundo occidental” durante la Segunda Guerra Mundial (Guillaume, 2016). Si bien los EE.UU. emplearon el napalm en varios conflictos tras la Segunda Guerra Mundial (Guerra Civil Griega (1944-1949), Guerra de Indochina (1946-1954), la Guerra de Corea (1950-1953)), esta arma alcanzó notoriedad en la Guerra de Vietnam entre 1961 y1973 (Guillaume, 2016); basta recordar la icónica y desgarradora fotografía *The Terror of War*, más conocida popularmente como “La niña del napalm” —la survietnamita Phan Thị Kim Phú—, capturada por Nick Ut el 8 de junio de 1972 en la aldea Trang Bang.

que “quimioterapia y armamentos parecen ir de la mano, aunque sólo sea como imagen” (p. 31).

Además del imaginario topográfico y militar, la novela incorpora una metáfora animal. Al respecto, Karpenstein-Eßbach (2006) señala que el cáncer suele representarse como una alteridad viva alojada en el cuerpo: un gusano, una rata, una medusa, una cucaracha o un parásito (p. 223). Esta lógica aparece en el monólogo del enfermo, cuando la enfermedad es imaginada como un “gusano gigante” que se desplaza por sus órganos. Leemos:

> Me punza abajo de la bolsa…, por lo menos me duele y no me distraigo…, pero me lastima y se mueve por mi cuerpo como un gusano gigante, adentro, que se devoró el hígado, que ocupó su lugar, que a mordiscones arranca el recto del ano y colgado trepa por el conjunto de las tripas como de una soga anudada; que me golpea la boca del estómago, que lo envuelve, lo atraganta, lo desinfla, que contiene, contiene…, …, …, *yloliberaráaaaapido*, disparándose enroscado hacia arriba, *esófagotraqueafaringelaringe*, todo aferrado simultáneamente, ahoga…, ahoga..., ahoga..., ahoga…, y en último momento..., ..., …, …, sueeeeltaaaa. Que roe la membrana de una de las carótidas hasta rasgarla y se mete, la ensancha, gorda como una tripa, y asciende, devorando leucocitos y eritrocitos, arriba…, arriba…, arriba…, arriba…, con esfuerzo, contra el torrente sanguíneo…, hasta mi cerebro, y ahí se me instala, cómodo, para el
>
> festín [redacted] (Henrique, 2007, pp. 122-123)

La imagen del gusano expone la tensión entre lo propio y lo ajeno (Karpenstein-Eßbach, 2006, p. 223). La enfermedad está dentro del cuerpo, pero se comporta como una criatura extraña, invasiva y devoradora. Al moverse, trepar y ascender por los órganos, el cáncer confirma su condición topográfica: avanza, ocupa, migra (Sontag, 2003, p. 52). Sin embargo, al mismo tiempo, la metáfora animal intensifica la experiencia de extrañamiento corporal, pues el enfermo percibe su propio organismo como un territorio colonizado por una vida ajena. Se trata de esa “catástrofe económica: la del crecimiento incontrolado. Es el tumor el que tiene energía, no el paciente; no se ‘lo’ controla […] las células del cáncer proliferan y se superponen de manera ‘caótica’, destruyendo las células del cuerpo” (Sontag, 2003, p. 30) como los “leucocitos y eritrocitos”. El protagonista, en pocas palabras, sentiría la extensión del cáncer en su cuerpo como esa “*apostasía de los órganos*” (Cioran, 2017, p. 76; énfasis del autor): una rebelión (involuntaria) de los órganos contra la vida misma.

En los párrafos anteriores, confirmamos cómo las metáforas topográficas, militares y animales permiten figurar la expansión del cáncer como invasión, combate, desplazamiento y devoramiento. Sin embargo, la novela también muestra que ninguna de estas figuraciones logra contener plenamente la experiencia de la enfermedad. En el momento en que el cáncer conduce al desvanecimiento, a la pérdida de conciencia y a la proximidad de la muerte, el lenguaje deja de organizarse como explicación y comienza a fracturarse. Allí la enfermedad ya no solo se nombra o se metaforiza: se convierte en una experiencia límite para la escritura.

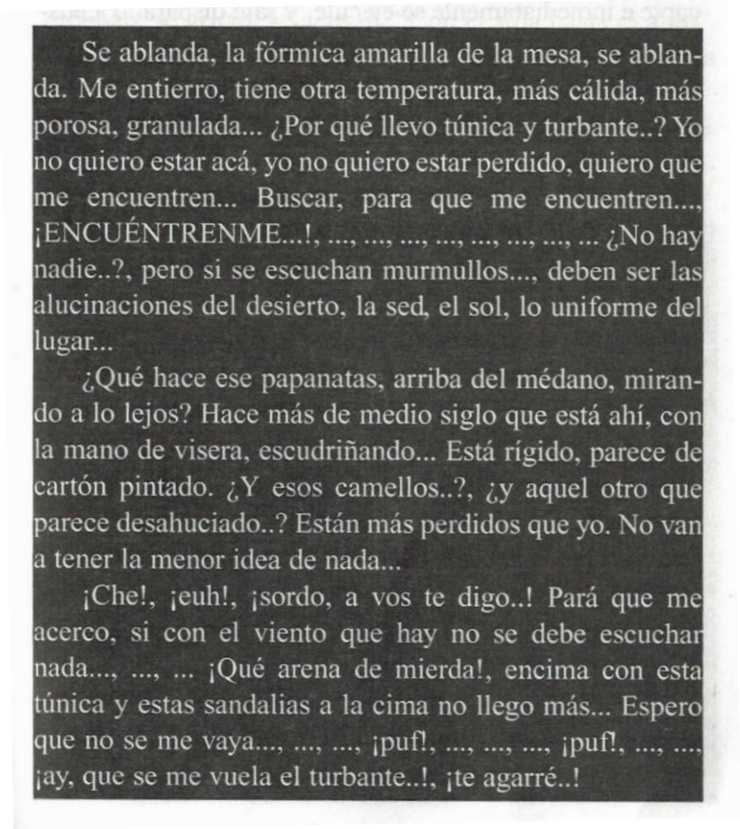
2. EL LENGUAJE COMO RESISTENCIA A LA MUERTE

Si los eufemismos y las metáforas permiten rodear o figurar la enfermedad, las escenas finales de *La enfermedad* introducen una zona más radical; vale decir, aquella en que el lenguaje se aproxima a su propio límite. En este punto, la reflexión de Maurice Blanchot, en *La escritura del desastre* (1990), permite pensar la fragmentación verbal, los puntos suspensivos, los fondos negros y las interrupciones como signos de una experiencia que no puede ser dicha de manera plena. El desastre, afirma Blanchot, desborda la escritura y la enfrenta a aquello que no logra representar del todo. Se trata de una "catástrofe" cuando el lenguaje se enfrenta a lo inefable; es decir, posee una incapacidad para expresar o explicar lo absoluto, la completitud del desastre: "el Decir da y da respuesta, respondiendo a lo imposible y de lo imposible" (p. 24). Considerando en nuestro caso el cáncer como un desastre, una enfermedad desastrosa, "una gravidez demoníaca" (Sontag, 2003, p. 3), el novelista hace uso conjunto de puntos suspensivos y comas —presencia de un sujeto, respiración pausada— y del fondo negro como elemento visual que representarían la pérdida de consciencia del personaje a la vez que su cercanía a la muerte debido al "gusano" que llega a carcomer otro de sus órganos vitales: su cerebro, "el festín". Así, el "desastre como el límite de la escritura. Es menester repetirlo: el desastre des-escribe" (Blanchot, 1990, p. 14), vale decir, se desintegra el lenguaje (palabras) frente a la magnitud de lo que no puede ser expresado.

El desvanecimiento del protagonista resulta en un desplome entre los brazos de su esposa: queda semiinconsciente y es llevado con urgencia al hospital, lugar donde fallecerá. En las últimas escenas de la trama, a partir de la página 137, volvemos a ser testigos del fondo negro (ver Figura 1), pero esta vez intervenido por palabras:

Figura 1

Extracto de la página 137



Se ablanda, la fórmica amarilla de la mesa, se ablanda. Me entierro, tiene otra temperatura, más cálida, más porosa, granulada... ¿Por qué llevo túnica y turbante..? Yo no quiero estar acá, yo no quiero estar perdido, quiero que me encuentren... Buscar, para que me encuentren..., ¡ENCUÉNTRENME...!, ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ... ¿No hay nadie..?, pero si se escuchan murmullos..., deben ser las alucinaciones del desierto, la sed, el sol, lo uniforme del lugar...

¿Qué hace ese papanatas, arriba del médano, mirando a lo lejos? Hace más de medio siglo que está ahí, con la mano de visera, escudriñando... Está rígido, parece de cartón pintado. ¿Y esos camellos..?, ¿y aquel otro que parece desahuciado..? Están más perdidos que yo. No van a tener la menor idea de nada...

¡Che!, ¡euh!, ¡sordo, a vos te digo..! Pará que me acerco, si con el viento que hay no se debe escuchar nada..., ..., ... ¡Qué arena de mierda!, encima con esta túnica y estas sandalias a la cima no llego más... Espero que no se me vaya..., ..., ..., ¡puf!, ..., ..., ..., ¡puf!, ..., ..., ¡ay, que se me vuela el turbante..!, ¡te agarré..!

En otras palabras, considerado como desastre corporal, el cáncer desorganiza la relación entre lenguaje y experiencia. La puntuación, los vacíos, la suspensión de la frase y el fondo negro no son simples recursos gráficos; antes bien, funcionan como marcas de una escritura que comienza a perder continuidad ante la proximidad de la muerte. El lenguaje no desaparece por completo, pero deja de avanzar de manera lineal; se interrumpe, se espacia y exhibe su insuficiencia.

Ahora bien, proponemos que la novela no presenta solo el fracaso del lenguaje, sino que también muestra su resistencia. Desde la perspectiva de Michel Foucault, en el capítulo "El lenguaje al infinito" de su obra *De lenguaje y literatura* (1996), hablar o escribir puede entenderse como una forma de diferir la muerte: el discurso retiene, aunque sea de manera precaria, la desaparición del sujeto. En *La enfermedad*, esta resistencia se concentra en las escenas finales, sobre todo cuando el cuerpo del protagonista se debilita y, sin embargo, su voz interior persiste.

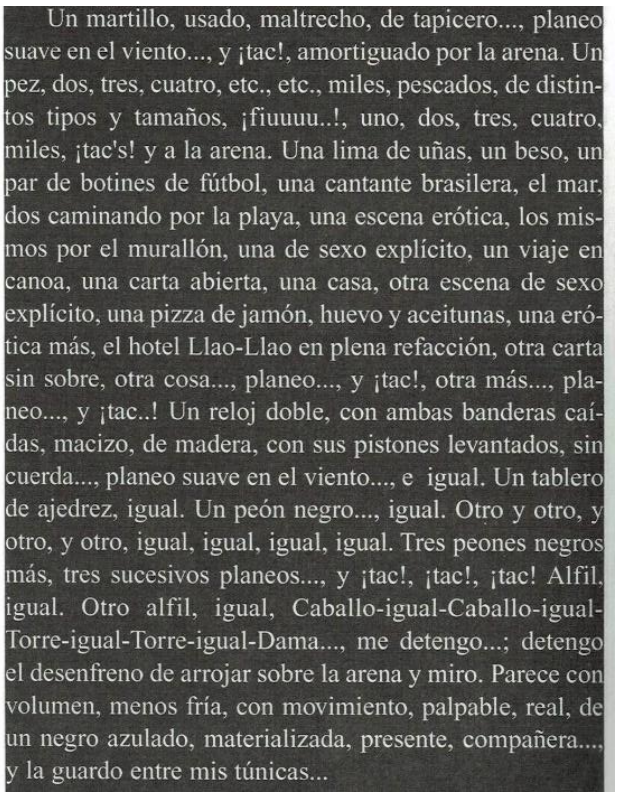
En la imagen previa, el fondo negro remitiría a ese estado intermedio entre la consciencia y la inconsciencia. Sin embargo, a diferencia de los dos fondos negros utilizados

anteriormente y que presentaban vacíos de palabras —solo signos de puntuación—, en este, en tanto más cerca de la muerte, el personaje hace un esfuerzo por hablar, lo que le permite acceder a un pensamiento y formula una voz interna que lo mantiene aún inmerso en la vida. En ese sentido, si bien es un delirio, esa voz revela una conexión con su realidad y con sus pertenencias como un cuadro grande, mencionado por uno de sus familiares, de los reyes magos que están perdidos en el desierto en medio de una tormenta de arena; un paisaje similar a los médanos situados detrás de su casa (Henrique, 2007, pp. 125-126).

La continuación de su desvarío reaparece mientras lo están retirando de su hogar y va viajando en un Remisse hacia el hospital. Este diálogo interno abarca casi dos páginas completas, entre la 139 y la 141, por lo que su habla, encontrándose *sobre la línea de la muerte*, patenta el "poder" que posee: "el de alumbrar en sí mismo su propia imagen dentro de un juego de lunas que no tiene límites" (Foucault, 1996, p. 144) o, dicho de otro modo, "retrasar hasta el infinito este límite que lleva consigo" (Foucault, 1996, p. 153). Cabe resaltar que la sucesión de su voz interior empieza y retoma con la pregunta: "¿No me puedo hacer cargo de entender y relatar lo que pasa? No puedo si" (Henrique, 2007, p. 139). Esta pregunta del protagonista es central, dado que condensa el problema de nuestra propuesta crítica en cuanto entender y relatar se vuelven actos límites. El moribundo intenta hacerse cargo de lo que sucede, pero aquello que ocurre —la propia desaparición— excede su capacidad de relato. La escritura se vuelve entonces fragmentaria, atravesada por onomatopeyas, repeticiones, puntos suspensivos y desvíos temáticos. El lenguaje resiste, pero lo hace en estado de quiebre. Esto nos remonta a las ideas de Blanchot sobre lo (in)expresable del desastre; en otros términos, el curso hacia la muerte. Tal rumbo es mostrado con una escritura violenta, "cuanto hay de ruptura, quiebra, fragmentación, el desgarramiento de lo desgarrado en cada fragmento, aguda singularidad, punta acerada" (Blanchot, 1990, p. 45). Veamos al respecto un pasaje de la página 140 (ver Figura 2):

Figura 2

Extracto de la página 140



Un martillo, usado, maltrecho, de tapicero..., planeo suave en el viento..., y ¡tac!, amortiguado por la arena. Un pez, dos, tres, cuatro, etc., etc., miles, pescados, de distintos tipos y tamaños, ¡fiuuuu..!, uno, dos, tres, cuatro, miles, ¡tac's! y a la arena. Una lima de uñas, un beso, un par de botines de fútbol, una cantante brasilera, el mar, dos caminando por la playa, una escena erótica, los mismos por el murallón, una de sexo explícito, un viaje en canoa, una carta abierta, una casa, otra escena de sexo explícito, una pizza de jamón, huevo y aceitunas, una erótica más, el hotel Llao-Llao en plena refacción, otra carta sin sobre, otra cosa..., planeo..., y ¡tac!, otra más..., planeo..., y ¡tac..! Un reloj doble, con ambas banderas caídas, macizo, de madera, con sus pistones levantados, sin cuerda..., planeo suave en el viento..., e igual. Un tablero de ajedrez, igual. Un peón negro..., igual. Otro y otro, y otro, y otro, igual, igual, igual, igual. Tres peones negros más, tres sucesivos planeos..., y ¡tac!, ¡tac!, ¡tac! Alfil, igual. Otro alfil, igual, Caballo-igual-Caballo-igual-Torre-igual-Torre-igual-Dama..., me detengo...; detengo el desenfreno de arrojar sobre la arena y miro. Parece con volumen, menos fría, con movimiento, palpable, real, de un negro azulado, materializada, presente, compañera..., y la guardo entre mis túnicas...

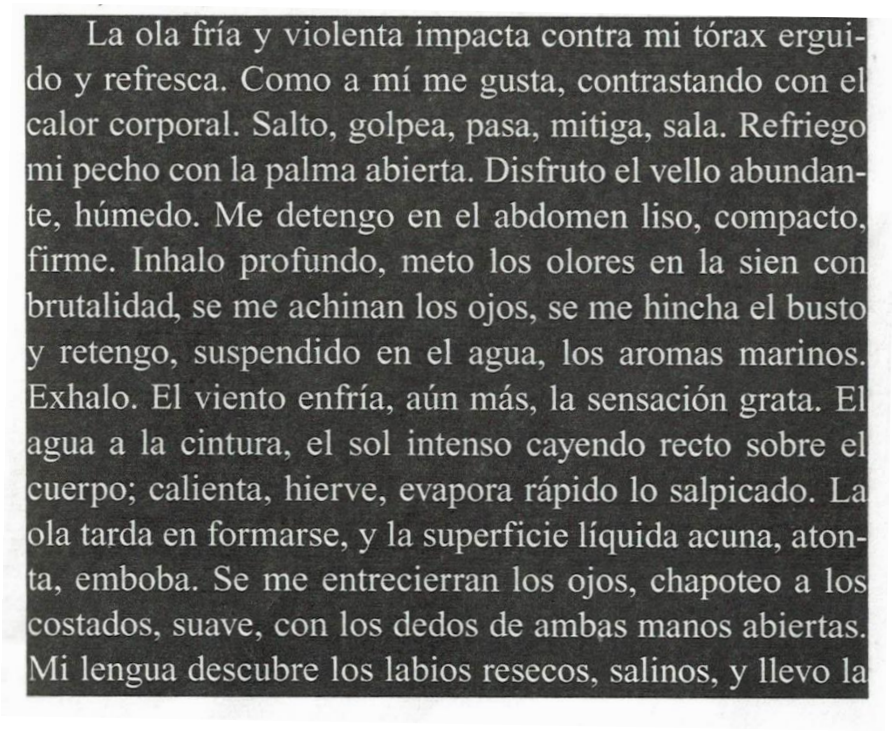
Ya en el hospital, el enfermo o, más bien, el moribundo, continúa en ese estado intermedio entre la vida y la muerte, y leemos (una narración similar a la de Artemio Cruz):

> Desde acá arriba mi cuerpo desaparece, es un bulto bajo la frazada. Es una cama de hospital, cama ancha, metálica, con manijas, alzándome desde el tórax para ver paredes blancas, aparatos blancos, sábanas blancas, frazadas gastadas, y bajo éstas, el bultito del resto de mi cuerpo, inmóvil, sin fuerza, recto, extendido, descifrándose como tal por los pies para arriba sobre el final de la cama. La enfermera estiró bien los cobertores, los alisó pasándole la mano, le debe a ver dado impresión, seguro intentó darle un poco de volumen…, no hay que culparla, el problema es que mi cuerpo desaparece. Quiero hablar, pedir, tengo sed, gritar, marranear, decir secretos de último momento, ser solemne en las últimas palabras que tienen que salir…, …, …, …, balbuceo…, …, ¡ni siquiera..! …, hago ruido con los labios en "u" […], rígidos y apenas muevo un poco las pupilas…, …, ¡¡¡shhhh, silencio!!!..., …, alguien acude […]. (Henrique, 2007, p. 157)

Durante la desaparición de su cuerpo y los deseos de comunicarse, se reintroduce otro discurso tintado de negro (ver Figura 3), esta vez de carga e índole sensitiva:

Figura 3

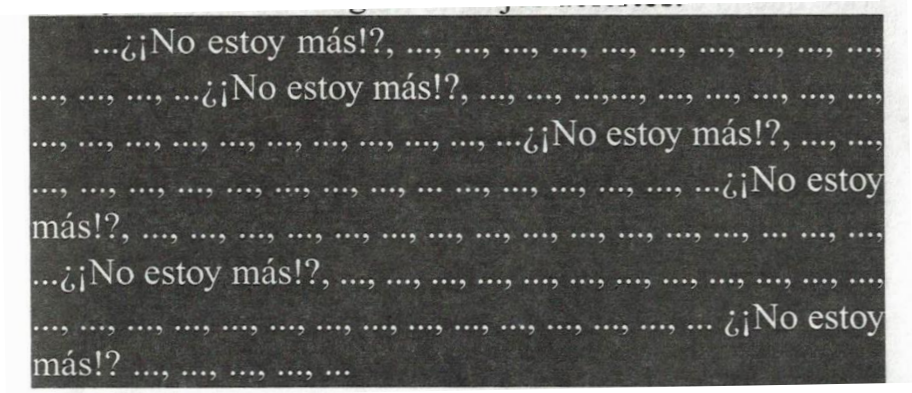
Extracto de la página 159


La ola fría y violenta impacta contra mi tórax erguido y refresca. Como a mí me gusta, contrastando con el calor corporal. Salto, golpea, pasa, mitiga, sala. Refriego mi pecho con la palma abierta. Disfruto el vello abundante, húmedo. Me detengo en el abdomen liso, compacto, firme. Inhalo profundo, meto los olores en la sien con brutalidad, se me achinan los ojos, se me hincha el busto y retengo, suspendido en el agua, los aromas marinos. Exhalo. El viento enfría, aún más, la sensación grata. El agua a la cintura, el sol intenso cayendo recto sobre el cuerpo; calienta, hierve, evapora rápido lo salpicado. La ola tarda en formarse, y la superficie líquida acuna, atonta, emboba. Se me entrecierran los ojos, chapoteo a los costados, suave, con los dedos de ambas manos abiertas. Mi lengua descubre los labios resecos, salinos, y llevo la

Alzándose el lenguaje nuevamente contra la muerte, su límite, advertimos también la triada *cuerpo-desaparición-palabra*: mientras el cuerpo permanece en el mundo físico, la palabra o el habla persisten como actividad interior. No se trata de una palabra plena ni soberana, sino de una residual, interrumpida y cada vez más cercana al silencio. Su resistencia consiste precisamente en seguir ocurriendo cuando el cuerpo ya casi no puede sostenerla. Si bien la imagen anterior exhibe un breve monólogo interior fluido, en comparación con los anteriores, este vuelve a fragmentarse, a espaciarse (ver Figura 4):

Figura 4

Extracto de la página 161

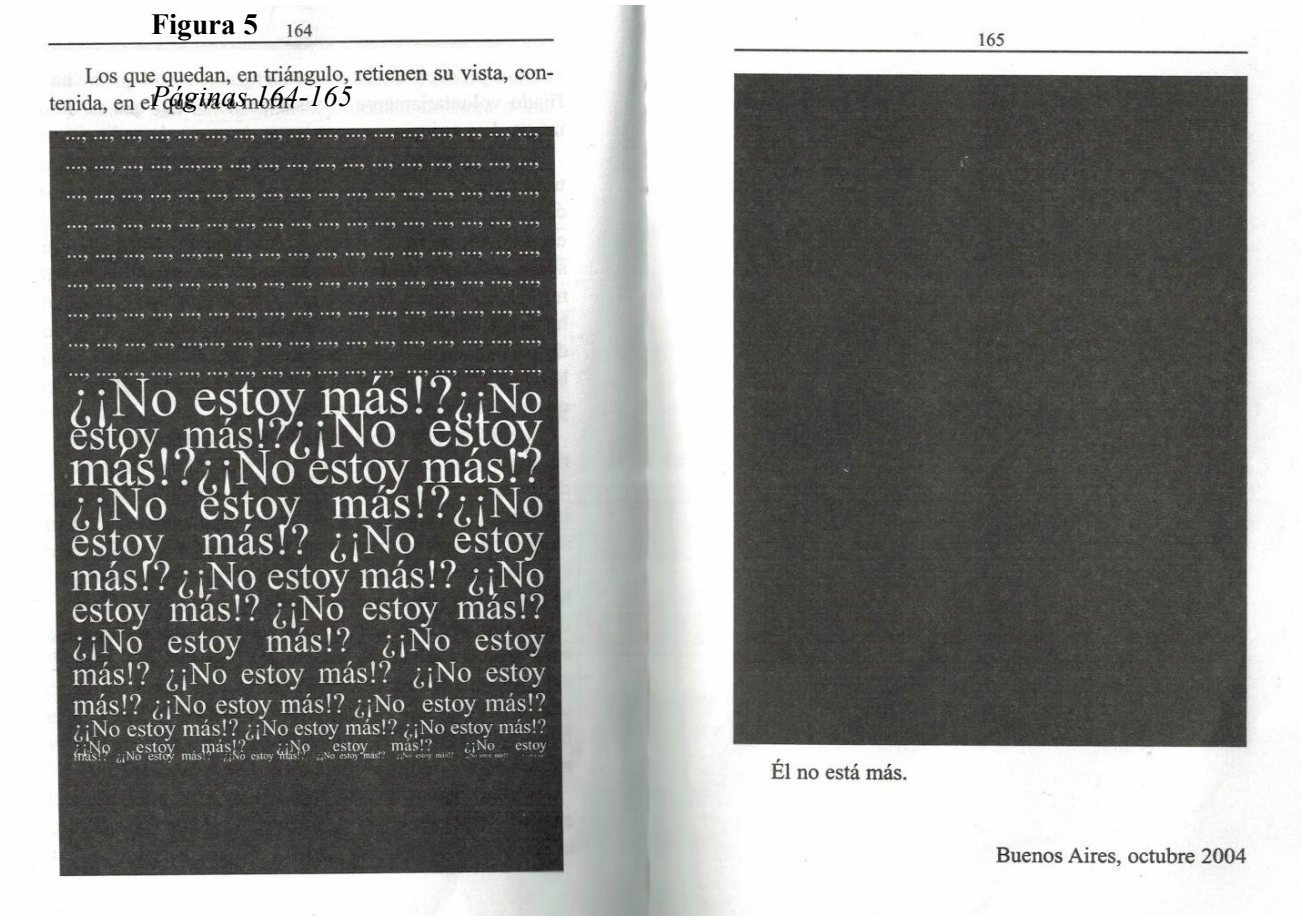

...¿¡No estoy más!?, ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ...¿¡No estoy más!?, ..., ..., ...,...,..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ...¿¡No estoy más!?, ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ..., ...¿¡No estoy más!?, ... ¿¡No estoy más!? ..., ..., ..., ..., ...

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36289

Es el desfallecimiento propio del lenguaje; no obstante, percibimos que "él mismo se ahuyenta de cualquier posible reposo" (Foucault, 1996, p. 153), y mantiene, como puede, la muerte apartada. Ahora bien, como esta se torna inminente debido a la agresividad del cáncer, contemplamos en las páginas finales los últimos (intentos de) gritos de vida del protagonista (ver Figura 5):

Figura 5

Páginas 164-165



Luego de una prolongada quietud en la que reina una pausada y una lenta respiración, el enfermo toma un gran impulso para hablar, seguir existiendo, pero son palabras que, desde la página 161, se fueron distanciando de su volátil anclaje a la realidad hasta terminar en una única y angustiosa pregunta: "¿¡No estoy más?!". Por un lado, la pregunta final condensa la tensión entre existencia y desaparición. Su repetición, su aumento tipográfico y su insistencia, a su vez, revelan la necesidad de impedir el silencio absoluto. Como afirma Foucault (1996), "[h]ay que hablar sin cesar, tanto tiempo y tan fuerte como aquel rumor indefinido y ensordecedor —más tiempo y más fuerte para que mezclando su voz con él se llegue si no a hacerlo callar, si no a dominarlo" (p. 149). El lenguaje intenta confirmar una presencia en el mismo instante en que esa presencia se extingue. Sin embargo, la muerte impone finalmente su

interrupción: el fondo negro final marca el punto en que la palabra ya no puede diferir la desaparición.

Por otro lado, está el desastre como esa proximidad de la muerte que tiene una "potencia", esto es, lo fragmentario. Dicha fragmentación puede reflejarse, asimismo, en la "repetición": la "repetición de lo extremo, derrumbe total, destrucción del presente" (Blanchot, 1990, p. 42). En efecto, ocurre la desintegración del cuerpo del protagonista y su cese existencial; una caída que finaliza ilustrada con un gran y vacío fondo negro en la página 165, lo que convierte al lector en espectador del morir. Se trata de una "silenciosa intensidad; lo que no se deja acoger; lo que se inscribe sin palabra, el cuerpo en pasado, cuerpo de nadie, el cuerpo del intervalo: suspenso del ser, síncope como corte del tiempo" (Blanchot, 1990, p. 31). En última instancia, el narrador externo enuncia "él no está más" y prolonga la lógica eufemística que atravesaba la novela desde el título. Es una contorsión más del lenguaje en su relación con la enfermedad. De este modo, la novela inicia y concluye mediante rodeos del lenguaje. No obstante, entre ambos extremos se despliega una trayectoria en que la palabra nombra, evita, metaforiza, se fractura y resiste hasta su propio límite. Además, el uso de "él" invita a reflexionar en torno a la ausencia de los nombres propios para los personajes a lo largo de la historia. Proponemos que la intención del anonimato respondería tanto a la universalidad de la enfermedad en cuestión como a una eventual "identificación" del lector con cualquiera de los personajes.

3. CONCLUSIONES

En la novela *La enfermedad*, de José Henrique, el lenguaje se convierte en un eje central de la representación del cáncer, del deterioro corporal y de la muerte. El texto no solo relata el avance de una enfermedad terminal, sino que muestra cómo esa experiencia modifica la materialidad misma del discurso narrativo. Así, el cáncer opera como tema y como una fuerza que afecta las formas de nombrar, figurar y narrar.

Desde el título, *La enfermedad* recurre a un eufemismo que evita la mención directa del cáncer y lo instala como referente sobreentendido. Las expresiones "la enfermedad", "esa enfermedad" o "la innombrable" revelan la dificultad social, afectiva y simbólica de pronunciar una palabra asociada a la muerte. Junto con estos rodeos, la novela incorpora una acumulación de tecnicismos médicos que, lejos de transparentar la experiencia del enfermo, expone otra forma de tensión lingüística: la saturación clínica del cuerpo.

En un segundo punto, las metáforas topográficas, militares y animales permiten representar el cáncer como expansión, combate y devoramiento. Por su parte, el cuerpo aparece como territorio ocupado, campo de batalla, zona bombardeada o espacio habitado por una criatura extraña. Estas imágenes muestran la potencia destructiva de la enfermedad, pero también la insuficiencia del lenguaje para aprehenderla de manera directa.

En el tercer plano, el lenguaje se enfrenta al límite más radical: la muerte. Los fondos negros, los puntos suspensivos, las repeticiones, el monólogo interior y el balbuceo configuran una palabra agónica, fragmentada y cada vez más próxima al silencio. No obstante, esa palabra persiste. Mientras el cuerpo pierde movilidad y presencia, la voz interior intenta seguir relatando, entendiendo y sosteniendo una forma mínima de existencia.

En consecuencia, *La enfermedad* presenta el lenguaje en una doble condición: como potencia y como límite. Potencia porque permite rodear, figurar y resistir la desaparición; y límite porque no logra nombrar plenamente el cáncer ni tampoco representar de manera total la experiencia del desastre corporal. Entonces, la novela de Henrique muestra que, frente a la enfermedad y a la muerte, el lenguaje no permanece intacto: se contorsiona, se fragmenta y se extingue, pero, antes de hacerlo, despliega una última forma de resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BLANCHOT, M. (1990). *La escritura del desastre* (Trad. P. De la Place). Monte Ávila Editores.

BORDELOIS, I. (2018). *A la escucha del cuerpo*. Fundación Medifé Edita.

CIORAN, E. (2017). *La caída en el tiempo* (Trad. C. Manzano). Titivillus.

FOUCAULT, M. (1996). *De lenguaje y literatura* (Trad. I. Herrera Baquero). Ediciones Paidós.

GUILLAUME, M. (2016). Napalm in US Bombing Doctrine and Practice, 1942-1975, *Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, *14*(5). https://apjjf.org/2016/23/guillaume

HENRIQUE, J. (2007). *La enfermedad*. Final Abierto.

KARPENSTEIN-EßBACH, C. (2006). Cáncer-literatura-conocimiento. De la personalidad cancerosa a la comunicación total. En Wolfgang Bongers y Tanja Olbrich (Comps.), *Literatura, cultura, enfermedad* (pp. 213-248). Ediciones Paidós.

LIMA SALES, K. (2016). El Hotel, novela de José Henrique. *Kipus: Revista Andina De Letras y Estudios Culturales*, (40), 140-142.

LUXARDO, N. (2008). Cuerpos en situación de cáncer. En Teresa Porzecanski (Ed.), *El cuerpo y sus espejos: estudios antropológicos-culturales* (pp. 241-260). Editorial Planeta.

PINEDA, A. (2021). El Hogar, novela de José Henrique. *Kipus: Revista Andina De Letras y Estudios Culturales*, (49), 192-194.

SONTAG, S. (2003). *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas* (Trad. M. Muchnik). Taurus.

TOPOGRAFÍA POÉTICA DE LA URBE MODERNA: UN ANÁLISIS COMPARATIVO DE *VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA* (1922) Y *FERVOR DE BUENOS AIRES* (1923)

POETIC TOPOGRAPHY OF THE MODERN CITY: A COMPARATIVE ANALYSIS OF *VEINTE POEMAS PARA SER LEÍDOS EN EL TRANVÍA* (1922) Y *FERVOR DE BUENOS AIRES* (1923)

Stephannie Caroline Paucar Calderon
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
stephannie.paucar@unmsm.edu.pe
https://orcid.org/0009-0009-8032-362X
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.276

Fecha de recepción: 19.04.26 | Fecha de aceptación: 30.06.26

RESUMEN

Dentro de la literatura hispanoamericana del siglo XX, es usual identificar una poética evocada a las transformaciones industriales, sociales y culturales que se integran como espacios de enunciación para el locutor. A partir de esta introspección, se construyen un lenguaje y paisajes líricos que acompañan la mirada del poeta en torno a los cambios que rodean a la ciudad y a su propio mundo interior. Esta mirada contemplativa es percibida en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo, y en *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges. El presente artículo sostiene que en los poemas "Nocturno" y "Apunte callejero", de Girondo, y en "Calle desconocida" y "Arrabal", de Borges, existe una retórica en torno a la caracterización de la ciudad y de sus espacios como parte de la reflexividad de los locutores hacia una desmitificación y una crítica de la modernidad. Para desarrollar este análisis, se empleará como marco teórico la literatura comparada de Tomás Albaladejo (2008), el campo figurativo de Stefano Arduini (2000) y las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman (1997). Bajo esta consigna, se presentarán tres apartados. En el primero, se definirá el marco teórico anteriormente mencionado; en el segundo apartado, se contrastará a los dos autores, al igual que sus obras líricas; y, en el último, se desarrollará el análisis comparativo entre el cuerpo poético escogido.

PALABRAS CLAVE: poesía latinoamericana, literatura comparada, ciudad moderna, retórica, vanguardismo.

ABSTRACT

Within the Latin American literature of the twentieth century, it is usual to identify a poetics evoked by the industrial, social and cultural transformations that are integrated as spaces of enunciation for the speaker. From this introspection, a language and lyrical landscapes are built that accompany the poet's gaze around the changes that surround the city and his own inner world. This contemplative gaze is perceived in *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo y *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges. This article argues that in the poems "Nocturno" and "Apunte callejero" by Girondo, and "Calle desconocida" and "Arrabal" by Borges, there is a rhetoric around the characterization of the city and its spaces as part of the reflexivity of the speakers towards a demystification and critique of modernity. To develop this analysis, the comparative literature of Albaladejo (2008),

the figurative field of Stefano Arduini (2000) and the argumentative techniques of Perelman (1997) will be used as a theoretical framework. Under this description, three sections will be presented; in the first, the aforementioned theoretical framework will be defined. In the second section, the two authors will be contrasted, as well as their lyrical works. In the last section, the comparative analysis between the chosen poetic corpus will be developed.

KEYWORDS: Latin American poetry, comparative literature, modern city, rhetoric, avant-gardism.

1. INTRODUCCIÓN

En la literatura universal, es frecuente advertir la ilustración de la ciudad; ya sea en novela, cuento, ensayo o poesía, esta ha sido vislumbrada no solo como un mero escenario, sino como un personaje vivo. A tal respecto, Dioniso Cañas (1994) sostiene que un primer avistamiento de aquello podría situarse a principios del siglo XIX, debido al corpus preponderante de la figura de la ciudad dentro de la poesía inglesa, al igual que la francesa. De este modo, en primera instancia, el investigador marca el inicio para un estudio alrededor de la relación del poeta y la ciudad, en particular, sobre la poesía de la ciudad. Pero ¿a qué denomina aquello último? Según Cañas, la poesía de la ciudad es una línea lírica fundamentada en base a las interacciones entre "un sujeto poético y un objeto formado por el espacio urbano y sus habitantes" (p. 17). Estas interacciones se ven registradas en dos sentidos: bajo una resistencia inconmovible de la urbe o mediante una asimilación complacida. En otras palabras, la ciudad y el poeta se ven ilustrados desde el diálogo o la negación.

Sobre esta contrariedad, Kristiaan Versluys, citado en Cañas (1994), resalta el rol del Romanticismo, dado que es en el apogeo de este movimiento cuando se presenta un máximo desarrollo de las ciudades. Dicha expansión ocurre a modo de extensión dimensional y en el número de población, lo que deriva en la presencia lírica de una actitud antiurbana. Por ello, pese a que se percibía una mirada negativa construida en torno a la ciudad por los románticos, este retrato se configura a modo de una dicotomía, pues existía "una esperanza de redención" (p. 19). Es decir, se revela una oportunidad de transformación directamente asociada a los elementos espirituales y trascendentales que se hallan en la naturaleza (Cañas, 1994, p. 19). Lo mencionado permite entender por qué se desarrolló una poética que resalta la figura de la naturaleza, desde la cual el locutor puede expresarse sin restricciones, disfrutando de libertad y enfrentando pasiones que están sujetas a conflictos internos.

De manera adicional, el aporte de Versluys, en esta revisión historiográfica de ciudad y poesía, es significativo a raíz de que presenta una propuesta de clasificación de dicha interacción o representación, la cual sigue la linealidad de los distintos movimientos o procesos literarios percibidos: (1) Romanticismo (el tema de la ciudad se les revela a los poetas, aunque la quieren redimir y el individuo surge triunfante); (2) transición del Romanticismo a la modernidad (de un sentimiento de armonía hasta otro de confusión; el poeta frente a la ciudad como es); (3) modernidad (el poeta comprueba el desorden y la anarquía de la ciudad; no hay posibilidad de cambio). Además de estos tres períodos mencionados, el estudioso añade una cuarta: el de la posmodernidad, en el que la ciudad se convierte en el espacio principal dotado de una mirada más íntima y personal, pero perseverando el antagonismo de la ciudad (como se citó en Cañas, 1994, p. 20). Lo mencionado determina una posible clasificación que permite entender los textos poéticos a través de los años y la forma de representación de la ciudad en ellos. De estos, es el periodo de la posmodernidad en que se percibe una semejanza correspondiente a la relación de la urbe moderna en los poemarios seleccionados, los cuales pertenecen a la tradición vanguardista.

De acuerdo con lo señalado, es usual distinguir en la tradición lírica una ilustración de la ciudad. Pero ¿qué se ha dicho de esta en el contexto hispanoamericano? La literatura hispanoamericana, en las primeras décadas del siglo XX, experimentó diversas renovaciones y redirecciones en torno a la forma en la que se concebía y se escribía poesía. Notoriamente, en estos años se destaca la influencia de la vanguardia europea sobre América Latina. Empero, la llegada de la vanguardia estuvo sujeta a características internas particulares, por lo que esta podría ser definida como un mosaico de paradojas en el que lo atípico, lo heterogéneo y lo disímil se sobrepone. Es decir, la vanguardia literaria, en el contexto latinoamericano, recibe una naturaleza propia y original como resultado de los conflictos entre el arte y la historia local. Sumado a esto, en la vanguardia latinoamericana existe una lírica evocada a las transformaciones industriales, sociales y culturales que se integran como espacios de enunciación para el locutor.

Además, se reitera la presencia de un lenguaje y paisajes líricos que acompañan la mirada del poeta en torno a los cambios que rodean a la ciudad y a su propio mundo interior. Ejemplo de ello es *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922), de Oliverio Girondo, poemario considerado como uno de los primeros textos vanguardistas por excelencia dentro de la literatura argentina. Del mismo modo, esta mirada contemplativa de la urbe es visualizada en el primer poemario publicado de Jorge Luis Borges, *Fervor de Buenos Aires* (1923). Sobre

estos dos textos, aparte de ser contemporáneos, pertenecen a la misma línea literaria, pues los autores pertenecían al grupo Martín Fierro. Así, los libros elegidos comparten entre sí diversas similitudes; entre ellas, la presencia de la representación de la urbe moderna, especialmente, de Buenos Aires; no obstante, dicha presencia se da desde miradas distintas.

Por ende, el presente estudio plantea como topografía la caracterización de la ciudad moderna para Borges y Girondo. Sumado a ello, estos dos poemarios son significativos, dado que son referentes para sus escritores predecesores, de ahí la trascendencia de estudiarlos. En base a esto, para contribuir a dicho estudio, el presente artículo posee como propósito una lectura comparativa de los poemas "Nocturno" y "Apunte callejero", de Girondo, y de "Calle desconocida" y "Arrabal", de Borges. En ellos, existe una retórica en torno a la caracterización de la ciudad y la reflexividad de los locutores hacia una desmitificación y una crítica de la modernidad. Con el objetivo de evidenciar esta hipótesis, se plantea como marco teórico la literatura comparada propuesta por Tomás Albaladejo (2008), el campo figurativo de Stefano Arduini (2000) y las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman (1997). Asimismo, se presentarán cuatro apartados: en el primero, se definirá el marco teórico anteriormente mencionado; en el segundo apartado, se contrastará a los dos autores, al igual que sus obras líricas; y, en el último, se desarrollará el análisis comparativo.

2. MARCO TEÓRICO

En el presente trabajo, se considera que los poemas seleccionados comparten ciertas particularidades símiles y disímiles que permiten ser comparadas; además de pertenecer a la vanguardia latinoamericana, poseen como eje semejante la representación de la ciudad dentro de su poética, siendo este el objetivo del artículo. Por tanto, en este apartado se profundizará en el marco teórico empleado dentro de la propuesta comparativa; para ello, se definirán los conceptos de literatura comparada, el campo figurativo, las técnicas argumentativas y la noción de *flâneur*.

2.1. La literatura comparada de Tomás Albaladejo

La literatura comparada es comprendida como el análisis comparativo de las literaturas, las obras literarias, los autores y los contextos, obteniendo en dicho contraste similitudes y diferencias (Albaladejo, 2008). A su vez, esta es un sistema teórico compuesto por conceptos y vínculos que facilitan la explicación del fenómeno literario desde su constitución, producción, recepción, contextualización y conexión con el ser humano y la sociedad. Con respecto a la relevancia de esta, Albaladejo indica que la literatura comparada, desde su identidad disciplinar,

puede brindar un aporte crucial al estudio e interpretación de los discursos literarios y no literarios. En consecuencia, se enriquece el entendimiento de las obras literarias y de la literatura en general, de los procesos de producción y de interpretación, así como de la relación entre las obras y los contextos, etc.

En este marco, se destaca la necesidad de emplear este principio dentro de todo trabajo de investigación, debido a que brinda una mayor interpretación al análisis entre dos textos o discursos literarios. Asimismo, dentro de esta propuesta comparativa, se realizará en conjunto con una exploración del campo figurativo de Arduini (2000) y las técnicas argumentativas de Perelman (1997). De esta forma, en la investigación se abordará la definición de la literatura comparada como aquella disciplina que permite una praxis estética que analiza las obras de autores que, aun cuando puedan o no pertenecer a dos tradiciones literarias diferentes, comparten rasgos comunes.

2.2. El campo figurativo de Stefano Arduini

La Retórica General Textual (RGT) surgió en la década de los años ochenta en oposición al carácter limitante de la retórica restringida; aquella buscaba la interconexión entre los aspectos formales e ideológicos implicados en el texto retórico: la *elocutio*, la *dispositio* y la *inventio*. Siguiendo esta línea, Stefano Arduini, uno de los máximos exponentes de la RGT, postula la categoría de "campo figurativo" en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras* (2000). Para Arduini, el campo figurativo es aquel donde se encuentran o se agrupan las figuras literarias. A tal efecto, se aleja de su tratamiento meramente estilístico y se acerca a ellas a partir de la *inventio*. Esto debido a que se considera que toda figura transmite conocimiento y, por ende, no se debe tratar un juego fonológico sin tener en consideración la ideología del poeta. En otras palabras, las figuras literarias rompen con lo ornamentista, pues cumplen un rol fundamental en el análisis crítico al albergar conocimientos ideológicos en el campo textual. En sus palabras:

> La figura no nace creando un añadido a la palabra, sino que nace por medio de intersecciones, antítesis, inclusiones, contigüidades, supresión de áreas conceptuales: no existen la palabra y la palabra figurada, en un principio existen la palabra figurada que crea la expresión: el lenguaje estándar es denotativo sólo aparentemente, basta con recorrer su historia para darse cuenta de ello. (Arduini, 2000, p. 103)

En este marco, se propone la existencia de seis campos figurativos: metáfora, metonimia, sinécdoque, antítesis, repetición y elipsis. El primer campo figurativo hace

referencia a un entendimiento superior a las analogías; entre estos se hallan la metáfora, la alegoría, la personificación, etc. Respecto al segundo, este alude a la relación de elementos de acuerdo con su inmediación, tales como de causa en vez de efecto, de efecto en vez de causa, de concreto en vez de abstracto, etc. En el tercero se agrupan las conexiones establecidas con base en la inclusión; aquí están la sinécdoque de género en vez de especie, de parte en vez de todo, etc. En cuanto al campo figurativo de la antítesis, este se presenta por medio del contraste de conceptos; en este se ubican la antítesis, la paradoja, el hipérbaton, etc. Con respecto a la repetición, se trata de una dinámica establecida mediante la reiteración constante de constructos, tales como la anáfora, la sinonimia, el polisíndeton, etc. Finalmente, el sexto campo alude a la omisión de ideas; en él se encuentra la elipsis, la perífrasis, el eufemismo, etc.

2.3. Las técnicas argumentativas de Chaïm Perelman

Chaïm Perelman, en *El imperio retórico, Retórica y argumentación* (1997), propone las técnicas argumentativas como medio de rechazo ante el carácter formalista del estudio del lenguaje y del razonamiento, de modo que se buscaba que predominara la naturaleza persuasiva de la retórica. Para Perelman, dentro de este estudio de la argumentación, las técnicas argumentativas son aquellas que posibilitan y que sostienen la persuasión de una determinada tesis frente a un auditorio, pues el público lector es considerado como un conjunto de "aquellos en quienes el orador quiere influir con su argumentación" (p. 55). Asimismo, el lector debe ser convencido en base a la estrategia lingüística del texto, más que al empleo de su carácter lógico o formal. En base a esto, Perelman realiza una clasificación de las técnicas argumentativas en cinco tipos: (1) los argumentos cuasilógicos, en los que se incluye al argumento basado en las relaciones de contradicción, el argumento de la reciprocidad, el argumento basado en la definición, etc.; (2) los argumentos basados en la estructura de lo real, argumento por sucesión, el argumento de la dirección, etc.; (3) los enlaces que sirven para fundamentar la estructura de lo real; por ejemplo, el argumento basado en la ilustración, etc.; (4) la disociación de nociones; y, finalmente, (5) la interacción de los argumentos.

2.4. El *flâneur*

El *flânerie*, a lo largo de la tradición literaria, ha servido como una interacción entre la realidad y el mundo. Para Miguel Grijalba (2023), este acto es descrito como el paseo por las calles de manera despierta, dado que se explora detenidamente cada espacio de la ciudad como si esta estuviese viva y tuviera conciencia propia. Asimismo, este personaje es retratado como aquel que vagabundea sin rumbo ni dirección definidos, mezclado entre la multitud, pero sin

interactuar con otros sujetos; de modo que el tránsito del *flâneur* se desarrolla a manera de contemplación. En esta misma línea, Grijalba menciona los inicios de este a partir de Baudelaire, debido a que este *flâneur* asume una posición crítica respecto a las transformaciones que atravesaba la urbe ante la modernidad. Sobre ello, se le otorga una caracterización ambivalente al paseante, desde la exteriorización y el adentramiento en su propio yo. Es decir, se colige que el *flâneur* es aquel sujeto que, dentro de su tránsito por la ciudad, vuelve sobre sí mismo como un acto de autoconciencia y de reconocimiento individual. Este último aspecto es significativo para el desarrollo del análisis propuesto, pues coincide con la postura de los poetas frente a la urbe moderna: desde la mirada crítica y a partir de una subjetividad interior.

3. VANGUARDIA ARGENTINA: BORGES Y GIRONDO

Los años veinte del siglo pasado, en Argentina, fueron una época marcada por distintos confluentes políticos y socioculturales que condujeron a la transformación de la ciudad, así como a un incremento de la movilidad social; todo ello se advierte en Buenos Aires. Dicha transformación consistió, principalmente, en el ascenso de las clases sociales populares, sobre todo el sector obrero. En otras palabras, la calidad de vida, para este colectivo, mejoró de manera notable: además de su integración dentro del orden económico, su reconocimiento como ciudadanos implicó una mayor participación política. Por otro lado, se inauguraron nuevos sistemas de transporte como el tranvía y el subterráneo, lo que posibilitó la interconexión entre la periferia y el centro de la urbe. A su vez, esto derivó en una interacción entre los distintos grupos sociales, puesto que durante estos años se desarrolló una ola de inmigrantes al interior del país. En consecuencia, el sector popular se vio influenciado por la fusión cultural y desarrolló, así, una nueva clase media emergente (Martínez et al., 2020).

En este contexto, la década de los años 20 atestigua el surgimiento de las vanguardias literarias y artísticas, y, como destaca Mónica Bueno (1994), "[h]ablar de vanguardia implica, definitivamente, hablar de poesía" (p. 11). En efecto, es una poesía que se desplazaba entre la tradición y la renovación al poseer una dicotomía que oscilaba entre la "autodestrucción innovadora" y la resistencia del pasado. Para Mendiola (2001), Buenos Aires era retratada como una ciudad en transición, un espacio que crecía aceleradamente y que se adapta a la modernización. Atrás se dejaban las viejas catedrales, negras, sucias, y sobre estas debían erigirse las nuevas, blancas y deslumbrantes. Por su parte, en concordancia con Evar Méndez, se señala que la poesía de vanguardia tuvo su innovación "en el tono, el acento, el matiz de expresión [...]; en los temas y en la manera de tratarlos, inéditos o poco usuales aquéllos, sobria

y sencilla, despojada, ésta" (como se citó en Mendiola, 2001, p. 116). De esta resalta cómo el símil y la metáfora urbana son los centros para la poesía argentina, pues en ella se trasluce la oportunidad de cambio y la renovación de la relación entre el artista y la obra de arte.

De igual modo, la nueva generación de literatos designada como la Generación del 22 se ve fragmentada en dos tendencias reconocibles en la representación o en la escenificación de la topografía de la ciudad. Así, se deriva en dicho retrato la forma en la que esta se concibe, al igual que en el aspecto anímico del locutor. En ese orden, y a partir de que se toman los nombres de dos calles de Buenos Aires que limitaban la contraposición de dos ciudades distintas y enfrentadas, se denominan a estas dos tendencias literarias: Florida y Boedo. De acuerdo con Ferreira (2010), la distinción se centraba en el modo en que se abordaba lo nuevo. Mientras que Florida tomaba la ideología estética de la novedad que atacaba los modelos modernistas, realistas y románticos, Boedo se redirigió hacia la búsqueda del arte al servicio del proletariado, poseyendo una producción sujeta al tópico de la clase obrera y de la inmigración. No obstante, ambas vertientes supusieron la transgresión de las normas impuestas y, principalmente, reformularon el campo intelectual.

El grupo Martín Fierro, por su lado, incluyó a personalidades como Leopoldo Marechal, Raúl González Tuñón y Nohra Lange, y a otras dos figuras sobresalientes: Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges. Este último es significativo, pues, tras su regreso a Argentina en 1921, se da inicio a Florida. Jorge Luis Borges es un escritor emblemático no solo para su tradición nacional, sino además para Hispanoamérica y la literatura universal. De su carrera literaria se han recogido, a lo largo de los años, diversas investigaciones y aproximaciones hacia su labor literaria. Empero, en relación con la publicación de su primer poemario, en sus primeros años se resalta más su faceta como poeta ultraísta, la cual ha sido parte de distintas discusiones, dado que el propio Borges reniega de esta y de haber formado parte de la vanguardia. No obstante, son notables las características ultraístas que se conservan en los primeros poemarios. El manejo de la metáfora señala aquello, pero evitando el carácter reduccionista o limitante que criticaba el escritor argentino (Ruffinelli, 1988).

Por su parte, para Mendiola (2001), su producción literaria durante estos años, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), entre otros, rastreaba una construcción literaria de la ciudad de Buenos Aires, pues, recogiendo las ideas de José Carlos Rovira, se destaca cómo esta arquitectura de imaginarios y espacios es parte de la idea fundacional de Borges por erigir a un Buenos Aires literariamente (p. 180).

Aquello se corresponde con la idea de una topografía dentro de la poesía borgesiana, que se plantea en este estudio. Además de ello, se percibe el ideal de construir una nueva Buenos Aires, dotada de tradición, y la contemplación de la nación como obra. En esta misma línea, Boccanera se refiere a *Fervor de Buenos Aires* en función de la mirada hacia las casas y hacia los patios de Palermo, hecho que manifiesta a un Borges por medio de un locutor que recorre la ciudad aldeana de inicios del siglo XX, aquella a la que regresaba, y, por tanto, la va "reconstruyendo a fuerza de imaginación, sueño e invención" (Boccanera, 2013, p. 6).

Siguiendo con la imagen del poeta que recorre la ciudad, Verena Dolle (2014) manifiesta la existencia del *flâneur* dentro del poemario. Un sujeto que, por medio de su tránsito, autodescubre la urbe; aquello incluso puede advertirse en los títulos de los poemas. Esto ocurre, sobre todo, porque se sugieren espacios que nos sitúan a través de calles y barrios de Buenos Aires, verbigracia, "Las calles", "El sur" o "Calle desconocida"; o incluso en posiciones temporales como el atardecer o el mediodía, tales como "Afterglow" o "Campos atardecidos". Dentro de este abordaje analítico, Dolle se centra en el poema "Benarés" y encuentra al *flâneur* que recorre las periferias y evitando el centro de la ciudad. Esto connota a una ciudad imaginaria alejada de la modernidad: un espacio nostálgico e inexistente. En relación con "Calle desconocida", Pimentel (1999) sostiene que la ciudad descrita, lejos de ser únicamente un escenario, se convierte en un sujeto principal que surge como origen y centro del sentir del locutor. La ciudad es "una esperanza de niña en los balcones" (pp. 87-88), aquella que se manifiesta adversa al desorden y que, en el transcurso del día, marca el contraste del tiempo frente a su reticencia a conservar el pasado.

En otra dirección poética, Oliverio Girondo —a su vez inscrito en el grupo Martín Fierro— es un poeta paradigmático al que se le confiere una participación clave dentro de la propuesta de renovación estética para la literatura hispanoamericana. Del mismo modo, es reconocido por escribir uno de los poemarios pioneros de la vanguardia argentina: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922). Por otro lado, Girondo, al igual que Borges, se vio influenciado por su viaje a Europa y por el contacto con dichas tradiciones culturales y literarias. Esto implicó que, a su regreso a Buenos Aires, se alineará con el movimiento del ultraísmo argentino, y que inclusive se le adjudicase un sobrenombre: el Peter Pan de dicho movimiento, lo cual connotando el carácter dinámico y transformativo del escritor. Asimismo, este calificativo fue otorgado por Enrique Imbert luego de que Girondo escribiese "Manifiesto de Martín Fierro" —texto vinculado a la revista *Martín Fierro* (1924), de la cual Girondo sería miembro fundador del grupo que lleva el mismo nombre— que, como señala Sánchez

Rodríguez (1990), expresa una "proclama aquejada de cierto nacionalismo histriónico y en la que destaca una devoción total por lo nuevo" (p. 156).

Es decir, en este texto se aprecian algunas semejanzas que recoge Girondo del ultraísmo: el deseo de renovación por medio de la exaltación de la ciudad y de lo moderno, así como una fuerte negativa a lo tradicional o conservador. Dicha lectura no muestra únicamente los rasgos ultraístas de Girondo, sino también la propuesta vanguardista nacional que buscaba una lírica más rupturista, cosmopolita y nueva. En lo que concierne a *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, Mihai Grünfeld (1999) destaca la lírica a modo de prosa e identifica aquello como un acto de rebeldía en contra de las formalidades de la poesía pura. A su vez, realiza un énfasis en la "poesía de viaje" girondiana y destaca el paso por distintas ciudades de Europa, África y Latinoamérica como retrato del escritor vanguardista y la mirada crítica-ética que connota el locutor dentro de la exploración de la ciudad. Empero, esta mirada no busca ser individualista, sino centrarse en "lo típico de la experiencia moderna en cualquier ciudad grande" (Grünfeld, 1999, p. 30). Por ende, los espacios retratados se configuran por medio de cafés o bares, recintos llenos de tránsito y de público.

Desde la perspectiva de Mónica Bueno (1994), existe una coincidencia al denominar "poesía de viaje" al poemario; sin embargo, juzga esto como un aspecto usual por parte de la crítica; es más, algunas veces es el único punto de interés para ellos. En otro orden, para Bueno, la presencia del *flâneur* y la mirada del poeta, admirado por la modernización, es la que recorre la ciudad. En lo relativo al corpus seleccionado, Bueno describe "Calle desconocida" bajo una contemplación de imágenes desordenadas que rompen con su aspecto cotidiano o familiar para ser confrontadas con el lenguaje referencial. En cuanto a "Nocturno", Mendiola (2001) apunta que la ciudad de Girondo se muestra como un ser vivo, supeditado a un lenguaje poético que construye un mundo abandonado y acechado por lo insólito. A esta reflexión, Luis Gongora, citado en Mendiola (2001) lo retrata como "un poeta que captura el terror nocturno y lo expresa como motivo fundamental, en unidad y en concordancia perfecta con el valor de la palabra" (pp. 170-171). Lo expuesto configura una lírica sujeta a paisajes que no buscan lo idílico de la ciudad, sino el hecho de advertir, en ella, las relaciones e interacciones del hombre y lo moderno sobre la urbe.

Como se ha puesto de manifiesto, Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo, a inicios de los años veinte, compartían diversas similitudes, pues ambos escritores formaron parte de la vanguardia argentina y del grupo Martín Fierro. Sin embargo, aun dentro del propio colectivo

se hallaban diversas singularidades y una naturaleza propiamente heterogénea. Por otro lado, sus formaciones académicas y viajes a Europa son ejes semejantes que configuran sus aspectos cosmopolitas, así como la influencia recibida por el ultraísmo español. Si bien lo expuesto solo es vislumbrado en las primeras obras borgesianas, es indudable que constituyó su primer acercamiento hacia la praxis poética. En cambio, en el caso de Girondo, este es más reconocido por conservar la estética vanguardista en la mayor parte de su quehacer literario, situación que lo convierte en un referente inmediato para el ultraísmo argentino. Esto fue criticado por el propio Borges; es decir, la falta de adaptación (o actualización) en su coetáneo. Pese a ello, es reconocible el valor simbólico del primer poemario de Oliverio Girondo, pues permitió el principio de una nueva literatura para Argentina.

En lo que concierne a los poemarios, se observa la ciudad como un personaje principal que condiciona la reflexividad de los poetas por medio de la voz de locutores que transitan por dicho espacio. De la misma forma, es acertado mencionar que, para la crítica literaria, existe la presencia del *flâneur* al interior de ambos poemarios. No obstante, este es un caso atípico en la poesía borgesiana habida cuenta de que este autor explora la urbe de las afueras, evitando retratar el centro. En cambio, el *flâneur* de *Veinte poemas...* está en constante aproximación hacia el ruido y el movimiento de la ciudad. Además de lo mencionado, se advierte que, en *Fervor de Buenos Aires*, persiste una mirada conflictuada entre el pasado y la modernidad, pese a que se esperaba que el poemario abrazara directamente lo nuevo y, más bien, dejase lo anterior. Esto se repite, en cierta medida, en Girondo, pero por medio de subescenarios que se enfocan más en una contemplación abierta de la ciudad moderna.

4. TOPOGRAFÍA POÉTICA DE LA URBE MODERNA

Tras haber realizado una aproximación a las corrientes literarias que dialogan con las obras poéticas, en el presente apartado se desarrollará el análisis comparativo. En primer lugar, se comparará "Nocturno" y "Calle desconocida"; luego, se analizará "Apunte callejero" y "Arrabal".

4.1. "Nocturno" y "Calle desconocida"

"Nocturno" (ver Anexo 1) es un poema compuesto por seis estrofas y, en su totalidad, por veintiocho versos. Dentro de esta distribución, se observa que la primera estrofa se desenvuelve a modo de una presentación que permite la descripción del espacio protagónico de "Nocturno": la ciudad. Esta, además, precisa un tiempo: la noche-madrugada. Momento que da inicio a una reflexividad dotada de tonalidades de ausencia, soledad y dudas. De ahí que el título del poema

sea “Nocturno”. Además, se introduce al locutor del poema que enuncia desde un *nosotros*: “Nos dejan todavía más solos”. Para Fernández-Cozman (2021), este sería un locutor personaje, mientras que el sujeto a quien se dirige sería un alocutario no representado, dado que no se presenta a un *tú* directamente. Esta relación se repite a lo largo del texto, manteniéndose el locutor plural: “¿A qué nos hace recordar [...]?” o “quisiéramos avisarles”, por lo que se constituye un monólogo en que el locutor plural reflexiona y se cuestiona sobre sí mismo en torno a la ciudad. Esto permite que la mirada se desplace desde una perspectiva externa a una introspectiva para enriquecer la forma en la cual se presenta a la ciudad y al sujeto (nosotros) dentro de ella.

En lo que concierne a los campos figurativos, se advierte el empleo de metáforas, la repetición (anáforas y el quiasmo) y la antítesis. Esta última aparece en los versos 1 y 2 a modo de un hipérbaton, lo que coloca en primera instancia la sensorialidad y la caracterización de lo artificial (“vidrios”) sobre el aspecto humano (“frente”). Esto, desde un principio, describe cómo lo artificial (o material) está sobresaturado, y lo humano se va perdiendo o quedando en segundo lugar. Luego, aparece la personificación “luces trasnochadas”, que denota el tiempo del poema y muestra una relación de opuestos. Vale decir, el argumento de disociación de nociones en el que la luz aparece como opuesto de la soledad (verso 3), pues, en la ausencia de ella, el sujeto es más consciente del hecho de estar solo. Esto se repite en los versos que van del 15 al 17, ya que la necesidad de encontrar un espacio y el desear acurrucarse o esconderse se muestran como la pérdida de lo íntimo, lo personal. Esto se reitera en los versos 20-21 por medio del argumento de ejemplo; además, la penúltima estrofa acentúa dicha soledad descrita. Por otro lado, la presencia de telarañas de alambres (cables de luz), “la llave de la electricidad” o “postes telefónicos” permite aludir a la ciudad moderna. Dichas ilustraciones se muestran como una sinécdoque, pues son elementos que aparecen en lugar del “flujo eléctrico”, siendo este un elemento al que se alude a lo largo del poema. Nuevamente, se refuerza una retórica en la que lo artificial sobresatura a la ciudad moderna; y los espacios se hallan supeditados a ella. En efecto, se compone una visión de la noche desde lo oculto o el desorden; también se muestra el vacío de la madrugada, esos restos del día cuando la bulla se halla ausente.

Respecto a la cuarta estrofa, se evidencia la figura del quiasmo a raíz de que la reiteración de “en que” o “en las que” (en la quinta estrofa) genera encabalgamiento y refuerza el tono reflexivo. Por su parte, los versos “muebles viejos aprovechan / para sacarse las mentiras” se incluyen como una forma en que el pasado se hace presente y se sobrepone al paso del tiempo, sumado a que hay un enfrentamiento entre el interior del hogar y el exterior (lo

ajeno, las calles). Por otro lado, el cierre del poema denota con ironía cómo el grillo debe condicionar su canto y/o adaptarse a la vida de la ciudad. Este escenario termina trasluciendo la verdad de la realidad lírica del poema: el sujeto humano debe supeditarse a la transformación de la urbe. Aquello, en cierta medida, evidencia una deshumanización, pues se priva de las particularidades personales para encajar dentro del sistema-urbe. De esta forma, "Nocturno" dibuja una topografía de la ciudad moderna con relación a sus aspectos cotidianos en contraste con la noche; y reconoce, así, a través de la sensorialidad del locutor, una soledad sujeta al entorno que lo rodea.

En cuanto a "Calle desconocida" (ver Anexo 2), se trata de un poema compuesto por cinco estrofas y veintinueve versos. En la primera estrofa se desarrolla y se revela el escenario/paisaje, así como el inicio de la contemplación lírica en que se nos introduce un espacio temporal: el atardecer. Esto es curioso, pues es en la tarde y en sus cualidades sensoriales de las que parte el locutor. De ahí que, en un inicio, se evidencie a un locutor no personaje, pues el locutor no habla explícitamente desde un *yo* o *nosotros*, situación que conlleva a que el enfoque principal sea reflexionar. No obstante, aquello cambia a partir del verso nueve a raíz de que hay una variación a un locutor personaje que se expresa desde la primera persona: "di con una calle ignorada" o "mi vano corazón" (verso 17) son ejemplos de ello. Este locutor es quien abarca gran parte de la evocación poética; empero, es justo en el penúltimo verso en que se divisa un segundo cambio: "que todo inmediato paso nuestro". El locutor adopta una figura plural desde la que finaliza la reflexión, dado que, dentro de la subjetividad desembocada, la conclusión se resuelve de forma colectiva, esto es, dirigida a un auditorio más universal.

Asimismo, resulta notable que el alocutario sea del tipo no representado, aspecto que se mantendrá a lo largo del poema. Estas modificaciones entre locutores y alocutarios acompañan la intensidad de la introspección, la cual se hace mayor al advertir su conflicto con la ciudad y su modernidad, configurando un monólogo más circunspecto. Para expresar esto, el texto posee una diversidad de figuras retóricas, de las que son frecuentes las metáforas y los símiles, verbigracia, que se hallan en los versos quinto y sexto, o el duodécimo y el decimotercero, para configurar el paisaje urbano por medio de sonidos y colores. Así también se emplea la sinécdoque por medio de la descripción de terrazas, cornisas, casas, balcones, etc., que van dibujando la exterioridad de la ciudad; una que, si bien en un principio es introducida bajo lo idílico, termina siendo extraña y ajena al imaginario del locutor: en esa arquitectura nueva y llamativa, descrita entre los versos décimo y decimoquinto, no hay espacio para los interiores

ni restos del ayer. En esta línea, el conflicto entre modernidad y pasado es perceptible dentro de esta mirada interior.

Dicho cuestionamiento es contemplado, además, en el empleo de antítesis; por ejemplo, en el vigésimo segundo verso se construye la oposición entre lo olvidado y lo recuperado, una ambivalencia determinante al abordar la ciudad. Sin embargo, esta mirada no es completamente negativa; el cambio y lo nuevo no se ven omnipresentes: "tal vez una esperanza de niña en los balcones". Aun en esta supuesta calle desconocida, hay brotes de la ilusión de una poesía reencontrada. A su vez, el empleo de argumentos basados en probabilidades le otorga un mayor peso por el deseo ante el pasado y la añoranza por la prevalencia de la ciudad de antes: "Quizá esa hora de la tarde de plata diera su ternura a la calle" (vv. 19-20). De la misma forma, este enfrentamiento entre lo nuevo y lo pasado, o lo ajeno y lo cercano, se muestra como una disociación de las nociones en que las relaciones de oposición son el centro del poema. Por su parte, el cierre de la última estrofa presenta una alegoría contundente en la que la existencia humana es condicionada finalmente a un ornamento, a la soledad trágica producto de lo artificioso de la calle y a lo efímero de lo nuevo.

Todo esto termina caracterizando el conflictivo mundo interior del locutor a consecuencia de la ciudad, y esta se convierte en un personaje protagónico más que un retrato de fondo. "Nocturno" y "Calle desconocida" comparten dicha representación, pues es distinguible que la urbe moderna no es solo una imagen artificial puesta como complemento, sino que de ella se derivan las reflexiones de los locutores y las interrogantes en torno a la experiencia de la vida humana dentro del idílico de la modernidad. Además, es curioso detallar cómo, en ambos poemas, la subjetividad del locutor se presenta vinculado al atardecer-anochecer, dado que es en el cierre del día cuando la meditación cobra mayor sensibilidad. Igualmente, comparten la presencia de un locutor personaje; inclusive, este aparece en una voz plural. El *nosotros* connota un auditorio universal donde la reflexividad evidenciada escapa de un conflicto interior, pues también se trata de un cuestionamiento hacia la existencia humana y la soledad sujeta a la vida urbana.

No obstante, es diferenciada la figura de este locutor plural. Se encuentra más divisado y sostenido en "Nocturno" que en "Calle desconocida", ya que en este último solo aparece en el cierre del texto. En concordancia con ello, en el poema de Girondo, la ciudad es experimentada desde elementos cotidianos, escenarios que podrían pasar inadvertidos si no fuese por la mirada del locutor, quien los caracteriza y les da un nuevo significado al

contrastarlos con lo lúgubre, lo ausente y lo inhóspito de la madrugada. El *flâneur* de Girondo se desplaza desde lo externo y emplea imágenes desordenadas y saturadas de lo artificial en el centro de la urbe. En cambio, en el caso de Borges, se asume a un *flâneur* que pasea por los márgenes. Ahora bien, en ambos textos hay una mirada y una valoración hacia el pasado; no obstante, en "Nocturno", este es un subtema derivado de la soledad. Por tal motivo, estas formas de representación, para ambos autores, supone una ruptura de lo idílico de la ciudad moderna.

4.2. "Apunte callejero" y "Arrabal"

Leamos el primer poema:

> En la terraza de un café hay una familia gris.
> Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa
> sobre las mesas. El ruido de los automóviles des-
> tiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso,
> alguien se crucifica al abrir de par en par una
> ventana.
> Pienso en dónde guardaré los kioskos, los
> faroles, los transeúntes, que se entran por las
> pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de
> estallar…. Necesitaría dejar algún lastre sobre la
> vereda….
>
> Al llegar a una esquina, mi sombra se separa
> de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de
> un tranvía.
> (Girondo, 1922, s/p)

"Apunte callejero" es un poema compuesto por tres estrofas y catorce versos. En lo concerniente al microacto comunicativo, la primera estrofa revela a un locutor no personaje y a un alocutario no representado. Es decir, se compone una reflexión a modo de una descripción impersonal, como la denomina Fernández-Cozman (2021). Lo señalado permite entender la

imagen de una ciudad en base a microescenarios donde lo público y lo multitudinario se muestra en conjunto con la vida en la urbe: las cafeterías, las mesas y los automóviles. No obstante, distinguiéndose de lo anterior, el locutor se ve alterado en las siguientes estrofas, pues se manifiesta a un locutor personaje singular: "Pienso en [...]" o "Me siento tan lleno que tengo miedo [...]", lo cual plasma una experiencia más autorreflexiva e íntima. Por otro lado, desde el inicio del poema, se advierte el retrato de espacios e interacciones del sujeto que convergen en la dicotomía de la experiencia humana en torno a la modernidad. Aquello se advierte en la medida en que se articula una lírica enriquecida de metáforas, y destaca la ausencia directa de denominar como "hombre" a los sujetos: "hay una familia gris". Lo grisáceo se alerta como un juego de sombras/oscuridad. El hombre no es identificado, sino reducido a una imagen difusa.

Asimismo, en "Pasan unos senos bizcos", por medio de una relación parte-todo, el cuerpo es nuevamente reducido y materializado como una subparte que se sobrepone al sujeto femenino. Es decir, se percibe cómo el sujeto humano se ve diseminado dentro del espacio de la urbe; lejos de ser descrito como un personaje, se transforma en un elemento de fondo. Por su parte, en los siguientes versos, "En un quinto piso, / alguien se crucifica al abrir de par en par una / ventana", se evidencia la carga irónica del locutor por medio del retrato del suicidio. La crucifixión inserta al poema en un contexto pesimista en que la muerte y la angustia corporal se transforman en un escenario cotidiano, de modo que se configura un escenario sobre lo hostil y poco acogedor de la urbe. Además de ello, el asíndeton participa en la mirada topográfica de la ciudad que se halla configurada a partir de microespacios y del contraste de estos: "los kioskos, los faroles, los transeúntes".

Por su parte, en el verso séptimo, "Pienso en dónde guardaré [...]", se inserta un argumento de dirección en que el locutor personaje delibera respecto de un posible escenario en el que se direcciona su sentido o línea de pensamiento. Es decir, se configura una preocupación por el espacio que se ve supeditada por la inconmensurabilidad de la ciudad y todos los que transitan por esta. En consecuencia, dicho verso es empleado para evidenciar la pérdida de identidad y del espacio, frente al escenario expuesto, tal como si no pudiese distinguirse al sujeto dentro de este. De ahí que los versos octavo y noveno usen la metáfora de un cuerpo henchido como un símil del crecimiento urbano acelerado y del desarraigo del sujeto ante esta sobreestimulación. Siguiendo esta línea, en el verso décimo, surge el empleo del argumento de la probabilidad: "Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda". En lo citado se establece un carácter enunciativo que se ubica entre lo verosímil y lo posible, lo cual refleja la

duda y la incertidumbre ante lo que podría acontecer. En este sentido, se suscita la interrogante del locutor por encontrar un espacio en medio de la urbe o el espacio moderno.

Además, existe el empleo de la figura literaria de la elipsis por medio de una reticencia a través de los puntos suspensivos. Ello otorga un mayor grado de significancia a la incertidumbre y al conflicto interno del locutor. Del mismo modo, los puntos finales dejan de manera inconclusa el enunciado descrito e incrementan, a su vez, la tensión y el tono dubitativo de los últimos versos. En cuanto a la estrofa final, el conflicto interno del locutor llega a un desenlace por medio del desdoblamiento; y la sombra adquiere autonomía y se desliga de lo corpóreo del ser. El sujeto ha perdido su identidad y su propia autonomía; por segunda vez, surge un juego irónico del suicidio como un ejemplo de deshumanización y en tanto escenario fátidico de la modernidad. En conclusión, "Apunte callejero" es un espacio que se haya subyugado o sobreexpuesto por microescenarios y por el movimiento o desplazamiento del hombre, quien se halla como "transeúntes" y descubriendo su imagen dentro de la ciudad como un personaje secundario y dominado por esta.

Ahora bien, leamos "Arrabal":

El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.
El pastito precario,
desesperadamente esperanzado,
salpicaba las piedras de la calle
y divisé en la hondura
los naipes de colores del poniente

y sentí Buenos Aires. 15

Esta ciudad que yo creí mi pasado

es mi porvenir, mi presente;

los años que he vivido en Europa son ilusorios,

yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires.

(Borges, 1974, p. 32)

"Arrabal" está compuesto por tres estrofas y por diecinueve versos. Posee un locutor personaje singular y un alocutario no representado; es decir, se construye un monólogo alrededor de un locutor que explora la ciudad a modo de un *flâneur*. No obstante, únicamente en el primer verso se observa a un locutor personaje plural: "nuestro tedio". Dicha apertura hace un llamado colectivo en el que enuncia, ya que, como el título del poema se refiere, la mirada del locutor advierte en los barrios una coexistencia entre la realidad de Argentina y el imaginario construido por Borges. La reafirmación de esto se ve desde el primer verso del poema, en el que se hace uso de un argumento basado en una definición a fin de precisar la carga significativa de lo que es "el arrabal" para el locutor personaje: "el reflejo de nuestro tedio". De modo que se emplea la definición para evidenciar cómo se configura el campo semántico del poema: en base a la urbe y a la periferia. Por ende, no es casual que el arrabal sea utilizado para describir la preocupación del sujeto en un escenario moderno, debido a que, en este, concibe la presencia de una búsqueda de identidad nacional.

Por otro lado, si bien se señaló que el locutor cumple con el rol de un *flâneur*, este es uno particular y que deambula por la periferia; en otras palabras, lejos de posar su mirada y su perspectiva sobre lo nuevo o distinto, este locutor se pierde fuera del centro para aproximarse a lo anterior, que trae consigo la configuración de identidad y reconocimiento. Dicha situación es observable entre los versos octavo y décimo, en los que, por medio del paseo, se advierte la existencia de una ciudad monótona: "recuerdos repetidos / de una sola manzana". Aun cuando se reconoce la simpleza y la poca originalidad de las calles, en esta misma carencia de cambio y transformación persiste lo insólito de la ciudad ante una modernidad no tratada favorablemente. A su vez, en el poema, son recurrentes las metáforas y las antítesis, y sobre todo de estas últimas, pues evidencian los conflictos y la naturaleza heterogénea dentro de la topografía de la urbe borgesiana. En versos como "diferentes e iguales", la propia arquitectura y la estética del barrio se hallan dotadas de esta problemática entre uniformidad y desorden.

Además, entre los versos 7-9, esta caracterización se halla vinculada con recuerdos o memorias; y la ciudad como personaje se retrata como un ser o también en tanto entidad estrechamente ligada al aspecto de la tradición y el pasado. Es decir, lo monótono, en la superficialidad de las casas, es semejante al valor simbólico de la tradición. Por su parte, en los versos subsiguientes (del 10-12), opera la carga metafórica del poema al describirse la sobreposición del pasto entre el pavimento: "desesperadamente esperanzado". Dicho retrato escenifica el enfrentamiento del pasado residual frente a lo nuevo y al cambio; de esto, es curioso identificar que el pasto, símil de la naturaleza, sea quien se sobrepone ante lo moderno. Esto debido a que se reafirma el sentido dicotómico del sujeto moderno dentro de la urbe transformada y la reticencia del pasado que se mantiene en sus márgenes.

En cuanto a los versos decimotercero al decimoquinto, se presenta el uso de la repetición por medio de la anáfora "y divisé / y sentí", en el que se reitera la conjunción "y". Dicho inicio configura la reticencia del locutor ante la contemplación del escenario frente a él, de modo que se percibe una prolongación ante la descripción del horizonte y la afirmación de "y sentí Buenos Aires". Así, construye la identidad de la urbe en base a lo dicotómico del pasado y lo nuevo. En cuanto a los cuatro versos finales, en estos se termina de configurar la mirada del locutor dirigida al futuro y al porvenir. Empero, esta se encuentra entre la antítesis del pasado y lo moderno, como si solo en aquel escenario dicotómico se encontrase verdaderamente la esperanza por reescribir la identidad.

5. CONCLUSIONES

En primer lugar, la presente investigación ha posibilitado una aproximación a la vanguardia argentina al identificar cómo los distintos factores, tanto políticos, sociales y culturales, fueron partícipes en la transformación y la aceleración de las ciudades modernas como Buenos Aires. En ellas, además de la renovación a nivel estructural o tecnológico, se desarrolló una búsqueda por la renovación estética en la literatura, sobre todo en la poesía. Es justamente esta dicotomía entre la modernización de la urbe y la lírica nacional en la cual aparece la necesidad de referirse a la ciudad dentro de distintos poemarios de la época. En consecuencia, surge un espacio tensionado de la ciudad entre la tradición y la modernización, e inclusive será aquella ciudad el escenario desde el que Oliverio Girondo y Jorge Luis Borges construyen la mirada del poeta.

En segundo lugar, realizada la comparativa entre ambos autores, puede vislumbrarse que, pese a pertenecer a la misma tradición literaria y al mismo grupo, y a haber tenido una faceta ultraísta, la representación de la urbe moderna se muestra dispar. En la lírica de Girondo,

el *flâneur* atraviesa el centro de la ciudad por medio de escenarios públicos, movimientos y el desorden; todo ello configura una ciudad sobresaturada por lo artificial en la que, en lo cotidiano y en lo escondido, se halla lo verdaderamente inaudito. En cambio, la urbe de Borges se concentra en la periferia y en el desplazamiento hacia afuera, pero con una mirada hacia adentro, hacia el pasado. El imaginario de la urbe borgesiana se construye gracias a la memoria; el *flâneur* de Borges rehúye del centro y camina buscando constantemente los rezagos del ayer. Esto evidencia, a su vez, un conflicto interno, que lejos de ser una mirada contemplativa como la de Girondo, desea activamente una respuesta de cambio.

En conclusión, el presente estudio comparado demuestra que *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y *Fervor de Buenos Aires* poseen una topografía lírica de la urbe en que se ve desmitificado el ideal de la modernidad. Por ello, en las diversas particularidades de cada poemario, se construyen representaciones de la ciudad que indudablemente distan de la celebración por lo moderno. Al contrario, se ilustran escenarios en los que se retrata una experiencia caótica o solitaria dentro de la urbe moderna, lo cual se torna perceptible en los conflictos internos de los locutores. Para el caso de Borges, estos se despliegan en medio de una dicotomía que sirve como posibilidad para reformular la identidad nacional en base a lo heterogéneo de los márgenes de Buenos Aires. En Girondo, más bien, se ilustra la experiencia de la vida en la urbe como foco, pero sin dejar de advertir los peligros y lo inhóspito de la modernidad; empero, no la rechaza ni abraza al pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (2008). Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo. *Acta Poética*, *29*(2), 245-275. https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2008.2.267

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras.* Universidad de Murcia.

BOCCANERA, J. (2013). Ciudad y poesía: el escenario y la palabra. *Humanidades*, (1), 1-12.

BORGES, J. L. (1974). *Obra poética*. Emecé.

BUENO, M. (1994). La escritura de Oliverio Girondo: la utopía de la vanguardia. *Celehis, Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (3), 11-26. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/236

CAÑAS, D. (1994). *El poeta y la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos.* Ediciones Cátedra. https://dionisioc.com/descargas/1994%20El%20poeta%20y%20la%20ciudad.pdf

DOLLE, V. (2014). Entre Benarés y Buenos Aires: el yo lírico como flâneur mundial en Fervor de Buenos Aires de Jorge Luis Borges. En R. Spiller (Ed.), *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI* (pp. 71-85). Iberoamericana. https://www.jstor.org/stable/24879477

FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2021). ¿Quién habla en un poema? Locutores y alocutarios. El caso de un poema de César Vallejo. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, *69*(69), 367-377. https://doi.org/10.46744/bapl.202101.013

FERREIRA, F. (2010). Boedo y Florida en las páginas de Los Pensadores. *Cuyo: Anuario de filosofía argentina y americana.* (25/26), 59-192. https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/256851

GIRONDO, O. (1922). *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*. Colouma.

GRIJALBA, M. (2023). Estéticas del aburrimiento: flâneur, vagabundo, dandy. *El toro celeste*, *23*, 78-91. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9244095

GRÜNFELD, M. (1999). Oliverio Girondo y el viaje de la vanguardia. *Hispamérica*, *28*(82), 21-34. http://www.jstor.org/stable/20540101

MARTÍNEZ, D. et al. (2024). *Propuestas y contrapropuestas de reformas del sistema educativo (1920-1940)*. Universidad Nacional de La Matanza. https://repositoriocyt.unlam.edu.ar/handle/123456789/2126

MENDIOLA, P. (2001). Buenos Aires entre dos calles: breve panorama de la vanguardia poética argentina. *Cuadernos de América sin nombre*, (4). http://hdl.handle.net/10045/6277

PERELMAN, Ch. (1997). *El imperio retórico. Retórica y argumentación.* Norma.

PIMENTEL, J. (1999). Borges lee Buenos Aires. Un ejercicio crítico frente a la modernización de la ciudad. *Variaciones Borges*, (8), 82-93. http://www.jstor.org/stable/24879477

RUFFINELLI, J. (1988). Borges y el ultraísmo: un caso de estética y política. *Cuadernos Americanos. Nueva época*, *3*(9), 155-174.

SÁNCHEZ, A. (1990). El viaje literario en la poesía ultraísta de Oliverio Girondo. *Scriptura*, (6/7), 155-163. https://raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/94391

ANEXOS

Anexo 1

Nocturno

Frescor de los vidrios al apoyar la frente en la ventana. Luces trasnochadas que al apagarse nos dejan todavía más solos. Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas. Trote hueco de los jamelgos que pasan y nos emocionan sin razón.

¿A qué nos hace recordar el caudillo de los gatos en celo, y cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos?

Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes.

A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras, y quisiéramos avisarles para que tuvieran tiempo de acurrucarse en los rincones. Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen algo de siniestro y uno quisiera rozarse a las paredes, como un gato o como un ladrón.

Noches en las que desearíamos que nos pasaran
la mano por el lomo, y en las que súbitamente se
comprende que no hay ternura comparable a la
de acariciar algo que duerme.

¡Silencio! —grillo afónico que se nos mete en
el oído— ¡Cantar de las canillas mal cerradas!
—único grillo que le conviene a la ciudad

Anexo 2

Calle desconocida

Penumbra de la palma
llamaron los hebreos a la iniciación de la tarde
cuando la sombra no entorpece los pasos
y la venida de la noche se advierte
como una música esperada y antigua,
como un grato declive.
En esa hora en que la luz
tiene una finura de arena,
di con una calle ignorada,
abierta en noble anchura de terraza,
cuyas cornisas y paredes mostraban
colores tenues como el mismo cielo
que conmovía el fondo.
Todo —la medianía de las casas,
las modestas balaustradas y llamadores,
tal vez una esperanza de niña en los balcones—
entró en mi vano corazón
que limpidez de lágrima.
Quizá es hora de la tarde de plata
diera su ternura a la calle,
haciéndola tan real como un verso
olvidado y recuperado.

Sólo después reflexioné

que aquella calle de la tarde era ajena,

que toda casa es un candelabro

donde las vidas de los hombres arden

como velas aisladas,

que todo inmediato paso nuestro

camina sobre Gólgotas.

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36289

UNA APROXIMACIÓN AL CAMPO LITERARIO PERUANO A PARTIR DE LA REVISTA *ACTUALIDADES* (1903-1908)[1]

AN APPROACH TO THE PERUVIAN LITERARY FIELD FROM THE MAGAZINE *ACTUALIDADES* (1903-1908)

Raúl Varillas Estrada
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
raul.varillas@unmsm.edu.pe
https://orcid.org/0009-0008-1286-1269
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.277

Fecha de recepción: 09.04.26 | Fecha de aceptación: 15.07.26

RESUMEN

En este artículo, realizamos un análisis de las percepciones de un grupo de colaboradores de la revista limeña *Actualidades* (1903-1908) con respecto al impacto de la prensa en la constitución del campo literario peruano. A partir del análisis de este corpus textual, se busca identificar, tanto al nivel de las agendas culturales explícitas (ensayos, pronunciamientos editoriales, por ejemplo) como en el de las figuraciones literarias (crónicas y cuentos), diversos posicionamientos con respecto a los modelos de artista, las reglas de legitimidad cultural y las expectativas de los escritores sobre el público lector en un escenario crecientemente atravesado por la lógica del mercado editorial de la prensa de inicios del siglo XX. Como se verá en este artículo, estos posicionamientos están impregnados de ambigüedades que oscilan entre el entusiasmo ante el impacto de la prensa en la formación de nuevas formas de legitimidad cultural (nuevos públicos) y el recelo ante un proceso de democratización y desacralización de la práctica literaria. Adicionalmente, se busca poner de relieve la importancia del estudio de las publicaciones periódicas de inicios del siglo XX para una mejor comprensión de los diversos esfuerzos por construir un campo literario autónomo en el Perú.

PALABRAS CLAVE: revistas siglo XX, campo literario, profesionalización, legitimidad cultural, democratización cultural.

ABSTRACT

In this article we carry out an analysis of the perceptions of a group of collaborators of the Lima magazine *Actualidades* (1903-1908) regarding the impact of the press on the constitution of the Peruvian literary field. Based on the analysis of this textual corpus, we seek to identify, both at the level of explicit cultural agendas (essays, editorial pronouncements, for example) and at the level of literary figurations (chronicles and stories), various positions with respect to artist models, the rules of cultural legitimacy and the expectations about the reading public in a scenario increasingly crossed by the logic of the editorial market of the press at the beginning of the Twentieth Century.

[1] Este artículo toma como punto de partida el capítulo 1 de mi tesis de licenciatura en literatura: *Popularidad literaria y literatura popular: escritores, mercado y modernidad criolla a través de la prensa peruana a inicios del siglo XX*, sustentada en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos el 2016.

As will be seen in this article, these positions are impregnated by ambiguities that oscillate between enthusiasm for the impact of the press in the formation of new forms of cultural legitimacy (new audiences) and suspicion regarding a process of democratization and desacralization of literary practice. Additionally, this article seeks to highlight the importance of the study of periodical publications from the beginning of the Twentieth Century for a better understanding of the various efforts to build an autonomous literary field in Peru.

KEYWORDS**:** Twentieth-Century magazines, literary field, professionalization, cultural legitimacy, cultural democratization.

1. INTRODUCCIÓN

Desde los primeros años de la instalación del sistema político republicano en Latinoamérica, los nuevos grupos de poder local y sus élites intelectuales fueron conscientes del complejo desafío que suponía la implementación de proyectos modernizadores en un contexto caracterizado por una minoritaria población criolla alfabetizada, y una mayoría indígena y esclava pauperizada durante el orden colonial. Ante esta realidad, además de la creación de nuevas instituciones que formalmente se adaptaban a los principios liberales y republicanos, el sector intelectual coincidió en depositar sus esperanzas en el sistema de representación escrito, a través de libros, periódicos y revistas como vehículo de transformación modernizadora en todos los niveles de la sociedad (González, 1993).

Así, tanto en formato de libros, panfletos, hojas volantes, diarios o revistas, escribir y publicar, para las élites sociales, "era dar forma al sueño modernizador; era civilizar: ordenar el sin sentido de la 'barbarie' americana" (Ramos, 2009, p. 66). Este propósito de contribuir con la transformación de la sociedad mediante la lectoescritura sería un móvil recurrente en los diversos proyectos culturales de las élites intelectuales que conformaban lo que Ángel Rama (1998) llama "la ciudad letrada", la cual buscaba ordenar el espacio social y geográfico latinoamericano en los marcos del pensamiento occidental ilustrado.

En su libro póstumo, el crítico uruguayo se centra en perfilar una historia de las élites letradas y su compleja vinculación con los centros de poder poscolonial, la modernización económica y técnica, y los movimientos sociales dirigidos contra dichos centros de poder. Entre los diversos aportes que pueden destacarse de las coordenadas que traza Rama, nos interesa

centrarnos en la función gravitante del circuito de la prensa en las reconfiguraciones de la ciudad letrada y el papel de los escritores en los proyectos nacionales latinoamericanos, en particular, el peruano.

En efecto, los proyectos editoriales implementados por las élites letradas son un valioso campo de análisis sobre las complejas dinámicas que se articularon entre las formas tradicionales de sancionar lo culturalmente legítimo y las formas modernas de autoridad, estas últimas profundamente vinculadas al mercado. Tales dinámicas, propias de la modernidad, nos permiten estudiar las múltiples perspectivas de los agentes involucrados en el complejo proceso de autonomización del campo literario que, siguiendo los aportes de Bourdieu (2002), se caracteriza, de un lado, por la relativa pero creciente liberación de la actividad literaria de las presiones de instituciones tradicionales como la monarquía, la Iglesia, el mecenazgo y otras instancias "externas" a la acción específica de crear una obra de arte; y, de otro lado, habida cuenta de que esta autonomización supone la incidencia de presiones que son particulares a la producción de estas obras: los círculos o las asociaciones literarias, la opinión entre los pares creadores, la industria editorial, la crítica especializada, la respuesta del público a los proyectos culturales y la influencia del mercado de lo impreso.

A partir de este marco, este artículo se centrará en conocer cómo fueron representadas, tanto a nivel de las agendas explícitas sobre la labor literaria (ensayo literario) como al nivel de las figuraciones literarias al respecto (por ejemplo, crónicas, relatos o cuentos), diversos posicionamientos con respecto a los modelos de artista, las reglas de legitimidad cultural y las expectativas sobre el público lector que se articulan en un escenario crecientemente atravesado por la lógica del mercado editorial de la prensa de inicios del siglo XX. Para ello, se tomará como objeto principal de nuestro análisis una muestra de contribuciones publicadas en la revista ilustrada *Actualidades* (1903-1909). A partir de las páginas de esta plataforma periódica, es posible acceder a un provechoso corpus de estudio que, con el esfuerzo colectivo, enriquecerá el diálogo que se ha visto renovado en investigaciones como las de García-Bedoya (2024), Denegri & Morales Pino (2021) y Morales Pino, Grau-Llevería & Villegas (2020), por mencionar las más recientes.

2. LOS ARTEFACTOS DE LA CIUDAD LETRADA: LIBROS Y REVISTAS ANTE EL DIARIO

Tras la Independencia y las primeras políticas que intentaban estructurar y sostener el proyecto republicano, las condiciones para la formación de un campo literario nacional eran bastante precarias. Sin embargo, gracias a ciclos de estabilidad y de incremento de las arcas fiscales en las últimas décadas del siglo XIX, empezarían a notarse, aunque de manera incipiente, algunos progresos característicos de las naciones con economías conectadas al mercado internacional. Ello puede evidenciarse, además del aumento de la importación de bienes y del acondicionamiento en infraestructura industrial y urbana, con el aumento de la alfabetización (Ragas, 2007) y un pronunciado incremento en la producción y en la circulación de publicaciones periódicas (Mendoza, 2016).

Precisamente, en este contexto de impulsos modernizadores, la prensa cumple un rol fundamental en difundir y en crear sentidos para legitimar o disputar los proyectos nacionales que buscaron obtener hegemonía. Y es en el circuito de la prensa que, consecuentemente, encontraron espacio los hombres y las mujeres de letras que asumieron agendas culturales y literarias cuyo impacto se muestra vigente hasta nuestros días. Muchas de estas agendas, como veremos a continuación, hallan puntos de inflexión en contextos donde la influencia del mercado de bienes materiales y culturales genera fisuras en los horizontes de expectativas de quienes son parte de un —todavía incipiente— campo literario peruano.

Consideramos que la difusión de la novela de folletín francesa y su recepción pueden ser un punto de inicio para comprender las dinámicas entre un sector del campo literario frente los desafíos generados por la modernización en las formas de lectura. Como señala Thérenty (2010), el folletín fue un espacio que funcionó como un "laboratorio literario" que revolucionó las normas editoriales, así como los usos de la escritura y la lectura literaria durante el siglo XIX. Esta sección, ubicada al final de la última página de los diarios, albergó las propuestas narrativas de figuras destacadas como, por ejemplo, Balzac, Dumas padre, Théophile Gautier y Zola. Sin embargo, fueron las más populares, entre los lectores, las entregas narrativas que apelaban a códigos melodramáticos y de un fuerte impacto emocional (muy propio de las primeras novelas de George Sand, que fueron materia de ridículo en algunas novelas latinoamericanas, tales como en *Martín*

Rivas del chileno Alberto Blest Gana).[2] Estas tendían muchas veces a la descripción gozosa de las costumbres de los bajos fondos (piénsese en la exitosa novela de Eugène Sue, *Los misterios de París*, publicada por entregas de 1842 a 1843, y que llegó a los lectores peruanos en 1845 gracias al diario *El Comercio*), y ofrecían, al calor de los fervores aún vigentes de la Francia revolucionaria, una defensa a ultranza del anticlericalismo y de la emancipación de la mujer y las clases obreras.[3] Estas características fueron motivo de alarma y censura por parte de los sectores sociales acomodados y tradicionales. Por ello, en consonancia con el debate internacional que el folletín generó, un sector de las élites letradas peruanas buscó reforzar, mediante sus críticas explícitas a estos productos textuales y a la publicación de novelas en formato de libro (el artefacto deseado del lector ilustrado), la función pedagógica y moral de la literatura, así como establecer un filtro estético sobre la base de presupuestos neoclásicos, tal como lo ha estudiado Velázquez (2010).

Ese fue el propósito, por ejemplo, del escritor y político Luis Benjamín Cisneros (1837-1904), quien, en el prólogo de su novela de 1861, *Julia o escenas de la vida en Lima*, advertía que buscaba enfrentarse a la mercantil importación de novelas de folletín francesas, pues, desde su punto de vista, estas eran expresiones degradadas de los adecuados modelos europeos: "El espíritu del romance francés moderno, noble y moral en el fondo, ha sido corrompido en su cuna" (1977, p. 7). Para el autor, era necesario, entonces, desde un horizonte de pensamiento ilustrado, hacerle justicia al verdadero espíritu de la novela europea y adaptarla "sin sus formas de escándalo y prostitución a una sociedad como la nuestra, llena de indefinibles susceptibilidades y dotada de un instintivo criterio literario" (p. 7).

Como puede notarse, la novela y el libro ilustrados cumplen un papel ordenador y reformador ante el posible caos cultural, aunque democratizante de la experiencia literaria, que se le adjudicaba a la prensa y a sus polémicos folletines. Para ello, las principales estrategias de las élites locales se basaron, en una primera etapa durante los tempranos años de republicanismo, en la descalificación moral del contenido de los folletines y, posteriormente, en su descalificación estética (Velázquez, 2010).

[2] Un estudio en detalle sobre las representaciones de las lectoras de novelas romáticas de folletín en la novela de Blest Gana lo encontramos en Poblete (2003).

[3] El caso más popular, en el plano internacional, fue otra novela por entregas de Sue, *El judío errante*, publicada durante la década de 1840.

Una reacción similar de las élites letradas ante la influencia de la novela de folletín puede identificarse en otras incursiones editoriales como la creación de revistas de orientación ilustrada. Entre ellas, destaca *La Revista de Lima* (1859-1863; 1873), la cual fue fundada por figuras influyentes como José Casimiro Ulloa, José Antonio Lavalle y el propio Manuel Pardo, primer presidente civil electo en la década de 1870.

En consonancia con el proyecto novelístico de Luis Benjamín Cisneros, José Antonio de Lavalle señala, en el prospecto de *La Revista de Lima*, que las limitaciones del diario, atado a la demanda por las novedades de la actividad humana, impide la difusión de un tipo de información actual y en evolución que, por su particular complejidad y nivel de especialización, requieren de un espacio mayor y un desarrollo más profundo en un soporte escrito, aunque no al punto de requerir las dimensiones del libro. Bajo esta consideración, el entonces director de esta revista sostiene que:

> Estos escritos que por sus tendencias pertenecen al diario y que su extensión aleja de él; escritos que no son un libro y que tampoco son un artículo de diario; escritos que, participando de la naturaleza de ambos, demandan, a la vez que campo algún tanto vasto, propagación e inmediata publicidad. Para escritos semejantes se fundó esa clase de publicaciones que se conocen con el nombre genérico de REVISTAS, derivado del que llevó la primera de ellas que apareció, y que participan a la vez de la naturaleza del diario y de la naturaleza del libro, diario por sus tendencias y libro por su profundidad. (de Lavalle, 1860, pp. 1-2)[4]

Las revistas, entonces, sugerían una "temporalidad social menos pegada al cuerpo de lo cotidiano y permiten, al menos en teoría, una lectura menos contingente, es decir más reflexiva y lenta, más consciente de su propia performatividad como ceremonia de producción cultural" (Poblete, 2003, 119). Así, las reflexiones documentadas y autorizadas sobre política exterior, la información sobre los potenciales económicos en las zonas del interior, la contribución al conocimiento histórico del país y la instauración de modelos literarios de la alta cultura requerían de una publicación periódica descargada de las demandas y de la celeridad inherentes al diario.

[4] Para facilitar la lectura de las citas de fuentes periódicas del siglo XIX e inicios del XX, hemos realizado modificaciones ortotipográficas. Por ejemplo, se ha reemplazado la grafía "i" por "y", es decir, la conjugación copulativa, y se ha actualizado la tildación de acuerdo con las reglas vigentes.

Por otra parte, el libro nunca había sido un artefacto de fácil acceso en el país, lo que se correlacionaba con una realidad parca en literatura, ciencias y cultura política:

> […] fácil es reconocer cuanto mayor es la de su aclimatación en un país como el nuestro, que casi puede decirse que carece de prensa, cuya literatura está aún en la infancia, en el que la aparición del libro está rodeada de tantas dificultades y tropiezos, y que sin embargo tanto necesita de prensa y de libros, porque todo está en él por crear, en la política como en la historia, en la administración como en la literatura, en las ciencias como en las artes; y en el que, el más ligero paso que se pretenda dar en la vía de la civilización y el progreso, bien se le considere en el dominio de los intereses morales, bien en el de los intereses materiales, envuelve una cuestión que requiere ser debatida y meditada con extensión y con calma, con detención y con profundidad. (de Lavalle, 1860, pp. 2-3)

Similar a la operación contra la novela de folletín, para los colaboradores de *La Revista de Lima*, la cultura impresa que existía hasta el momento había mostrado muy escaso progreso en cuanto a su calidad y corría el riesgo de alejarse de la senda civilizatoria ilustrada. Por ello, las publicaciones con altas aspiraciones culturales no podían prescindir de la debida reflexión y del tiempo necesario para promover el desarrollo de la joven república peruana. Esta perspectiva sobre lo escrito, como veremos a continuación, mantendría su fuerte influencia hasta buena parte de la primera mitad del siglo XX.

3. EL ARRIBO MODERNISTA: EL ESCRITOR PERIODISTA Y LAS POSIBILIDADES DEL MERCADO EDITORIAL

Tras un panorama volátil de caudillismos, el corto período del primer gobierno civil en el Perú y los estragos de la guerra del Pacífico, el campo de la cultura escrita, a inicios del siglo XX, experimentaría un proceso de consolidación gracias a la bonanza económica que vivía el país por la alta demanda de materias primas agropecuarias y por la toma de las riendas del poder estatal por parte de un renovado Partido Civil. En este periodo se daría inicio a un fuerte proceso de centralización política y económica, denominado en la historiografía peruana como la República Aristocrática (Basadre, 2014). Este contexto de relativa estabilidad fue sostenido por la alianza entre hacendados de la costa peruana, un sector empresarial enriquecido en la época del auge guanero, y grandes comerciantes de origen extranjero afincados en el país, quienes se vieron representados por el Partido Civil para aplicar aquellos programas que favoreciesen sus intereses

y su modo de percibir y organizar al país (Burga & Flores Galindo, 1987). Esta alianza trajo mayor institucionalidad política y una implementación sostenida de proyectos modernizadores, como la profesionalización docente y la masificación de la alfabetización, tecnificación de mano de obra, mejoras en infraestructura y transporte, entre otros. Sin embargo, supuso también un fuerte proceso de centralización política y la exclusión de la participación ciudadana de los sectores populares, tal como lo demuestra la proscripción del voto a la población analfabeta en 1896, que no tenía este impedimento durante la mayor parte del siglo XIX (Del Águila, 2009; Ragas, 2007).

En paralelo a este proceso de estabilización, centralización y modernización político-económica, el plano literario en las urbes se vio dominado por el horizonte estético modernista, que irrumpió con inusitado éxito gracias al circuito de la prensa, el cual contribuyó con la internacionalización del estilo de la prosa y los imaginarios cultivados por figuras fundacionales latinoamericanas como Gutiérrez Nájera, Rubén Darío y José Martí. Todos ellos practicaron con maestría un género que sintonizaría con las nuevas demandas de consumo lector de las incipientes repúblicas latinoamericanas.

La crónica modernista y su auge a fines del siglo XIX son un punto de inflexión del moderno fenómeno de profesionalización del escritor. Su predominio en la producción literaria y periodística de fin de siglo parece dar cuenta de que el "artista en la sociedad burguesa —sociedad de fines y medios que valora el trabajo productivo— se siente un ser marginado", sobre todo porque "no cuenta ya con protectores o mecenas que 'cuiden' de su arte, por lo cual se verá obligado a buscar un empleo que le garantice el sustento" (Mateo, 2001, p. 15). Consecuentemente, este nuevo fenómeno configuraría nuevas tensiones con respecto a la legitimidad cultural de las obras de un grupo de escritores que buscaban obtener autonomía económica y reconocimiento en el medio literario.

Frente a un escenario de profundos cambios por los distintos proyectos modernizadores y la evolución de las tecnologías de la información (la fotografía o el cable submarino, por ejemplo), el panorama de la prensa, en Latinoamérica, se caracterizará por un fuerte viraje hacia el periodismo informativo que, "eventualmente cae en el sensacionalismo o la exageración de los aspectos más atractivos de las noticias" (Mateo, 2001, p. 24). A su vez, aparecen las figuras del reportero y del corresponsal que buscan informar con una rapidez desacostumbrada. Desde el lado de la recepción y el consumo de la prensa, los públicos se expanden y la demanda de contenidos se diversifica

ampliamente, por lo que se genera un espacio de profesionalización de la escritura periodística que, al menos virtualmente, posibilita la sostenibilidad de carreras literarias al margen de las tradicionales instituciones del campo literario, tales como la universidad, las asociaciones intelectuales, los ateneos y los salones literarios.

Este proceso de democratización del capital cultural que involucraba la expansión de la prensa no sería recibido de manera auspiciosa por las tradicionales élites letradas, quienes, como ocurrió contra la influencia de la novela de folletín durante buena parte del siglo XIX, intentarían ejercer su autoridad en un contexto donde esta va perdiendo el impacto que detentaba durante los inicios del proyecto republicano.

4. LA REVISTA *ACTUALIDADES* (1903-1909): LOS NUEVOS ESCRITORES ANTE LA REPÚBLICA DE LAS LETRAS

En *La bohemia de mi tiempo*, Ricardo Palma confiesa que, desde sus inicios en el mundo literario, él y otros jóvenes escritores gozaron del soporte económico y de la influencia del entonces funcionario público Miguel del Carpio, conocido por convocar tertulias que fungieron como un punto de encuentro y construcción de redes intelectuales. Dicho magistrado reconoció pronto el talento literario de sus protegidos al punto de conseguirles nombramientos en entidades públicas como la Escuadra Nacional (perteneciente en ese entonces a la Marina de Guerra del Perú) para que no se vieran obligados a descuidar su formación literaria. Gracias a estímulos como este, Palma (1899) reconoce con gratitud, aunque con cierta vergüenza, que debió resignarse "a ser presupuestívoro" (p. 18). Esta y otras muestras de apoyo, como la publicación de libros que corrían a cuenta de los benefactores de los escritores, eran fenómenos característicos de un incipiente campo literario en el que el mercado editorial de la prensa aún no ejercía la influencia que empezaría a notarse desde la última década del siglo XIX.

Precisamente, la prensa y el oficio periodístico generaron condiciones propicias para la movilidad social a un buen número de hombres letrados que no gozaban de las condiciones ni de los vínculos sociales que caracterizaban a las figuras con mayor capital simbólico en el campo literario peruano. A continuación, ensayaremos un análisis sobre cómo fue tematizada esta nueva realidad y algunas figuraciones literarias al respecto en las páginas de la revista *Actualidades*.

4.1. El proyecto editorial

Antes de instalarse en Lima, el escritor y político arequipeño Juan José Reinoso (1852-1825) fue un activo agente de las redes intelectuales arequipeñas. Según la información recogida por Peraltilla (1965), Reinoso y otros hombres y mujeres de formación ilustrada fundaron el Club literario de Arequipa (1979-1900). Entre los diversos aportes culturales de este colectivo, se destaca la publicación de la revista *El Álbum*, órgano oficial en que los diversos miembros de dicha asociación difundieron sus ideas sobre el rumbo político y cultural del país. Esta valiosa experiencia en los círculos intelectuales arequipeños, sumada a la ascendente carrera política de Reinoso (alcalde de Mollendo entre 1895-1896, ministro de Hacienda en 1902 y 1904, y senador por Arequipa entre 1905 y 1910) y a su gran entusiasmo por los aportes de las nuevas generaciones de escritores propiciarían las condiciones para la gestación de uno de los proyectos editoriales peruanos más exitosos de la primera década del siglo XX.

Reinoso fundó *Actualidades* en 1903 y su publicación se extendería hasta 1908 gracias a la gran aceptación que recibió por parte del público, principalmente limeño. Al respecto, en retrospectiva, Enrique A. Carrillo, uno de los más celebrados colaboradores de la revista, recuerda con nostalgia lo que considera fue una época dorada para el periodismo:

> [*Actualidades*] Se vendía como pan bendito y las suscripciones y los avisos aumentaban. […] se agrupaba, en el cuerpo de colaboradores, lo más granado de nuestra bohemia artística y literaria. Había entonces un despertar intelectual, una riqueza de producción, de la cual no quedan ni vestigios. (Carrillo, 2007, pp. 515-516)

Actualidades albergó entre sus páginas a figuras cuyo posicionamiento, en el campo literario, podría admitir la calificación de "ascendente", la cual supone una "mayor visibilidad y una relevancia que les permite representar un desafío a los sectores dominantes" (García-Bedoya, 2024);[5] aunque en ocasiones se llegaron a publicar algunos escritos de Ricardo Palma, quien pese a ser una figura declinante, aún gozaba del prestigio y del respeto por intelectuales con mayores lazos académicos, tales como el arielista Riva-Agüero. Así, sobresalieron figuras como Francisco García Calderón Rey, el antes mencionado Enrique A. Carrillo, Aurelio Arnao, José Gálvez, Luis Fernán Cisneros (quien también ocupó el cargo de director de la revista), Leonidas N. Yerovi, Jorge

[5] Apoyándose en las categorías culturales de Raymond Williams, García-Bedoya (2024) adiciona los términos "ascendente" y "declinante" a la clásica triada "dominante", "emergente" y "residual".

Miota, Manuel Beingolea, Felipe Sassone y, en muy reducidas ocasiones, escritoras como Emilia Pardo y Bazán y María Augusta Arana, esta última prácticamente desconocida en la crítica e historia literaria peruana (Velázquez, 2024). Sus colaboradores, en su mayoría, fueron figuras que destacaron por su juventud y por su sostenida participación en diversos medios de prensa local: casi todos los antes mencionados fueron asiduos colaboradores para el diario *El Comercio* y otros medios contemporáneos con una lectoría relativamente significativa como *Novedades* (1903-1904), *Prisma* (1905-1908) y *Monos y monadas* (1905-1907).

Entre las principales características de *Actualidades*, destaca la alta calidad tanto del soporte material como el de su contenido misceláneo, en el que cabía el artículo de corte científico-académico, el ensayo literario, la crónica (por ejemplo, de viaje, la social, de modas o "elegante", de teatros y la tauromáquica), la noticia de actualidad, el fotorreportaje, el *collage* fotográfico, el cuento, la poesía y la caricatura, formatos que eran los más comunes. Su estructura apuntaba a atraer la lectoría de públicos con múltiples intereses, lo cual muchas veces se tradujo en una línea editorial que no evidenciaba un posicionamiento político definido, característica muy propia del *magazine* moderno (Angeletti & Oliva, 2004), al punto de llegar a caer en cierta complacencia ante las políticas del entonces hegemónico Partido Civil (Velázquez, 2024).

Cabe añadir que este posicionamiento independiente (al menos en teoría) del usual partidarismo, en periodos previos, puede conectarse con una concepción moderada y profesional de la crítica cultural tal como la concibió el escritor inglés Mathew Arnold en la segunda mitad del siglo XIX. Este proponía que una clase letrada desinteresada debía ser la responsable de reemplazar la autoridad de la Iglesia y el cortoplacismo inherente de los partidos políticos; propuesta que fue recogida en importantes proyectos editoriales de la segunda mitad del siglo XIX (Mason, 1978). La influencia de este intelectual anglosajón se vería plasmada en *Actualidades* en las contribuciones de colaboradores frecuentes como, por ejemplo, Francisco García-Calderón Rey, quien, en uno de sus ensayos, sostuviera que el abrumador crecimiento de la producción cultural a través de la masificación del impreso obligaba a que el crítico guíe la mirada del lector hacia lo que considera los logros más altos del arte y la ciencia: "el crítico actual debe erigirse en director i maestro. Mathew Arnold lo había dicho ya: la crítica debe señalar a la intelectualidad ávida, los verdaderos libros, los únicos dignos de salvarse de la vorágine del olvido" (García-Calderón, 1903, p. 421).

4.2. Nuevos y revisitados ejes en el campo literario

Entre sus múltiples números, las colaboraciones en la revista nos permiten identificar cómo diversos integrantes de esta nueva generación de escritores adaptaban sus habilidades e intereses a las demandas que atravesaban el circuito de la prensa. Asimismo, es posible reconocer un corpus temático recurrente: el señalamiento de los diversos problemas que consideraron centrales en la configuración de un campo literario autónomo o con reglas internas al margen de los vaivenes políticos y de las presiones de instituciones tradicionales. En dichos escritos, sus autores visibilizan la profunda relación/tensión entre la modernización social y la profesionalización de prácticas culturales como la literatura y el periodismo.

En esta dirección, se orientan las ideas del colaborador Pedro Rada y Paz-Soldán, quien, en un artículo publicado en el número 24 de *Actualidades*, reflexiona sobre las desfavorables condiciones para el desarrollo de la literatura nacional en el país. Este texto interesa por su descripción de la precariedad que rodea al ámbito de la producción cultural peruana, en especial la producción literaria. Y pone particular énfasis en la dificultad para la publicación de obras literarias en el prestigiado, pero casi ausente, formato del libro:

> El movimiento bibliográfico anual se reduce a cero: tres o cuatro folletos superficiales con pretensiones a libro; uno que otro rutinario texto de cualquier magister graduado en universitaria facultad, pero no en la divina facultad, constituyen a lo sumo toda la vendimia intelectual. (Rada, 1903, p. 385)

Esta pobre producción de obras con la suficiente calidad para aspirar a la publicación en libro, a juicio de Rada, es el resultado de la interacción de tres agentes cuya influencia resulta determinante en la constitución del campo literario peruano: el editor, el suscriptor y el público.

Sobre el editor, se señala que las condiciones contractuales para la publicación de una obra suelen estar dominadas por el interés económico, lo cual limita la libertad del escritor y el control sobre su propia obra: "El primer enemigo —el editor— le está diciendo con su leonino contrato al pretendiente, en lenguaje presupuestívoro: —'de aquí no pasarás', —y con el transcurso del tiempo se convierte en verdadero propietario" (Rada, 1903, p. 386). En cuanto al suscriptor, Rada cuestiona la falta de verdadero compromiso en el apoyo económico y en la adquisición de la obra a la que los supuestos interesados acordaron suscribirse. Esta práctica limita las posibilidades de que la obra llegue a manos del lector y deja al escritor endeudado ante el editor. Así, el suscriptor,

"amigo, de cien casos, 99 del autor; se suscribe *ipso facto*, por puro compromiso… Pero ¡aprieta! En el momento crítico de desligar los cordones de la bolsa, pone un gestecillo avinagrado de mico, y contesta al asendereado cobrador, con un *vuelva usted mañana*" (p. 386, énfasis en el original). Finalmente, "el resto del público", como lo llama el articulista, suele juzgar injustamente el libro. Este público parece asociarse a un grupo de lectores críticos, quienes perciben a otros escritores como rivales:

> [este público] en su envidia, malevolencia o escasa sindéresis pone al fatal escritor como parche poroso: lo tergiversa a su antojo, me lo voltea al revés y al derecho; aquí quita, ahí añade; debió decir así, y no decir así… el estilo es pobre… (Rada, 1903, p. 386)

Frente a este contexto desfavorable, el autor menciona que la prensa se ha convertido en el principal medio a través del cual los escritores pueden dar a conocer las obras de su talento. Sin embargo, advierte que las publicaciones periódicas, en particular los diarios, al estar ligadas a múltiples intereses a corto plazo y muchos de ellos mercantiles, agrupa una gran cantidad de "aprovechados discípulos de la pluma" (Rada, 1903, p. 386), quienes compiten por reconocimientos fugaces: "Rara es la composición que escapa en esa marea de la prensa, que envuelve en su negro torbellino miríadas de artículos, pues, apenas, si dejarán una imperceptible huella en el espíritu de los lectores" (p. 386).

Pese a los problemas resaltados, es el propio articulista quien, indirectamente, sugiere cómo lidiar ante las condiciones precarias del campo literario peruano. En efecto, en una nota al pie de su artículo, menciona que "sólo tres periódicos pagan la colaboración literaria en Lima: El Comercio, *Actualidades* y Novedades" (Rada, 1903, p. 386). Esta observación, así como la propia publicación de este artículo, en la revista, nos permite deducir que el autor busca subrayar la relevancia del esfuerzo editorial que significó *Actualidades* en la generación de condiciones favorables para una literatura nacional frente a otros medios en los que proliferan esos "aprovechados discípulos de la pluma" que saturan el circuito periodístico. El autor reconoce esta ventana de oportunidad, pero, a su vez, la percibe con cautela, ya que parece advertir los problemas que supone dejar la producción cultural bajo responsabilidad de esfuerzos particulares. Ello lo lleva a concluir que los espacios académicos (como los ateneos y asociaciones similares) son los principales agentes productores de la cultura: "Sin centros literarios de reunión —hoy el rejuvenecido Ateneo apenas si en cada olimpiada sacude el marasmo general: —la literatura

nacional brega infructuosa en un país donde las mejores instituciones se desquician faltas de protección y estímulo" (p. 386). Nótese, además, la apelación a la falta de protección y estímulo a la producción literaria, la cual ahonda en poner de manifiesto la precariedad estructural del campo literario ante el avance de una lógica de mercado en el ámbito de la cultura.

En diálogo con la posición de Rada, es oportuno incorporar a esta discusión una reflexión al respecto publicada en el diario *El Comercio* en 1904. En el artículo "El libro y el periódico", Juan de Lima, seudónimo del autor del texto, comparte una información que puede arrojar luz sobre la percepción de las élites letradas ante el proceso democratizador de una educación básica amparada en principios liberales y en su relación con el campo literario. Al respecto, partiendo del contexto francoparlante, el articulista señala que:

> [el] impulso enorme adquirido por la educación literaria en Francia y la inclinación predominante del espíritu francés hacia el cultivo de las letras, hacen que hoy haya en aquella nación más personas que sepan escribir (en sentido literario), que en cualquier otro país de Europa, y que cada francés sueñe desde la universidad, desde el liceo, con ser un dramaturgo o novelista célebre. (de Lima, 1904, p. 3)

En este escenario donde la escritura literaria deja de ser un patrimonio de una minoría culta, lejos de considerar la mirada de las academias o los círculos con capital cultural consolidado como un refugio de saberes y autoridades para la distinción entre la buena o mala literatura, Juan de Lima sostiene que el único favor que el escritor debe ganarse es el del público masivo. Por ello, las rutas del éxito para los nuevos escritores ya no se atarían solo a la validación de los círculos letrados tradicionales. En consecuencia, el articulista concluye lo siguiente:

> Se me preguntará dónde debe conseguir el escritor ese favor del público, necesario para que el editor le acepte sus obras, si la oportunidad que este le niega es precisamente la que le daría notoriedad. La adquirirá en los periódicos que tienen abiertas las puertas para todos los que quieran hacer conocer sus facultades literarias. (de Lima, 1904, p. 3)

A contrapartida de la posición cautelosa de Rada, el articulista de *El Comercio* nos ofrece una posición audaz ante una realidad en la que las viejas divisiones del trabajo empiezan a resquebrajarse a raíz de una modernización social que abre expectativas a quienes Rada llamó "los aprovechados discípulos de la pluma".

Esta tensión se enmarca en un fenómeno global que hunde sus raíces en las contradicciones de la promesa ilustrada que, como lo estudia Robert Darnton (2003) en el caso de los escritores de la Francia prerrevolucionaria, prometía a los hombres de toda condición el acceso a altas posiciones sociales gracias al fruto del talento, del esfuerzo y de los méritos. Este contexto de contradicciones, exacerbado a fines del siglo XIX, sería un foco de discusión de suma importancia para diversas figuras representativas del campo literario a nivel global. Por ejemplo, Émile Zola, personalidad consolidada de la literatura internacional y admirada por los jóvenes escritores peruanos, fue uno de los principales representantes de su generación que se atrevió a posicionarse con una defensa a ultranza de la escritura como una práctica social profundamente conectada con el mercado. En el ensayo "L'argent dans la littérature", publicado en su libro *Le roman expérimentel* de 1880, el autor sugiere que los reproches que a menudo escucha sobre la influencia nociva del mercado en la literatura son parte del sentimiento de desconsuelo experimentado por quienes le temen a una democracia que, además de invadir los salones y las academias literarias, ha hecho "de l'écrivain un marchand comme un autre" (Zola, 1902, p. 159). Esta postura, según el máximo representante del naturalismo, es propia de una visión incapaz de notar que el "espíritu literario" (p. 159), cultivado desde el siglo XVII, ha sido profundamente transformado por las nuevas reglas de la sociedad del siglo XIX. Así, el joven escritor o el aspirante a serlo está obligado a conocer el mundo editorial y a encontrar una oportunidad que lo posicione ventajosamente en un contexto en el que otros, como él, compiten por el favor del gran público.

En este escenario de altas expectativas, de precariedad y de transformación global del campo cultural, es necesario poner de relieve el aporte fundamental de los medios de prensa que, a pesar de las limitaciones propias del contexto latinoamericano, tuvieron un impacto decisivo en la modernización del campo literario.

4.3. Las sanciones de la ciudad letrada y la revista *Actualidades*

Las páginas de *Actualidades* no solo constituyeron un espacio de reflexión sobre la modernidad y los diversos procesos de modernización vividos a inicios del siglo XX, sino que también fue un artefacto cultural que contribuyó a transformar las prácticas de escritura y lectura de aquellos años. Tras su aparición en el medio limeño de lo impreso, los lectores no escatimaron en elogios ni en mostrar su entusiasmo ante su propuesta editorial. Sin embargo, desde su aparición, no escasearon las posturas que denunciaron un marcado interés mercantil en esta revista. Por ejemplo, en 1903,

Noé Rosi, seudónimo utilizado por el entonces director Juan José Reinoso, redactor de la sección "Banderillas" en *Actualidades*, ofrece un interesante texto que, en respuesta a las acusaciones de la competencia, nos permite conocer mejor la agenda que se buscaba implementar con este proyecto editorial:

> [El medio de prensa enemigo] Imputa a esta revista el haberse anunciado aparatosamente, haber ofrecido mucho y tener el deseo de lucrar. Nada de esto negamos ni nos avergüenza. Cada empresa se anuncia como puede, y aún me duele que ACTUALIDADES no se haya anunciado, siquiera, como la Emulsión de Scott. En cuanto a ofrecimientos, me parece que cumplimos nuestro programa. damos al público materiales nuevos, originales y de actualidad y no exhumamos fósiles literarios y producciones fiambres, ni estropeamos, en la transcripción, poesías de autores respetables.
>
> En cuanto al lucro, vaya si lo buscamos. Sí, señor. Y lo deseamos gordo —Primero, para hacer de nuestra revista un monumento que honre al país y dé muestra de su cultura; segundo, para retribuir a nuestros dignos colaboradores en la medida de su merecimiento; tercero, para recompensar nuestro trabajo y nuestras vigilias y reembolsar el capital que demanda una empresa tan vasta como la nuestra. Si fuéramos ricos, bastante ricos, daríamos la revista gratis, regalaríamos nuestro trabajo y nuestro dinero y nos contentaríamos con halagar vanidades personales. (Rosi, 1903, p. 59)

Las tradicionales formas de presentarse al público limeño se habían abandonado en favor de una actitud desde la que se explicitaba el complejo trabajo detrás de un proyecto editorial de la envergadura de *Actualidades*. El interés comercial resulta manifiesto, pues existe un grupo de profesionales que entiende que su escritura es un producto cultural desinteresado y un tipo de mercancía, aunque con un alto valor cultural (González, 1983) que requiere de una correspondiente retribución económica. En efecto, diversos contenidos y formatos que se practican en *Actualidades* insisten en mostrarnos un tipo de escritor sumergido en el complejo proceso de profesionalización que supuso un aumento de la demanda de novedades literarias a través de las publicaciones periódicas. Tal condición, a pesar de ser, en algunas ocasiones, lamentada por los propios escritores —pues supuso adaptar su voluntad artística a los formatos periodísticos y a las demandas de un público protomasivo—, implicó una profunda modernización en el hacer de estos nuevos literatos que empezaban a concebirse a sí mismos como agentes asalariados en el ámbito de la cultura.

Secundando a Rosi en la defensa de *Actualidades*, el propio Enrique A. Carrillo, Cabotín, en su sección de crónicas sociales, comentaba, con sutil sentido del humor, la amarga recepción que tuvo la revista por parte de los voceros de otros medios de prensa:

> Según parece comprobado, ACTUALIDADES es un mal periódico; pero muy malo, —el peor de cuantos han aparecido desde el descubrimiento de la imprenta hasta la fecha. Pobre y ruin es su material de lectura; sucios y borrosos sus grabados; de pésima calidad el papel; desaliñada la impresión; feos y antipáticos sus propietarios; torpes e insulsos sus redactores y colaboradores, y las ideas desmoralizadoras, malsanas y disolventes de que esta publicación es agente y propagandista, hacen imposible su presencia en los hogares honrados y cristianos. Al menos así lo aseguran, en dogmático tono, algunas revistas literarias y principistas que circulan por esas calles de Dios. (Carrillo, 1903a, p. 141)

Estos reclamos, exagerados e injustos, como señala Cabotín, terminarán direccionándose, aderezados por su sentido del humor, hacia la tendencia en el vestir de los jóvenes colaboradores de *Actualidades* (Panamá *hats* y pantalones blancos, que era la moda veraniega impuesta en la Lima de aquellos años) como otra señal (de superficialidad en este caso), hecho que los desacreditaba en tanto hombres de letras. Es, pues, el profundo impulso modernizador de esta revista y la distancia que toma con las formas tradicionales de hacer prensa lo que es observado con recelo por parte de cierta élite letrada tradicional y por los medios de prensa que competían por la asidua lectoría que iba gozando *Actualidades*.

En este panorama de tensiones, la propia labor cronística de Enrique A. Carrillo no estuvo exenta de las objeciones de ciertos actores sociales preocupados en defender la función pedagógica del escritor. Así, en una de sus crónicas, Cabotín elabora un diálogo entre personajes con posiciones conflictivas sobre el escritor profesional. Al iniciar su relato, el cronista señala que, mientras saboreaba un habano al solaz de la fresca brisa que corría por la Plaza de Armas de Lima, se encuentra con su amigo el Hombre Grave. Dicho nombre y la apariencia excesivamente severa con la que se describe a este personaje buscan establecer un claro contraste entre el escritor moderno y el letrado tradicional: "[…] es un caballero de fisonomía austera, lento en el andar, parco en el gesto, solemne y sentencioso en el decir, que viste siempre trajes obscuros, no abandona la chistera y no sonríe nunca" (Carrillo, 1903b, p. 78). En concordancia con dicha apariencia, el Hombre Grave no escatimaba en compartir, sin ser solicitados, firmes consejos a los desorientados y demasiado impresionables jóvenes intelectuales limeños, tal como sucede con el joven cronista:

> —¡Ah, joven amigo […]. Una casualidad ha hecho que yo leyera el último número de un periódico ilustrado que actualmente se edita en Lima y que lleva el título de ACTUALIDADES. Yo no acostumbro leer esas publicaciones de índole ligera, en las que campea una literatura amena y frívola. Mi entendimiento exige alimento más sólido y sustancioso; y el sereno discurrir de los filósofos o las áridas verdades de los matemáticos constituyen mis más altos y delicados placeres […]
>
> Figúrese Ud., pues, cuán grande habrá sido mi dolor y mi sorpresa al darme en esa Revista con un artículo firmado por Ud., i en el que se ocupa de la vida social y de otros asuntos de carácter igualmente nimio y baladí ¡Cómo, me he dicho, con indignado asombro, este joven, que podría emplear sus ocios leyendo a Hegel y Spencer […]; este joven, que podría utilizar su ingenio en examinar la ardua cuestión del arbitraje obligatorio o en analizar la situación jurídica de las Provincias Cautivas, este joven, digo, malgasta los tesoros de su inteligencia, fatiga su cerebro y desmocha su pluma, escribiendo cuartilla tras cuartilla sobre temas tan insignificantes! (Carrillo, 1903b, p. 78)

Por su lado, Espinoza (2002) señala que las crónicas de Carrillo están impregnadas de las contradicciones de un contexto donde los adelantos y las nuevas formas de sociabilidad se enmarcan en un entorno local aldeano. En este escenario, el cronista muchas veces se interesó en participar en las ceremonias y los encuentros de los grupos aristocráticos y burgueses ricos de la capital para saciar la búsqueda de sensaciones y de experiencias de la belleza (tan cara al horizonte modernista). Este aspecto de su labor cronística, por lo que le sucede en el relato sobre el Hombre Grave, sitúa al cronista en el punto de mira de los letrados tradicionales. Pero el empleo del talento literario al servicio de temas sin ninguna relevancia para el desarrollo nacional no era el único problema que lamentar para el supuesto amigo del joven escritor. A su vez, eran de particular preocupación las nocivas aspiraciones sociales que promovían las atractivas crónicas del talentoso Cabotín; esta situación conducía, como consecuencia, a debilitar los valores del orden social vigente, según la mirada tradicional del hombre ilustrado:

> —Voy a explicarme mejor, porque veo que Ud. no percibe donde reside el peligro y porque creo que Ud. obra inconscientemente y de buena fe. Describiendo el brillante cuadro de lujo y ficticio contentamiento en que viven, en agitación perenne, las altas clases sociales; ensalzando la belleza física y la donosura de las damas; pintando la riqueza y elegancia de sus arreos; ponderando la alegría y el refinamiento de las fiestas mundanas, vierte Ud. un veneno sutil en muchas almas juveniles, acostumbradas a la pobreza […] y que seguirían siendo felices en el medio en que actúan,

> si Ud. y los demás que a ese género periodístico se dedican, no vinieran a perturbar su dicha tranquila, enardeciéndoles la imaginación y excitando sus apetitos con sus relaciones exageradas y rimbombantes.
>
> ¡Cuánta obrerita virtuosa y bella, sentirá vacilar todo el edificio de sus convicciones, ante el sueño de una vida lujosa y fácil! (Carrillo, 1903b, p. 79)

Dinero, suntuosidad y trivialidad eran, en efecto, los elementos que en realidad admiraba la crónica de Cabotín y sus colegas, sobre todo desde esta perspectiva. Las sanas concepciones de trabajo y de estudio, tan caras al horizonte republicano ilustrado de las élites tradicionales, pierden su efecto edificante a causa de esos superfluos escenarios embellecidos con el "sutil veneno" de una prosa que inocula el cronista en las páginas que leen las juventudes.

Frente a esta imagen alarmista sobre dicho tipo de periodismo, el cronista intenta una tímida defensa y manifiesta que sus escritos no pretenden disputar su lugar a la alta literatura. De modo que la distinción estética del género debería hacerlo inofensivo, ya que no intenta suplantar el verdadero arte de reflexión y profundidad. Género menor y de solaz, la crónica, para el sofisticado artista que era Cabotín, no podía causar los estragos que el Hombre Grave (lector clásico y convencido del poder instrumental de la palabra) le reprochaba con profundo lamento y decepción. Así, Carrillo parece sugerir que el contexto moderno obliga también a distinguir entre lectores sofisticados (que el cronista considera una mayoría) y aquellos lectores inmaduros o superficiales que, sin importar la clase social, albergan infundadas aspiraciones:

> —Hay mucho de verdad en lo que Ud. apunta —respondíle— pero la austeridad y rectitud de su criterio atribuyen a mis paliques semanales una trascendencia que no tienen. Si me hablase Ud. de la insignificancia literaria del género, andaríamos de acuerdo: en él no cabe ni gracia ni donaire en el decir, ni novedad en la forma, ni aticismo, discreción y profundidad en las ideas. Por eso el cronista, aburrido y soñoliento, deja correr la pluma de mala gana, e inserta hechos y nombres, sin que haya muchas veces ni jota de sinceridad en el entusiasmo que finge; pero de allí a suponerle una influencia dañosa en ciertas clases de la sociedad, media distancia inmensa. (Carrillo, 1903b, p. 79)

La justificación de Cabotín es bastante sofisticada y moderna con respecto al público lector, pues asume que este es lo suficientemente capaz de distinguir entre alta literatura y otra de naturaleza menor, sin intermediación o tutela de alguna voz autorizada del campo cultural.

Asimismo, considera que los productos textuales solo podrían y deberían movilizar la imaginación de los lectores, mas no sus aspiraciones en la vida misma. Pese a estas concesiones por parte del cronista frente a las sanciones de su interlocutor, este intercambio se erige en una sutil, aunque cargada de ambigüedades, defensa de la libertad y la "rareza" de la función del artista moderno, quien, como lo estudia Bernabé (2006) en el caso de Rubén Darío, se posiciona "contra la incultura de los señorones de aldea con los que debió disputar el territorio de las letras" (p. 40). Más adelante, el cronista efectúa un guiño de insumisión a sus lectores:

> Las reflexiones del Hombre Grave cayeron sobre mí como una ducha de agua fría; pero como algo tengo de tonto, me consolé, pensando que otra no menos desagradable, habían recibido los organizadores del *garden-party* ofrecida por los socios del Club Lawn-Tennis, en su coqueto local de la Exposición, y que fue interrumpida por una lluvia torrencial. (Carrillo, 1903b, p. 79)

Este relato-crónica da cuenta de las intuiciones que el propio escritor tiene sobre el complejo efecto de la prensa en la labor literaria. Muchos jóvenes escritores practicaron con entusiasmo géneros literarios que se adaptaban a las demandas de los nuevos públicos. El caso de Enrique A. Carrillo, y el reconocimiento posterior de su labor cronística, muestra la apuesta de un escritor por construirse un mercado sostenible de lectores, lo cual se traduciría en una nueva forma de legitimar la viabilidad de su proyecto estético-literario.

4.4. Nuevos escritores y las muchedumbres letradas

En una de sus variadas contribuciones, Octavio Espinoza (asiduo colaborador de *El Comercio*) defiende lo que, en el medio de las publicaciones periódicas, se llamaba la "crítica menuda". Esta, sin la mesura de la crítica académica, solía ser mordaz y, muchas veces, intencionadamente cruel con las producciones literarias y con los autores que las publicaban en diversos canales escritos. Esta posición crítica consideraba un deber la agresiva defensa del entorno literario ante el riesgo de ser capturado por una aristocracia inculta o una muchedumbre instruida que se creía con el derecho de obtener algún reconocimiento del creciente público lector. En esa línea, el articulista desafía a los opositores de tal estilo de crítica a "que mostraran la sinrazón de los que hemos hecho del vapuleo deber sacratísimo" (Espinoza, 1903, p. 22).

Se trata, entonces, de una práctica crítica que muestra las consecuencias de un proceso democratizador de la cultura que obliga a los actores del campo literario peruano a tomar diversas posiciones con respecto a lo que es culturalmente legítimo. Por ello, esta labor de crítica impía y

descarnada que defiende Espinoza alcanzaría a ser un género bastante consolidado y solicitado dentro del periodismo literario, tal como lo demuestra la aclamada y temida sección "Correo franco" en la influyente revista *Variedades* (1908-1932), donde, en setiembre de 1917, se llegó a publicar la destructiva e infame crítica de Clemente Palma hacia un poema que César Vallejo envió a la redacción de dicha revista.[6]

Este posicionamiento crítico, ante la creciente presencia de aspirantes a la fama literaria, se manifestó de diversos modos en la revista *Actualidades*. Ejemplos de ello son artículos y cuentos que buscaron ridiculizar a escritores que, influenciados por una mal asimilada retórica modernista, pretendían poblar las páginas de periódicos con crónicas y poemas que trasuntan mal gusto. Así, Punto Rojo (seudónimo) comparte un artículo que podría calificarse de costumbres en el que se ridiculiza la figura del cronista. Este, en el texto, reúne las características físicas del dandi: "más o menos hermoso, más o menos pelucón" (Rojo, 1903, p. 236); sin embargo, destaca por ser "más o menos ignorante, pero casi siempre exquisito" (p. 236). Y dicha exquisitez suele traducirse en una acumulación innecesaria de símiles y préstamos lingüísticos del francés: "su prurito de buscarle un símil al foco del alumbrado público, al sombrero de la damisela que pasa, al riel de la vía férrea", "[C]ierto, es demasiado elegante decir: —Suspendí el *portier* y penetré con *sans façon*, hallándome vis a vis con *mademoiselle Violette*" (p. 236).

Con similar intención, un cuento firmado por Augusto S. Salazar (1903) relata los inesperados éxitos literarios de un personaje que reconoce su absoluta falta de talento para la escritura poética. Y estos logros en el ámbito literario, admite dicho personaje, se debieron a una coincidencia entre la pasión amorosa de un joven con instrucción básica y el aliento de un público sin un gusto sólidamente entrenado: "se nos insta con laudatorias que suponemos sinceras sin reparar de dónde y cómo proceden" (p. 149). Así, Perico, quien relata sus aventuras en el mundo de las letras, refiere que el accidental éxito de un poema amoroso de baja factura, publicado en un diario, le prodigó un alto estatus cultural en su entorno. El poder multiplicador del periódico lo posiciona como un "distinguido joven *intelectual*" (p. 150) en un entorno de medio pelo: un "gremio de *guachafas*" lo conocían como el periodista "a cargo de La Opinión Nacional" (p. 150).

Para completar el cuadro narrativo enfocado en estas figuras que irrumpen peligrosamente en el precario ámbito literario local, consideramos pertinente detenernos con más detalle en el

[6] El poema en cuestión fue "El poeta a su amada", texto que formaría parte de *Los heraldos negros* (1918).

cuento "Un suicidio modernista" de Felipe Sassone. Dicho relato permite identificar el posicionamiento de un grupo de escritores en ascenso frente al proceso de desacralización que la práctica literaria experimenta debido a su modernización y su profesionalización mediante la prensa. La historia se concentra en las peripecias de Manolito González, de quien se nos refiere la siguiente información:

> […] el hortera de la conocida tienda "El Toldo Verde", estaba loco, completamente chiflado, según lo aseguraban sus compañeros de trabajo; según él, estaba enfermo, enfermo de furor poético, envenenado con su propia e inagotable inspiración a la que en vano trataban de poner valla las múltiples ocupaciones de su empleo.
>
> Él había nacido artista, se sentía poeta, y poeta de vuelo; y no podía resignarse a ganar cuarenta míseros soles, vendiendo trapos y sacudiendo el mostrador del almacén. (Sassone, 1904, p. 10)

La imagen del artista moderno que proponía la estética modernista, aquella en la que el artista lucha contra la mediocridad del medio social, es parodiada en el mundo "real" que propone el narrador. Tantos años de innovación estilística y temática, en conjunto con cierta democratización en el acceso a la cultura a través de la educación y el acceso a la información mediante la prensa, parece tener, en el mundo representado que ofrece Sassone, sus efectos colaterales: la proliferación de sabios de crucigramas y de inmerecidos aspirantes a la fama literaria.

Sassone, en su relato, desarrolla una sistemática ridiculización al moderno fenómeno de la búsqueda de reconocimiento a través de la literatura y la publicidad que ofrece la prensa, situación que ya había sido advertida por Rada y Paz-Soldán en un acápite previo de este artículo, y que hallaba dimensiones notorias si se repara en la gran cantidad de correos literarios que recibían las distintas publicaciones periódicas limeñas.[7]

En otro pasaje del relato, la voz narrativa prosigue con el caricaturizado perfil de Manolito González y su particular gusto por los lugares comunes de un estilo modernista que, por aquellos años, empezaba a ponderarse con cierto descrédito a raíz del surgimiento de múltiples y malos imitadores. Un diálogo entre el dependiente y una clienta nos ilustra al respecto:

[7] A este respecto, puede recurrirse a las numerosas cartas de contestación que la revista *Variedades*, desde 1908, publicaba en la sección "Correo Franco", donde se ridiculizaba o se vituperaba sin miramientos los múltiples intentos de diferentes remitentes por intentar ser publicados en la revista.

> Llegaba una compradora:
>
> —Tiene usted raso negro?
>
> —Negro precisamente no, señorita, pero tenemos azul y gris, los colores artísticos de los poetas decadentes.
>
> —Es que yo no tengo poetas en casa, ¿sabe usted? sino una hermanita que necesita una falda. ¡Conque, hasta luego!
>
> Señorita, señorita, argüía el de González, tenemos muselina…… el género de las musas
>
> (Sassone, 1904, p. 11)

Situaciones semejantes se repetirían continuamente y, como consecuencia, el incomprendido poeta perdería su empleo. Sin embargo, la adversidad no podía amedrentar a un hombre sin idea de su absoluta mediocridad literaria. El joven aspirante estaba decidido a conseguir éxito a través de su escritura.

> […] Dios me ha dado talento y condiciones y una vocación decidida por el arte poético, viviré de mi pluma, y no pensó el ex-hortera, que hasta los buenos poetas, se comen muchas veces, a falta de otra cosa, sus odas a la posteridad.
>
> Manolito escribió sin descanso y mandó sus composiciones a diversos periódicos; pero ni ellas vieron la luz que su autor quería darles, ni él tampoco la luz que espera de ellas. (Sassone, 1904, p. 11).

Sin ningún tipo de respuesta favorable a sus diversos intentos por conseguir reconocimiento, González, luego de varios días de miseria y sin posibilidad de mantener una apariencia decente —importante para todo joven escritor modernista—, resuelve que su muerte sería la única manera de compensar la adversidad sufrida. Para ello, decide ejecutar una muerte poética, esto es, pegándose un tiro luego de un riguroso conteo de sus últimos segundos de vida en un reloj de oro. No obstante, no contaba con reloj alguno, por lo que decide robarlo, con ayuda del revólver que poesía desde sus épocas de hortera, al primer despistado viandante que se atravesase en su camino. Ya cerca del fatal momento, un último obstáculo se le presenta y cambiará finalmente el destino del protagonista:

> —Qué tengo, ¡ay de mí! —se preguntó el poeta—. Ah! sí…… tengo hambre; dos días hace que no pruebo bocado…… me van a faltar las fuerzas para morir dignamente. aún tengo una mísera

> peseta. Comer! Y embolsicándose reloj y revólver echó a andar por esas calles en busca de un café.
>
> Lo poco que pudo consumir con una pesetilla, avivó extraordinariamente su apetito, y fuera de sí, loco de hambre, olvidando las penas y las musas, corrió donde Cavassa y Cía y empeñó el reloj de oro y el revólver de su época de hortera. Con los veinte soles que obtuvo de la pignoración comió de todo y bebió vinos y licores diversos, y a las doce de esa noche que debió ser la última de sus días, llegó Manolito González a su casa, cantando y danto tumbos. (Sassone, 1904, p. 11).

Inconsecuente con sus pretensiones artísticas, incluso en la forma de dar término a su vida, es el mismo González quien se traiciona. Es su propia naturaleza prosaica la que lo sumerge en la mediocridad.

Con este retrato del artista caricaturizado, Sassone nos permite reparar en las percepciones existentes con respecto a los aspirantes a escritor que empezaban a proliferar en las urbes latinoamericanas debido a los mitos de éxito artístico que el modernismo y los logros democratizadores de fin de siglo habían promovido. El posicionamiento del autor del relato comulga con el que se desprendía de la reflexión de Rada y Paz-Soldán sobre el peligro de que las masas letradas aspiren a espacios culturales y simbólicos donde no hay lugar para todos.

En sintonía con otros textos en la revista que ridiculizan la proliferación de *croniquers* y *conteurs* sin talento o por accidente, el relato de Sassone ayuda a distinguir un campo literario peruano signado por múltiples expectativas y precariedades, y en el que, tanto en el plano de la ficción como en el real, se operan enfrentamientos y exclusiones en un contexto de creciente incertidumbre por los rumbos que irá tomando el campo de la cultura en el transcurso del siglo XX.

5. ALGUNAS CONCLUSIONES

Desde los primeros números de la revista *Actualidades*, pueden identificarse múltiples colaboraciones que ponen en el centro del debate cultural la constitución del campo literario peruano y los avatares que sus protagonistas (los escritores) enfrentan en un contexto de profundos cambios sociales gestados en el cambio de siglo. Por tal motivo, es necesario que la investigación literaria continúe reconociendo el valor de esfuerzos editoriales como el analizado para estudiar procesos como la profesionalización del escritor y la formación de un sistema de legitimidad que iría alejándose de los marcos de referencia tradicionales.

Como se ha intentado evidenciar en este estudio, a partir de las reflexiones y las producciones literarias de los escritores que empezaban a formar parte una incipiente fuerza laboral en el campo de la cultura, es posible identificar posicionamientos conflictivos entre las expectativas de los letrados tradicionales sobre la función del escritor y las oportunidades de reconocimiento cultural que los nuevos escritores buscan aprovechar en la prensa, aun cuando ello suponía adaptarse a las demandas del mercado y a un público lector con características masivas.

En particular, este acercamiento nos ha permitido realizar una caracterización de las figuras de autor que surgen de los textos publicados por una generación de escritores que, a partir del fuerte proceso de modernización y de la profesionalización de la escritura en la prensa, empiezan a percibir cambios prominentes en la conformación del campo literario peruano. Ello supuso, como hemos visto, posicionamientos ambivalentes que oscilan desde el entusiasmo ante el impacto de la prensa en la formación de nuevas formas de legitimidad literaria hasta el recelo frente a un proceso de democratización y de desacralización de la práctica literaria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELETTI, N., & OLIVA, A. (2004). *Magazines that make history. Their origins, development and influence*. Editorial Sol 90.

BASADRE, J. (2014). *Historia de la República del Perú (1822-1933)* (Tomo 11). El Comercio; Producciones Cantabria S.A.C.

BERNABÉ, M. (2006). *Vidas de artista. Bohemia y dandismo en Mariátegui, Valdelomar y Eguren [Lima, 1911-1922].* Beatriz Viterbo Editora.

BOURDIEU, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Montressor.

BURGA, M., & FLORES GALINDO, A. (1987). *Apogeo y crisis de la República Aristocrática (oligarquía, aprismo y comunismo en el Perú 1895-1932)* (4ª. ed.). Ediciones Rikchay Perú.

CARRILLO, E. A. (1903a). Pall Mall. *Actualidades*, (9), 141-143.

CARRILLO, E. A. (1903b). Pall Mall. *Actualidades*, (5), 78-80.

CARRILLO, E. A. (2007). *Obras reunidas*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

CISNEROS, L. B. (1977). *Julia o escenas de la vida en Lima*. Editorial Universo.

DARNTON, R. (2003). *Edición y subversión. Literatura clandestina en el Antiguo Régimen*. Fondo de Cultura Económica.

DEL ÁGUILA, A. (2009). El otro desborde popular: el voto analfabeto, los nuevos ciudadanos y la «crisis» del sistema de partidos peruano». *Elecciones*, enero-diciembre, *8*(9), 39-59. https://doi.org/10.53557/Elecciones.2009.v8n9.02

DENEGRI, F., & MORALES PINO, L. A. (2021). El campo literario femenino: veladas, novelas, lectoras. En R. Chang-Rodríguez & M. Velázquez Castro (Dirs.), *Historia de las literaturas en el Perú* (Vol. 3) (pp. 157-190). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ESPINOZA, E. (2002). La crónica modernista y su realización en Viendo pasar las cosas. *Letras*, *73*(103/104), 263-272. https://doi.org/10.30920/letras.73.103-104.20

ESPINOZA, O. (1903). Palos de ciego. *Actualidades*, (2), 22-23.

GARCÍA-BEDOYA M., C. (2024). El campo literario peruano en el siglo XX. *Metáfora. Revista de Literatura y análisis del discurso*, *7*(13), 21-63. https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.199

GARCÍA-CALDERÓN, F. (1903). Causerie. *Actualidades*, (27), 421.

GONZÁLEZ, A. (1983). *La crónica modernista hispanoamericana*. José Porrúa.

GONZÁLEZ, A. (1993). *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge University Press.

LAVALLE, J. A. de (1860). *La revista de Lima* (Tomo 1). Establecimiento Tipográfico de Aurelio Alfaro y Cía.

LIMA, J. de (1904). El Libro y el periódico. *El Comercio*, (28358), 3.

MASON, J. (1978). Monthly and quarterly reviews, 1865-1914. En Boyce, G., Curran, J. & Wingate, P. (Eds.), *Newspaper history: from the 17th century to the present day* (pp. 281-293). SAGE Publications.

MATEO, A. (2001). Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI). *Revista Chilena de Literatura*, (59), 13-39. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39019

MENDOZA MICHILOT, M. (2016). *100 años de periodismo en el Perú (1900-1948)*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

MORALES PINO, L. A., GRAU-LLEVERÍA, E., & VILLEGAS, F. (Eds.). (2020). *Arte, artista y campo artístico. Concepciones, inscripciones y poéticas en el contexto latinoamericano*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

PERALTILLA, A. (1965). El Club literario de Arequipa 1879-1900. *Yaravi*. *Publicación de la Casa de la Cultura de Arequipa*, *3*(18/19), 24.

POBLETE, J. (2003). *Literatura chilena del siglo XIX. Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Editorial Cuarto Propio.

RADA, P. (1903). Literatura nacional. *Actualidades*, (25), 385-386.

RAGAS, J. (2007). Leer, escribir, votar. Literacidad y cultura política en el Perú (1810-1900). *Histórica*, *31*(1), 107-134. https://doi.org/10.18800/historica.200701.004

RAMA, Á. (1998). *La ciudad letrada*. ARCA.

RAMOS, J. (2009). *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana.

ROJO, P. (1903). Al carbón. *Actualidades*, (15), 236-237.

ROSI, N. (1903). Banderillas. *Actualidades*, (4), 59-60.

SALAZAR, A. S. (1903). Éxitos. *Actualidades*, (10), 149-152.

SASSONE, F. (1904). Un suicidio modernista. *Actualidades*, (63), 10-11.

THÉRENTY, M.-È. (2010). Poétique historique du support et énonciation editoriale: la case feuilleton au XIXe siècle. Communication & Langages, *166*(4), 3-19. https://doi.org/10.4074/S0336150010014018

VELÁZQUEZ, M. (2010). Los orígenes de la novela en el Perú: paratextos y recepción crítica (1828-1879). *Revista Iberoamericana*, (37), 76-100. https://red.pucp.edu.pe/riel/biblioteca/los-origenes-de-la-novela-en-el-peru-paratextos-y-recepcion-critica-1828-1879/

VELÁZQUEZ, M. (2024). Los orígenes del cuento moderno peruano en las revistas ilustradas de inicios del siglo XX. El caso de María Augusta Arana. *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua*, *76*(76), 359-392. https://doi.org/10.46744/bapl.202402.012

ZOLA, É. (1902). *Le roman experiméntel*. Bibliothéque-Charpentier.

ASFALTO EN RUINAS: CRÍTICA DEL MITO DEL VIAJE EN *EL CORREDOR* (2023), DE ALEJANDRO VÁZQUEZ ORTIZ, Y EL CINE DE CARRETERA

ASPHALT IN RUINS: A CRITIQUE OF THE MYTH OF THE JOURNEY IN ALEJANDRO VÁZQUEZ ORTIZ'S *EL CORREDOR* (2023) AND ROAD CINEMA

René Araya Alarcón
Universidad de Playa Ancha
rene.araya@alumnos.upla.cl
https://orcid.org/0000-0003-1042-3288
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.278

Fecha de recepción: 11.04.26 | Fecha de aceptación: 01.07.26

RESUMEN

Este artículo analiza la novela *El corredor o Las almas que lleva el diablo*, de Alejandro Vázquez Ortiz, como una reescritura crítica del cine de carretera norteamericano de los años 70, en particular de películas como *Vanishing Point*, *Death Race 2000* y *Two-Lane Blacktop*. Desde una perspectiva intermedial, se examina cómo la novela subvierte el mito del viaje como forma de libertad y transformación, modificando la carretera en un espacio de ruina, muerte y repetición. A través de un enfoque comparado y apoyado en las teorías de Deleuze, Virilio, Bauman y Jameson, se articula una lectura del vértigo como simulacro, del dinero como residuo y de la movilidad como trampa. Lejos del homenaje, *El corredor* propone una intervención crítica desde la literatura latinoamericana que desmantela las narrativas heroicas del *road movie*, reinscribiendo el viaje como condena y la velocidad como forma de colapso.

PALABRAS CLAVE: intermedialidad, cine de carretera, movilidad, capital, simulacro.

ABSTRACT

This article analyzes the novel *El corredor o Las almas que lleva el diablo* by Alejandro Vázquez Ortiz as a critical rewriting of 1970s North American road cinema, particularly films such as *Vanishing Point*, *Death Race 2000*, and *Two-Lane Blacktop*. From an intermedial perspective, the study examines how the novel subverts the myth of the journey as a form of freedom and transformation, reconfiguring the road as a space of ruin, death, and repetition. Through a comparative approach and drawing on the theories of Deleuze, Virilio, Bauman, and Jameson, the article articulates a reading of vertigo as simulacrum, money as residue, and mobility as entrapment. Far from being an homage, *El corredor* offers a critical intervention from Latin American literature that dismantles the heroic narratives of the road movie, reinscribing the journey as condemnation and speed as a mode of collapse.

KEYWORDS: intermediality, road cinema, mobility, capital, simulacrum.

1. INTRODUCCIÓN

Desde sus orígenes, el cine de carretera (o *road movie*) ha operado como una de las formas más reconocibles del imaginario cultural estadounidense, condensando en su retórica visual una serie de valores asociados a la libertad individual, la velocidad, la marginalidad y la resistencia al orden establecido. El asfalto, el automóvil y el horizonte se constituyen, en este género, como símbolos de una subjetividad en fuga, a menudo masculina, que encuentra en la carretera un espacio de transgresión y autodescubrimiento. Sin embargo, más allá de su aparente espontaneidad narrativa, esta forma cinematográfica está profundamente codificada y responde a coordenadas ideológicas específicas que articulan un modo de vida, una economía del deseo y una estética de la movilidad propias del capitalismo tardío.

En las últimas décadas, la persistencia del cine de carretera como mito visual ha generado no solo nuevas reelaboraciones dentro del propio medio cinematográfico, sino también traducciones, críticas y desplazamientos desde otras prácticas discursivas como la literatura. Más que inscribirse en una tendencia general de apropiación literaria del *road movie*, *El corredor o Las almas que lleva el diablo* (2023), del autor mexicano Alejandro Vázquez Ortiz, constituye un caso singular de reescritura crítica de ese imaginario. Su propuesta estética y narrativa entabla un diálogo explícito con el cine de carretera de culto producido en Estados Unidos durante la década de 1970, particularmente con *Vanishing Point*, *Death Race 2000* y *Two-Lane Blacktop*.

No obstante, esta relación no debe entenderse como un tránsito unidireccional desde el cine hacia la literatura. El *road movie* norteamericano se configura ya como una forma intermedial heredera de imaginarios literarios previos vinculados a la errancia, la contracultura y la búsqueda de libertad, entre los cuales *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, ocupa un lugar decisivo. Más que un simple antecedente temático, la novela de Kerouac contribuyó a modelar una gramática cultural del viaje —movimiento continuo, deriva existencial, rechazo de la normatividad, masculinidades errantes y velocidad como experiencia— que el cine de carretera de los años setenta traduciría al lenguaje visual. En este sentido, *El corredor* no subvierte simplemente un género cinematográfico, sino una formación transmedial más amplia en que la literatura y el cine construyeron el mito moderno del viaje y que la novela de Vázquez Ortiz devuelve a la literatura bajo la forma de ruina.

En este marco, la elección de Vázquez Ortiz resulta significativa dentro del panorama de la narrativa mexicana contemporánea. Nacido en Monterrey en 1984, el autor ha desarrollado una obra atravesada por la violencia, la materialidad industrial, la marginalidad urbana y las formas residuales del capitalismo norteño. Narrador y editor, fundador de la editorial An.alfa.beta, ha publicado, entre otros títulos, *Artefactos* (2012), *La virtud de la impotencia* (2015), *El emisario o La lección de los animales* (2019), además de la novela de la que me ocupo acá. Su escritura se distingue por trabajar con imaginarios de desecho, velocidad, animalidad, chatarra y violencia, lo que permite situar a *El corredor* no como una obra aislada, sino como parte de un proyecto narrativo más amplio sobre los restos materiales y subjetivos de la modernidad industrial mexicana.

En ese orden, el presente artículo propone analizar *El corredor* como una reescritura crítica de la estética de la velocidad, la deriva existencial y la violencia espectacularizada que caracterizan a cierto cine de carretera norteamericano de los años setenta, así como también del imaginario transmedial del viaje moderno del que ese cine forma parte. A través de una intertextualidad estructural y simbólica con películas como *Vanishing Point* (1971), de Richard C. Sarafian; *Death Race 2000* (1975), de Paul Bartel; y *Two-Lane Blacktop* (1971), de Monte Hellman, la novela reescribe críticamente y subvierte el mito de la carretera como espacio de libertad, convirtiéndolo en un dispositivo narrativo de muerte, alienación y parodia cultural.

A partir de esta hipótesis, el artículo se propone responder a una serie de preguntas que guían la investigación: ¿cómo se articulan en la novela los códigos narrativos y visuales propios del cine de carretera?, ¿de qué manera la obra de Vázquez Ortiz subvierte o desmantela los mitos fundacionales asociados al viaje, a la velocidad y a la masculinidad heroica?, ¿qué formas de subjetividad emergen en este tránsito narrativo entre medios y cómo estas reflejan, critican o descomponen la lógica cultural del capitalismo tardío?

Los objetivos del estudio son, por tanto, doblemente complementarios: por un lado, identificar y describir las estrategias intermediales e intertextuales mediante las cuales *El corredor* dialoga con el cine de carretera setentero; por otro lado, interpretar críticamente las operaciones mediante las cuales la novela produce una crítica interna del género, desactivando los discursos ideológicos tradicionalmente ligados al *road movie*. A través de este enfoque, se busca contribuir al análisis de los cruces entre literatura y cine desde una perspectiva intermedial, al mismo tiempo

que se propone una lectura política de la novela como desmontaje paródico del mito moderno de la libertad sobre ruedas.

La relevancia de esta investigación radica en varios aspectos. En primer lugar, en el modo en que contribuye a los estudios interartísticos al examinar una forma de intermedialidad literaria poco explorada en el ámbito latinoamericano: la novela que asimila y subvierte lenguajes propios del cine de culto estadounidense. En segundo lugar, el trabajo permite releer el cine de carretera desde una óptica crítica y descolonizadora, pues desmantela su pretendida neutralidad estética y revela sus vínculos con matrices ideológicas del capitalismo global. Finalmente, la reflexión se inscribe en una tradición teórica que busca pensar la movilidad —física, subjetiva, cultural— como campo de disputa simbólica, en el que la velocidad es desplazamiento, forma de control, desaparición y estetización de la violencia.

Esta aproximación se sustenta en un marco teórico compuesto por cuatro grandes líneas: los estudios intermediales de Werner Wolf e Irina Rajewsky, que ayudan a comprender las relaciones estructurales entre literatura y cine; la filosofía de la imagen en movimiento desarrollada por Gilles Deleuze, Laura Mulvey y Raymond Bellour; las teorías del viaje y la carretera como espacio crítico en Marc Augé, Beatriz Sarlo y Deleuze y Guattari; y, finalmente, las lecturas ideológicas del cine de carretera a partir de Susan Sontag, Paul Virilio y Fredric Jameson, que posibilitan ubicar la estética del movimiento dentro de una lógica cultural de simulacro, anestesia y repetición, propia del capitalismo avanzado.

En suma, este artículo propone una lectura crítica de *El corredor* como artefacto intermedial que no solo dialoga con el cine, sino que lo desarticula desde dentro al replicar sus códigos para exponer su artificialidad y su violencia latente. Se trata, en última instancia, de pensar cómo la literatura puede intervenir críticamente en la memoria visual de un género y de qué modo reconfigurar sus mitologías desde una estética de la fuga, el desgaste y la ruina narrativa.

2. APROXIMACIÓN CONCEPTUAL

2.1. Intermedialidad e intertextualidad: fundamentos teóricos

La intermedialidad se ha consolidado, en las últimas décadas, como un campo de estudio clave para comprender los procesos de interacción entre distintos medios artísticos y comunicacionales. Dentro de este marco, se reconoce que las obras culturales contemporáneas ya no pueden ser

entendidas únicamente en términos de un solo medio, sino como configuraciones complejas en las que confluyen lenguajes, códigos y referencias propias de diversas prácticas expresivas. Esta perspectiva supone una ampliación de las nociones tradicionales de intertextualidad, incorporando la relación entre textos literarios y entre formas mediáticas diversas como el cine, la fotografía, la música o las artes visuales.

Uno de los teóricos más influyentes en el campo es Werner Wolf (2002), quien define la intermedialidad como la copresencia de más de un medio en un producto cultural, estableciendo así una distinción fundamental entre fenómenos intermediales y puramente textuales. Para Wolf, la intermedialidad se manifiesta en grados y en formas diversas, que pueden ir desde la incorporación material de un medio dentro de otro (por ejemplo, el uso de imágenes fotográficas en una novela) hasta la mera evocación o referencia estilística a otro medio (como un texto que imita el montaje cinematográfico). Esta amplitud conceptual permite estudiar la hibridación material y las formas simbólicas, estilísticas y estructurales que un medio puede adoptar de otro.

Complementariamente, Irina Rajewsky propone, en su influyente artículo "Intermediality, Intertextuality, and Remediation" (2005), una tipología más refinada para clasificar los fenómenos intermediales y establece tres categorías fundamentales: la combinación de medios (*media combination*), la transposición intermedial (*media transposition*) y la referencia intermedial (*intermedial reference*). La primera categoría refiere a obras en las que distintos medios coexisten materialmente, tal como ocurre en la ópera, el cine o el cómic. La segunda se refiere a procesos de adaptación de una obra de un medio a otro; por ejemplo, el caso de una novela convertida en película. La tercera, por su parte, comprende aquellas situaciones en las que una obra hace alusión a otro medio sin incorporarlo físicamente, es decir, cuando una obra textual simula estructuras o lenguajes propios del cine, evocando así su lógica sin transformarse materialmente en él.

Esta última categoría, la referencia intermedial, resulta particularmente relevante en el estudio de la literatura contemporánea, pues permite abordar las formas en que el discurso literario se contamina de los modos de representación de otros medios sin abandonar su inscripción material en el lenguaje verbal. Rajewsky (2005) enfatiza que tales referencias intermediales no deben entenderse como simples citas o menciones, sino como procesos semióticos complejos que activan en el lector (o espectador) una experiencia perceptiva y cognitiva moldeada por el conocimiento de otros medios. En este sentido, el receptor se ve interpelado a reconocer la presencia ausente del

otro medio, activando su memoria cultural y su competencia medial para completar la experiencia estética propuesta por la obra.

Cabe señalar que en Wolf y en Rajewsky existe un esfuerzo por delimitar la intermedialidad de nociones vecinas como la intertextualidad o la transtextualidad. Si bien estos conceptos comparten una atención al carácter relacional de las obras culturales, la intermedialidad introduce el elemento diferencial del medio como instancia material y formal de producción de sentido. No se trata solamente de cómo un texto remite a otro, sino de cómo una obra insinúa, incorpora o transforma códigos provenientes de otros sistemas semióticos.

Así, las propuestas de Wolf y Rajewsky permiten mapear con precisión las distintas formas en que los medios interactúan, se contaminan o se evocan mutuamente, abriendo así un horizonte analítico fértil para comprender la hibridez y la complejidad estética de las producciones culturales actuales. Esta perspectiva resulta productiva para abordar obras que, aun inscritas en un medio específico, dialogan estructural y estéticamente con lenguajes forjados en otros registros expresivos.

2.2. Estudios sobre la imagen en movimiento

La teoría de la imagen en movimiento ha proporcionado herramientas conceptuales fundamentales para analizar las relaciones entre cine, narrativa y temporalidad. Entre los aportes más influyentes, se encuentran las propuestas filosóficas de Gilles Deleuze, quien en *La imagen-movimiento* (1984) y *La imagen-tiempo* (1985) ofrece una ontología del cine que supera el enfoque representacional, y propone, más bien, una lectura de las imágenes cinematográficas como flujos de devenir que estructuran la experiencia sensible. Deleuze, apoyándose en la teoría del movimiento de Henri Bergson, diferencia tres tipos fundamentales de imágenes en el cine clásico: la imagen-percepción, la imagen-afección y la imagen-acción. Es particularmente esta última —la *action-image*— la que interesa en el análisis de las narrativas que se articulan en torno a cuerpos en desplazamiento, velocidad y conflicto.

La *imagen-acción*, según Deleuze (1984), organiza la relación entre un medio y una situación: un personaje actúa en un entorno para transformar su estado. En el cine clásico, este modelo se despliega en una lógica de causa-efecto y con personajes que responden a estímulos mediante acciones dirigidas. La narrativa cinematográfica se estructura, en ese sentido, como una

secuencia de movimientos que tienden hacia la resolución. Sin embargo, esta lógica comienza a fracturarse en el cine moderno, y especialmente en ciertos subgéneros como el *road movie*, donde la acción se desdibuja y el movimiento se vuelve autónomo, más cercano a una fuga o una deriva. La imagen ya no remite a un acto funcional, y sí a un devenir sin dirección fija, a una temporalidad suspendida que desafía la linealidad de la acción.

En *La imagen-tiempo* (1985), a su vez, Deleuze profundiza en esta ruptura al describir el surgimiento de una imagen que ya no depende del movimiento, sino que se organiza en torno al tiempo puro. La *time-image* no implica una secuencia causal de acciones, sino una proliferación de cristales de tiempo, donde presente, pasado y futuro coexisten sin jerarquía. En efecto, el cine moderno abre un campo expresivo que se distancia del naturalismo narrativo y se acerca a lo que Deleuze denomina "formas ópticas y sonoras puras", lo cual desplaza la centralidad del sujeto activo hacia experiencias de percepción alteradas, fragmentadas o suspendidas.

Complementando esta perspectiva filosófica, Laura Mulvey propone, en *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* (2006), una reflexión sobre la ralentización, la repetición y el gesto de detener la imagen como formas críticas frente a la lógica espectacular del cine narrativo clásico. Mulvey sostiene que las tecnologías de reproducción y de control del visionado abren la posibilidad de interrumpir la linealidad de la experiencia cinematográfica, accediendo a un tipo de visión analítica que desarticula la ilusión de continuidad. Este gesto —pausar, ralentizar, repetir—transforma la relación espectador-imagen y también revela zonas latentes del texto audiovisual, cuerpos no funcionales y momentos de exceso que escapan al orden narrativo.

Raymond Bellour, por su parte, ha sido uno de los teóricos que con mayor profundidad ha explorado la *imagen intermedia*, entendida como una zona de transición y de porosidad entre lenguajes. En textos como *Entre imágenes* (2009), Bellour analiza de qué manera el cine, la fotografía, la literatura y el videoarte configuran espacios intersticiales en que la imagen ya no pertenece a un medio en particular, sino que habita el entre-medio, desplazando las fronteras disciplinares. Esta perspectiva es crucial para pensar cómo ciertos textos literarios, aparte de tematizar el cine, asumen su lógica visual y temporal como parte de su propia estructura. Bellour sugiere que este cruce no debe entenderse como un fenómeno de traducción directa, sino como un "pasaje" que modifica ambos registros: la literatura se vuelve visual, y la imagen, textual.

En conjunto, las propuestas de Deleuze, Mulvey y Bellour permiten pensar la imagen en movimiento más allá del dispositivo cinematográfico tradicional. Estas teorías abren un espacio para el análisis de formas narrativas que, inscriptas en la escritura literaria, incorporan los flujos, las rupturas y las potencias expresivas del cine, lo que genera nuevas formas de sensibilidad y de experiencia estética. Se trata, en definitiva, de una imagen que mueve y que hace pensar, que desestabiliza y que desborda las fronteras del medio.

2.3. Teorías del viaje y la carretera como figura crítica

La figura del viaje ha ocupado un lugar central en las narrativas modernas y contemporáneas, y ha operado como estructura narrativa y como símbolo de transformación subjetiva, territorial o cultural. En las últimas décadas, sin embargo, los estudios críticos del espacio han problematizado la noción romántica del viaje como desplazamiento hacia la otredad o la autenticidad; antes bien, proponen, en su lugar, una lectura del movimiento como síntoma de condiciones estructurales del capitalismo tardío, del control territorial y de la desubjetivación. Dentro de este marco, la carretera se erige como un símbolo ambivalente: lugar de libertad y de exploración, pero también de alienación, de repetición y de vacío identitario.

Marc Augé, en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992), introduce una categoría fundamental para repensar la espacialidad contemporánea: la del "no lugar". Según Augé, los no lugares son espacios producidos por la sobremodernidad —como autopistas, aeropuertos, supermercados o cadenas hoteleras— que, a diferencia de los lugares antropológicos, no generan identidad, relación ni historia. Se trata de espacios de tránsito, de consumo, homogéneos e indiferenciados donde el sujeto se convierte en usuario anónimo y deslocalizado. La carretera, en este sentido, se constituye como paradigma del no lugar: un espacio sin arraigo ni singularidad, concebido para la circulación, pero no para la permanencia o la experiencia significativa.

En la lógica del no lugar, el viajero ya no es un explorador o peregrino, sino un consumidor de trayectos estandarizados, regidos por la eficiencia, la vigilancia y la repetición. Esta condición produce una subjetividad fragmentaria (léase escindida) de su contexto histórico y relacional, que atraviesa el espacio sin inscribirse en él. Augé sugiere que la proliferación de estos espacios genera un nuevo régimen de experiencia en que el tiempo se diluye, la identidad se vuelve transitoria y el sentido se desarticula. De este modo, la carretera no es solo un medio de transporte, sino también un dispositivo simbólico que condensa las tensiones entre movilidad, anonimato y control.

Por otro lado, Gilles Deleuze y Félix Guattari, en *Mil mesetas* (1980), proponen una cartografía radical del pensamiento en que el viaje ya no se concibe como desplazamiento lineal o teleológico, sino como devenir múltiple y rizomático. En su crítica a las estructuras arborescentes del conocimiento, los autores introducen conceptos como el "rizoma", la "línea de fuga" y el "devenir-vehículo" para describir procesos de subjetivación no jerárquicos, no identitarios y no programáticos. Frente a la ruta con destino claro, proponen trayectorias errantes, es decir, sin origen ni fin definidos, y mediante las cuales el sujeto se transforma en tránsito.

El rizoma —a diferencia del árbol o la raíz única— crece en múltiples direcciones, sin centro ni jerarquía, como una red subterránea que conecta puntos heterogéneos. La carretera, en este marco, puede pensarse como un espacio rizomático si se desliga de la lógica de destino y se convierte en un plano de inmanencia, en el que proliferan devenires: devenir-coche, devenir-velocidad, devenir-paisaje. La línea de fuga, por su parte, no es una huida en sentido negativo, sino una vía de escape que crea nuevas posibilidades de existencia más allá de los sistemas establecidos. Deleuze y Guattari (1980) proponen, así, una política del viaje entendida como experimentación con la identidad, el cuerpo y el espacio.

Finalmente, Beatriz Sarlo, desde una perspectiva latinoamericana, ha reflexionado sobre el viaje como forma de narrar el espacio en contextos marcados por la desigualdad, la fragmentación y la tensión entre lo global y lo local. En ensayos como *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* (1998), Sarlo analiza cómo las representaciones del viaje y la movilidad en América Latina difieren radicalmente de las narrativas eurocéntricas, revelando trayectorias interrumpidas, paisajes marginales y sujetos excluidos del imaginario moderno. En su lectura, el desplazamiento, en América Latina, no implica acceso automático a la experiencia, sino, más bien, el descubrimiento de sus límites, de sus zonas de silencio o de visibilidad forzada.

En efecto, Sarlo propone pensar el espacio latinoamericano como un palimpsesto de temporalidades asimétricas en que la movilidad está siempre mediada por dispositivos de poder, por fronteras simbólicas y materiales, y por narrativas hegemónicas. La carretera, bajo dicha lógica, puede ser tanto una promesa de conexión como un recordatorio de la exclusión.

En conjunto, los aportes de Augé, Deleuze y Guattari, y Sarlo permiten entender el viaje y la carretera no como figuras neutras, sino como constructos críticos, cargados de implicancias ontológicas, políticas y estéticas. Leídos desde estas teorías, los trayectos ya no son meros

movimientos en el espacio, y sí, más bien, modos de ser, formas de inscribirse —o de perderse— en la contemporaneidad.

2.4. Cine de carretera como mito ideológico

El cine de carretera (o *road movie*) ha sido una de las formas más emblemáticas del cine estadounidense del siglo XX, asociado históricamente a las nociones de libertad, individualismo y transgresión. Sin embargo, en las últimas décadas, diversas aproximaciones críticas han problematizado este género, leyéndolo no solo como forma narrativa, sino también como dispositivo ideológico. Estas aproximaciones han evidenciado cómo el viaje, la velocidad y el desplazamiento vehicular operan como metáforas de ciertas configuraciones del sujeto moderno y postmoderno, profundamente vinculadas al capitalismo tardío, la espectacularización de la experiencia y el simulacro cultural.

Susan Sontag ya advertía, en *Sobre la fotografía* (1977), que la cultura visual moderna está dominada por la compulsión al registro y al movimiento, e inserta en una lógica que transforma toda experiencia en imagen. Esta intuición encuentra un desarrollo más sistemático en la obra de Paul Virilio, sore todo en *Estética de la desaparición* (1980), donde propone una crítica a la aceleración como principio estético y político de la modernidad tardía. Para Virilio, la velocidad es una propiedad técnica o mecánica, y también una categoría estética que estructura nuestra percepción del tiempo, del espacio y del cuerpo. La desaparición —como él la concibe— no es la anulación, sino la invisibilización provocada por el exceso de movimiento y por una aceleración tal que impide la reflexión, la pausa, la memoria.

Desde esta perspectiva, el cine de carretera encarna de forma paradigmática esta estética de la velocidad. El automóvil se convierte en prótesis del cuerpo, y la carretera, en un escenario abstracto donde el tiempo se diluye en la repetición del paisaje. La acción continua y el desplazamiento incesante generan una forma de visibilidad sin profundidad: imágenes en tránsito que impiden la detención crítica. Virilio (1980) sugiere que esta lógica de la aceleración es también una lógica de control en que la movilidad es una forma de disolución del sujeto y de anestesia de lo político.

Complementariamente, Fredric Jameson, en *Postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991), propone una lectura de los productos culturales contemporáneos —

incluido el cine— como expresiones de un nuevo régimen estético caracterizado por la pérdida de historicidad, la fragmentación del yo y la estetización del vacío. Para Jameson, el postmodernismo no es una mera categoría estilística, sino el correlato cultural del capitalismo tardío, donde la lógica del simulacro sustituye a la de la representación, y donde los mitos fundacionales —como el del viaje o la aventura— son reciclados como formas vacías, parodiadas y repetidas hasta su agotamiento.

El cine de carretera, en este marco, deja de ser un espacio de resistencia contracultural para convertirse en un simulacro de rebeldía, codificado por el mercado. La figura del "rebelde en fuga" se transforma en un ícono estetizado y funcional a la lógica del consumo. Jameson sugiere que este tipo de narrativa ya no permite una crítica ideológica efectiva, puesto que ha sido subsumida por la lógica del espectáculo y del pastiche.

En conjunto, los aportes de Sontag, Virilio y Jameson permiten desnaturalizar los supuestos de libertad, autenticidad y rebeldía asociados al *road movie*, revelando, en su lugar, una estética del control, de la velocidad y del simulacro. La carretera ya no aparece como promesa de sentido; por el contrario, se configura como superficie lisa donde se juega la desaparición del sujeto en la lógica expansiva del capital.

3. PROPUESTA METODOLÓGICA

El presente estudio se inscribe en una perspectiva cualitativa e interpretativa, propia de los estudios culturales y literarios, orientada al análisis de prácticas discursivas y estéticas en su articulación con estructuras sociales, ideológicas y mediáticas. Se asume que las obras culturales —como la novela *El corredor*— no son meros objetos estéticos autónomos, sino formaciones simbólicas situadas histórica e ideológicamente, atravesadas por redes de sentido que incluyen tanto otras textualidades como contextos materiales de producción, circulación y recepción.

Desde esta perspectiva, la metodología se basa en una estrategia de análisis intertextual e intermedial que permite observar cómo la novela de Alejandro Vázquez Ortiz se constituye en diálogo explícito y crítico con un corpus cinematográfico específico —el cine de carretera norteamericano de los años 70— y cómo ese diálogo da lugar a una resignificación de sus códigos narrativos, visuales y simbólicos. La intertextualidad se abordará no en un sentido formalista, limitado a las citas o a las alusiones explícitas, sino como una red de relaciones significantes que

operan estructural y simbólicamente en el texto literario. Por su parte, la intermedialidad se comprenderá como la presencia implícita o explícita de lógicas de otro medio (el cine) en la forma y el contenido de la novela, siguiendo las categorías teóricas de Irina Rajewsky (2005) y Werner Wolf (2002).

El análisis se desarrollará en tres niveles complementarios:

1. Nivel estructural-narrativo: se examinarán las formas de construcción del relato en *El corredor* con especial énfasis en los procedimientos narrativos que replican o distorsionan las convenciones del cine de carretera: la linealidad o fragmentación del viaje, la construcción del héroe nómade, el uso del paisaje como superficie simbólica y la presencia o ausencia de resolución narrativa. Este nivel buscará identificar cómo la novela produce una sintaxis narrativa influenciada por la lógica del montaje, el *travelling* o la fuga sin destino del *road movie*.

2. Nivel estético-simbólico: se realizará una lectura de las imágenes, figuras y motivos que configuran la estética del movimiento, la velocidad, la violencia y la deriva. Se prestará especial atención a las operaciones de estetización y de parodia que convierten los códigos visuales del cine en formas narrativas literarias. Asimismo, se analizará el modo en que estas figuras operan como críticas culturales al desactivar el aura heroica de la carretera y al exponer su dimensión alienante, repetitiva o absurda.

3. Nivel ideológico-cultural: se llevará a cabo una interpretación crítica de los mitos y de los discursos que la novela subvierte o desmantela. Este nivel se apoyará en los aportes de Fredric Jameson (1991), Susan Sontag (1977) y Paul Virilio (1980) para leer el cine de carretera como forma ideológica que estetiza la desaparición del sujeto en el capitalismo tardío. Así, la novela será analizada como una intervención política en el imaginario de la movilidad, la masculinidad y la espectacularización de la violencia.

La selección de escenas y de fragmentos literarios se hará en función de su densidad intermedial, es decir, de aquellos pasajes donde se condense con mayor claridad la presencia del cine como lenguaje evocado, reescrito o parodiado. Asimismo, se establecerán relaciones específicas con secuencias de las películas *Vanishing Point* (1971), *Death Race 2000* (1975) y *Two-*

Lane Blacktop (1971), pero no para comparar miméticamente los contenidos, sino para rastrear modulaciones, desplazamientos y críticas internas al género.

En suma, esta metodología busca explorar cómo una obra literaria contemporánea puede operar como campo de tensión entre medios, géneros y discursos ideológicos, activando formas de lectura crítica que cuestionan la naturalización de ciertos imaginarios visuales, tales como el de la carretera en tanto espacio de libertad. Al considerar la novela como una práctica cultural situada, esta investigación se alinea con los principios de los estudios culturales: desestabilizar lo dado, leer los márgenes y problematizar las formas de representación como campos de disputa simbólica y política.

4. ANÁLISIS CRÍTICO: DEL MITO DEL VIAJE A LA RUINA DE LA MOVILIDAD

4.1. El simulacro de la velocidad: entre vértigo y estancamiento

La velocidad es uno de los elementos constitutivos del cine de carretera y, en general, de la mitología moderna asociada a la movilidad, al riesgo y a la libertad. En películas como *Vanishing Point* (1971), el movimiento constante del protagonista —Kowalski, figura deliberadamente despersonalizada— se presenta como una forma de afirmación individual frente a un sistema opresivo. El vértigo del trayecto es, al mismo tiempo, una fuga y una resistencia, una aceleración que, aunque sin destino final, encuentra en el propio desplazamiento su razón de ser. La acción perpetua constituye el corazón de lo que Gilles Deleuze (1984) llamó la *acción-imagen* de una forma cinematográfica donde el espacio se ordena en función de una respuesta activa del sujeto a una situación dada, generando una secuencia dinámica, causal y resuelta.

Sin embargo, la novela *El corredor o Las almas que lleva el diablo* subvierte radicalmente esta lógica. En ella, la velocidad se vuelve un ritual vacío, un simulacro que enmascara la inercia de los cuerpos y la clausura del sentido. A diferencia del cine clásico de carretera, donde el movimiento puede ser leído como una afirmación de la voluntad individual (aunque desencantada), en la novela de Vázquez Ortiz, en cambio, la aceleración aparece como un imperativo maquinal, una compulsión sin salida que encarna la disfuncionalidad de una subjetividad subalterna atrapada en un régimen temporal sin alternativa. El movimiento no implica avance, sino repetición; no implica libertad, sino condena.

Desde esta perspectiva, *El corredor* opera como una crítica ideológica a la aceleración como forma de vida, tal como ha sido conceptualizada por Paul Virilio y Hartmut Rosa. Para Virilio, en *Estética de la desaparición* (1980), la velocidad se convierte en una categoría estética del capitalismo tardío, cuya función no es permitir el desplazamiento, sino borrar el tiempo, la memoria y el espacio. A medida que aumenta la velocidad, disminuye la libertad. La aceleración extrema no genera movimiento real, sino una desaparición: "la velocidad es la violencia del tiempo sobre el espacio" (Virilio, 2006, p. 58). Por su parte, Rosa concibe la aceleración como el principio organizador de la modernidad tardía; según él, la presión por mantenerse en movimiento constante, por consumir experiencias y por adaptarse a nuevos entornos genera un tipo de vida sin pausa, sin resonancia, que deviene patológica (Rosa, 2016, p. 41).

La novela recrea esta lógica patológica con precisión mediante escenas en que los corredores no solo se desplazan a velocidades extremas, sino que lo hacen dentro de un circuito cerrado, como una ruina tercermundista de Le Mans: "Reciclar. Un círculo imparable sin inicio ni fin. Monterrey lleno de acero, de flechas persiguiéndose la cola sin ir a ningún lado" (Vázquez Ortiz, 2023, p. 42). A diferencia de Kowalski, que avanza hacia una muerte elegida al final de su trayecto, los corredores mexicanos de la novela no tienen ningún horizonte más allá del vértigo, no se mueven hacia una resolución; antes bien, se estrellan contra la imposibilidad de salir de su condición. El vértigo se convierte en una forma de estancamiento: la aceleración perpetua no los libera, sino que los ancla al asfalto como prótesis metálicas de sus camionetas.

La comparación entre las estructuras narrativas también revela esta dislocación. En *Vanishing Point*, el viaje no tiene un destino concreto, pero hay una dirección; se trata de un trayecto continuo que organiza la acción como flujo visual y simbólico. Kowalski no sabe adónde va, pero va. En cambio, en *El corredor*, la estructura narrativa es circular y tautológica: la carrera clandestina empieza y termina en el mismo punto, y los cuerpos que participan en ella están condenados desde el inicio. Como señala uno de los personajes: "Avanzamos. Adelante. Sin mirar atrás... y muy poco para el frente, como si dijéramos" (Vázquez Ortiz, 2023, p. 56). La acción no opera aquí como respuesta a una situación, como ocurre en el régimen de la *imagen-acción* conceptualizado por Gilles Deleuze para describir ciertas formas del cine clásico, sino como compulsión vacía, repetición sin alternativa.

En *Vanishing Point*, la velocidad es aún una forma de desobediencia simbólica: una aceleración que busca evitar la captura institucional. En *El corredor*, la velocidad ha sido ya absorbida por el sistema; es su forma de operar, su lenguaje. La aceleración no es resistencia, sino el signo de una integración fallida: quienes corren no lo hacen porque eligen escapar, y sí, en cambio, porque no tienen otra opción, porque no son aptos para el ritmo fluido del capital y solo pueden participar en sus márgenes, en sus ruinas, a través del vértigo literal de la muerte.

La novela no elimina la figura del conductor, pero la vacía: lo convierte en un ente sin mirada panorámica que solo puede fijarse en el punto del asfalto inmediato. Tal como le sucede a Kanjo, uno de los corredores de la novela de Vázquez Ortiz (2023), "prefiere que todo se limite a un *punctum* preciso de asfalto en la composición de un parabrisa" (p. 246). No hay paisaje, no hay viaje, no hay exterior, solo la ilusión de movimiento, el eco decadente de una épica que ya no tiene sentido. La velocidad se revela, así, como el rostro sonriente de la parálisis.

4.2. La autopista como espacio de excepción y ruina

La autopista, emblema moderno del tránsito, la movilidad y la conexión, se convierte, en *El corredor*, en una maquinaria de exterminio, en un espacio donde la lógica del tránsito ha sido sustituida por una lógica de muerte. Esta transformación radical convierte al corredor vial en un dispositivo necropolítico (Mbembe, 2011) y en un espacio de excepción en el sentido de Giorgio Agamben: un territorio regido por la suspensión de las normas jurídicas, donde la vida queda expuesta a ser tomada sin consecuencias, y donde lo humano se reduce a lo que el autor denomina *nuda vida* (Agamben, 1998). En la novela de Vázquez Ortiz, esta condición es explícita: la carrera clandestina permite e incentiva el asesinato de los contrincantes y de los transeúntes que no forman parte del circuito de aceleración.

Esta dinámica violenta encuentra un antecedente explícito en la película *Death Race 2000* (1975), donde una carrera nacional televisada premia la velocidad y la capacidad de eliminar a otros corredores y a civiles indefensos. Sin embargo, mientras en la película esa violencia aparece mediada por una puesta en escena deliberadamente espectacular —propia tanto de su dimensión audiovisual como de su registro satírico e hiperbólico sobre el consumo de la muerte como espectáculo—, en *El corredor*, la violencia es más sombría, seca e incluso banal. En ese orden, la aniquilación se vuelve un procedimiento operativo, casi automático, dentro del vértigo de la carrera: al atropellar a una anciana, uno de los corredores piensa únicamente en que "ojalá la doña

no fuera a perforarle el radiador con la cabeza" (Vázquez Ortiz, 2023, p. 122). El cuerpo humano deviene obstáculo, riesgo para la máquina; y la vida se mide en términos de utilidad mecánica.

Esta lógica revela cómo la autopista ha dejado de ser un lugar de paso para convertirse en un campo de aniquilación. El desplazamiento ya no conecta territorios ni abre posibilidades; más bien, los clausura. La ruta no lleva a ningún lugar, ni al futuro ni a la redención, sino a la reiteración de la muerte. En este sentido, la novela extrema lo que en *Death Race 2000* era aún parodia: transforma el trayecto en ritual, y el ritual en exterminio. El asfalto, cicatriz negra sobre el territorio, no canaliza el tránsito: lo bloquea en una repetición fatal.

A esto se suma el borramiento del paisaje como síntoma visual de esta transformación. En *El corredor*, el entorno desaparece entre niebla, humo o simplemente se vuelve indistinguible por efecto del vértigo. No hay contemplación posible, no hay punto de fuga para la mirada. En términos de Laura Mulvey (2006), esta disolución del campo visual constituye una suspensión del acto de mirar que rompe con la lógica tradicional del espectáculo cinematográfico. En vez de permitir una visión panorámica, el espacio se reduce a un punto obsesivo, tal como lo expresa la propia voz narrativa de la novela: "toda montaña una escenografía repetida para poner fin a la mirada que se resbala en el horizonte" (Vázquez Ortiz, 2023, p. 279). La visualidad fragmentada, anulada, revela la impotencia perceptiva de los sujetos: solo ven lo inmediato, lo que puede colisionar, lo que debe ser eliminado.

Así, *El corredor* reconfigura la autopista como una maquinaria totalizadora de muerte: un espacio clausurado, regido por la excepción y donde la aceleración no lleva al tránsito sino a la ruina. Entre la parodia explosiva de *Death Race 2000* y la opacidad brutal de Vázquez Ortiz se despliega una misma pregunta: ¿qué queda de la vida cuando el movimiento es comandado por la lógica de la muerte?

4.3. La subjetividad atada al vehículo: cuerpos-máquina y posthumanismo marginal

Una de las figuras más recurrentes del cine de carretera es la del conductor solitario, viril y silencioso que se funde con la máquina y convierte al vehículo no solo en su medio de transporte, sino en una extensión de su propio cuerpo, deseo y voluntad. En *Two-Lane Blacktop* (1971), esta imagen alcanza su expresión más refinada: los protagonistas —el conductor y el mecánico— no tienen nombres, apenas hablan y dedican sus vidas a perfeccionar su automóvil y a ganar carreras

callejeras en las rutas del sur estadounidense. El automóvil es su territorio, su vínculo afectivo, su espacio de identidad. La película, de estética minimalista y de tono existencialista, presenta a los personajes como sujetos que han hecho del vehículo su forma de vida: una fusión armónica entre el cuerpo humano y la máquina.

Desde una lectura deleuziana, esto puede entenderse como una forma de *devenir-vehículo*, noción que deriva del más amplio concepto de *devenir*, propuesto por Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas* (1980). El devenir, para los autores, no es un proceso de imitación o de identificación, sino una línea de fuga que atraviesa las identidades fijas y las categorías ontológicas: un proceso de transformación intensiva. En este sentido, el devenir-vehículo implica una subjetividad que ya no se piensa como unidad antropológica, sino como ensamblaje maquínico: cuerpo, volante, pedal y velocidad forman una sola sustancia, vale decir, una máquina deseante que opera fuera de las normatividades del sujeto moderno. Esta subjetividad nómade, sin centro, sin rostro, se afirma en el tránsito, en el flujo, en el contacto puro con la aceleración.

Sin embargo, *El corredor* subvierte esta figura al llevarla a un límite grotesco y degradado. En la novela de Vázquez Ortiz, los corredores no son estéticas nómades de la fuga, sino espectros postindustriales, sujetos precarizados que no pueden vivir sin la máquina porque son ya parte de su chatarra. Lejos de constituir una línea de fuga hacia el devenir, la unión entre cuerpo y automóvil aparece como síntoma de una identidad colapsada, de un sujeto que ha sido amputado del mundo social y que solo encuentra existencia en el vértigo violento de la autopista. Así lo revela la descripción del Acerero: "es indisociable de su camioneta. Al poner su pie en el acelerador se produce una comunión entre la máquina y el Acerero. Un misterio ontológico que funde dos formas en una sola sustancia" (Vázquez Ortiz, 2023, p. 78). La comunión es real, pero no emancipatoria: es el último recurso identitario de un sujeto excluido del régimen de movilidad capitalista.

Este vínculo es inseparable de las condiciones materiales del espacio urbano que los contiene: una ciudad que ya no produce, sino que recicla. Monterrey, antigua capital acerera del norte de México, aparece en la novela como un espacio ruinoso, donde las plantas metalúrgicas han sido sustituidas por desarmadurías y recicladoras de fierro. Allí, los cuerpos no pueden desprenderse del metal, de los motores, de las fundiciones. No solo manejan autos: viven dentro de ellos, son ellos. El automóvil es prótesis ontológica y símbolo de un pasado industrial que no termina de desaparecer, sino que se acumula como residuo, como peso muerto.

Zygmunt Bauman, en *Modernidad líquida* (2000), ofrece una clave para pensar esta condición. Según el autor, la modernidad "pesada", centrada en las fábricas, el acero y la territorialidad, ha sido desplazada por una modernidad "liviana", marcada por el capital móvil, las redes y la desmaterialización. En este nuevo régimen, sobreviven mejor aquellos que pueden viajar ligeros, adaptarse, fluir. Los corredores de *El corredor* son, por el contrario, herederos de una modernidad obsoleta: están atados a los fierros, a la grasa, al *monoblock*. Viven entre vehículos reciclados, piezas oxidadas y motores que huelen a gasolina y a muerte. El único capital que pueden manejar es metálico —en ambos sentidos: dinero en efectivo y acero fundido—. Como dice uno de los personajes, "Monterrey está lleno de mierda, de acero, de flechas persiguiéndose la cola sin ir a ningún lado" (Vázquez Ortiz, 2023, p. 42).

La melancolía del metal que atraviesa la novela es también una melancolía por una forma de vida que ya no encuentra su lugar en el capitalismo global. No hay acceso a la modernidad líquida, ni siquiera a sus promesas. Los corredores son quienes quedan cuando el capital se ha retirado: piezas humanas ensambladas a vehículos en vías de extinción. Mientras *Two-Lane Blacktop* (1971) todavía podía imaginar una belleza austera en la simbiosis hombre-motor, *El corredor* desarma esa imagen para revelar su reverso: no hay mito, solo ruina.

En suma, la novela resignifica el *devenir-vehículo* como una condición de precariedad ontológica: no se trata ya de un proceso deseante, sino de una imposibilidad de habitar otra forma de existencia. La carretera no es el espacio de la fuga, y sí, más bien, el de la persistencia mecánica, el de una subjetividad que avanza escupiendo sangre, tal como sucede con el caballo moribundo de Kanjo, condenado a galopar hasta el final.

4.4. Parodia y desmontaje del mito del viaje

La narrativa del *road movie* ha funcionado históricamente como uno de los mitos persistentes del cine estadounidense en la medida en que convierte el viaje en automóvil en metáfora de libertad individual, búsqueda de sentido y resistencia frente a las formas normativas de vida. El trayecto físico por la carretera se traduce, simbólicamente, en una experiencia transformadora: el paisaje cambia, el sujeto se redefine, la historia avanza. Películas como *Easy Rider* (1969) o *Vanishing Point* (1971) consolidan este imaginario al presentar la ruta como una línea de fuga existencial, incluso cuando esa fuga conduce a la muerte o al fracaso. Ese imaginario, sin embargo, no nace exclusivamente del cine: prolonga también la poética de errancia y de revelación formulada en *On*

the Road (1957), donde el viaje aparecía aún como experiencia de intensidad, apertura y búsqueda. *El corredor* interviene de modo crítico esa doble herencia.

En este marco, en *El corredor o Las almas que lleva el diablo*, el viaje no opera como autoconstrucción ni como apertura de experiencia, sino como repetición administrada: los cuerpos corren, chocan, se desgastan y vuelven a integrarse al circuito material de la chatarra, la violencia y el desecho. Por ello, incluso la retórica contemporánea de la sostenibilidad —que podría sugerir continuidad, reparación o regeneración— aparece sometida a una inversión irónica. Como señala la propia novela: "Los afanes de la sustentabilidad lo asquean. Sostener, ¿qué? ¿a quién? ¿para qué?" (Vázquez Ortiz, 2023, p. 42). Lejos de prometer recomposición, el circuito de la carrera expone un régimen en que reciclar no implica restaurar, sino prolongar la ruina.

Esta inversión resulta especialmente visible en la figura de Kanjo, cuya relación con el automóvil ya no remite a la libertad del conductor moderno, sino a una dependencia ontológica respecto de la máquina. La carretera, en vez de aparecer como espacio de tránsito hacia otro lugar, lo hace como órbita cerrada, como aspiración imposible de movimiento perpetuo. La novela lo formula en términos precisos:

> Kanjo sabe que su existencia está ahí sólo para que la Caddy circule y no al revés. Su aspiración es encontrar una órbita donde el movimiento se vuelva perpetuo y uniforme. Alcanzar la inmaterialidad y persistencia de los objetos celestes. Aunque reconoce que poco a poco su cuerpo le irá pidiendo, en su corruptibilidad, el descanso y las necesidades propias de lo perecedero. Mientras tanto avanzará todo lo que pueda como los caballos que, aunque estén a punto de morir, galopan escupiendo sangre. (Vázquez Ortiz, 2023, p. 280)

La imagen desplaza la épica de la ruta hacia una poética del agotamiento: avanzar ya no significa descubrir, sino sostener el movimiento hasta que el cuerpo ceda. En este punto, la distancia con *Vanishing Point* resulta decisiva. Kowalski avanza hacia una barrera policial que terminará con su vida, pero esa muerte conserva todavía una dimensión simbólica: puede leerse como gesto final de desobediencia, como clausura extrema de una fuga individual. En *El corredor*, en cambio, la muerte no constituye un acto de libertad ni una resolución trágica; por el contrario, se trata de una consecuencia funcional del circuito. Los corredores no se presentan como héroes marginales de una contracultura, sino como cuerpos reemplazables, reclutados por una maquinaria

que los consume y los devuelve al régimen material de desecho. No hay romanticismo, voluntad soberana ni horizonte de revelación: hay función, desgaste y sacrificio.

Por ello, la novela no se limita a invertir el mito del viaje, sino que lo somete a una operación de desmontaje. La carretera deja de organizar una historia de transformación y pasa a funcionar como dispositivo de administración de cuerpos, velocidades y restos. Lo que el *road movie* clásico podía presentar como deriva, rebeldía o fracaso elegido aparece aquí como encierro programado: una movilidad sin emancipación, una aceleración sin destino, una pista donde no se corre para llegar, y sí para confirmar que no hay salida.

4.5. Espacio precarizado, cuerpos subalternos

En *El corredor o Las almas que lleva el diablo*, la ciudad de Monterrey funciona como telón de fondo narrativo y como estructura simbólica que articula los regímenes de movilidad, producción y exclusión propios del capitalismo tardío. A diferencia del cine de carretera estadounidense de los años 70 —en el que el desierto y la ruta operan como símbolos de exterioridad, vacío y fuga—, la novela de Alejandro Vázquez Ortiz ancla su narrativa en una periferia urbana saturada de ruina, una ciudad que ya no produce sentido ni futuro, sino desecho y repetición. Monterrey aparece, así, como ruina capitalista, territorio donde el capital ha pasado y se ha retirado, dejando tras de sí residuos industriales, chatarra, humo y cuerpos atrapados.

La distinción entre ambos espacios es crucial. Mientras en películas como *Vanishing Point* o *Two-Lane Blacktop* el viaje transcurre en paisajes abiertos, inhumanos y desérticos, pero simbólicamente fértiles —escenarios de posibilidad, de transformación o de fracaso elegido—, *El corredor* se inscribe en un territorio cercado, industrialmente desfondado, donde ya no hay posibilidad de fuga. El desierto norteamericano puede simbolizar la exterioridad del sistema, lo que queda más allá de sus bordes; Monterrey, en cambio, representa un centro degradado, un espacio que alguna vez fue el corazón industrial del país y que ahora ha sido evacuado por el capital global. No hay más afuera. Solo el reciclaje.

Este contexto económico y territorial configura a los personajes de la novela como subjetividades expulsadas del circuito del valor. Ya no forman parte de la cadena productiva ni del consumo aspiracional de la modernidad líquida; no poseen competencias adaptativas, no manejan recursos financieros intangibles ni habilidades digitales. Lo único que poseen es el cuerpo y la

máquina. De allí que deban literalmente jugarse la vida en una carrera de autos reciclados por un premio en efectivo que, al final, se desparrama como papeles inservibles por la periferia. El dinero no circula, como el capital financiero global; cae, se quema, se desvanece.

Esta situación puede ser leída a la luz de lo que Fernando Calonge denomina *movilidades capitalistas e identidades subalternas*. Según el autor, los regímenes de movilidad no distribuyen de forma equitativa sus beneficios: la capacidad de moverse depende del deseo y del impulso, y también de una serie de condiciones estructurales que permite o que impide el tránsito provechoso. Las clases dominantes son aquellas que pueden circular selectivamente, esquivando el riesgo y optimizando sus desplazamientos. En cambio, las clases subalternas, aun en movimiento, no se desplazan con sentido, ni alcanzan ningún destino. Se mueven porque las mueven, o porque no tienen otra opción (Calonge, 2014, p. 130).

Desde esta perspectiva, los corredores de la novela encarnan lo que Ohnmacht, Maksim y Bergman (2009) definen como *fracasos en las competencias de movilidad*. Estas competencias implican la capacidad física de desplazarse y las habilidades cognitivas, sociales, culturales y simbólicas que permiten aprovechar el movimiento: insertarse en redes, generar valor, evadir riesgos. Los personajes de *El corredor* carecen de estas competencias, pues son sujetos anacrónicos, formados en una lógica industrial que ha sido superada; por ello, su única forma de desplazamiento es literal, metálica, brutal. No viajan, no migran, no se proyectan. Solo aceleran, se estrellan, reciclan.

La novela expone así la dimensión violenta de la movilidad capitalista y revela que moverse no es sinónimo de libertad, y sí lo es muchas veces de coacción, de desesperación. Los corredores deben acelerar porque no pueden parar, pero tampoco pueden avanzar. No hay acceso al "mundo flexible y no sincronizado" que define la globalización, sino un "espacio único" y cerrado que deben recorrer una y otra vez, sin éxito (Bauman, 2005, p. 140). Monterrey, en esta lógica, no es un nodo de tránsito; es una trampa, una ciudad que recicla metales, vehículos y vidas.

Frente al mito liberal del *road movie*, donde el camino es aventura, rebeldía o fracaso voluntario, *El corredor* construye un espacio cerrado y deteriorado en que el movimiento se convierte en símbolo de exclusión. Las subjetividades, en vez de construirse en el viaje, se disuelven en el vértigo sin sentido de una carrera que nadie pidió, en una ciudad que no ofrece

salida. El espacio urbano no permite el tránsito simbólico: solo la repetición inerte de una movilidad estancada.

4.6. El capital como flujo inasible: dinero, simulacro y muerte

La representación del dinero y su circulación adquieren, en *El corredor o Las almas que lleva el diablo*, una dimensión simbólica clave para comprender la crítica que la novela dirige al capitalismo tardío. A diferencia de los relatos de éxito ligados a la acumulación financiera, en los que el dinero opera como signo de poder, productividad y deseo, en la novela de Alejandro Vázquez Ortiz el capital aparece como residuo, como materia degradada, como billete físico que no representa estabilidad ni promesa alguna. El premio de la carrera —un millón doscientos mil pesos mexicanos en efectivo— no circula como capital financiero, no es inversión ni flujo digital, sino dinero-papel, vulnerable, tangible, precario.

La escena en que el dinero se dispersa por el aire adquiere una carga alegórica evidente. Tras la colisión final, los billetes vuelan por los suburbios de Monterrey, sin dueño, sin destino: "Antes de poder caminar hacia él, notan que hay más sombras en el cielo que caen girando como reguiletes púrpuras" (Vázquez Ortiz, 2023, p. 38). La imagen remite a la desmaterialización del valor: los personajes luchan por atrapar fragmentos sin sentido, trozos de papel que ya no garantizan nada y que ni siquiera logran retener. El dinero aparece como significante vacío, desprovisto de agencia, convertido en juguete de niños, en objeto volátil sin función dentro de un sistema que ha transformado la riqueza en flujo digital y la ganancia en operación especulativa.

Esta escena contrasta significativamente con la lógica del espectáculo de *Death Race 2000* (1975), donde el premio —aunque igualmente morboso— tiene un carácter institucionalizado: es parte de un sistema político que recompensa la violencia como espectáculo nacional. En la película, el premio está codificado y legitimado por una estructura estatal que lo exhibe, lo ritualiza y lo convierte en objeto de deseo para las masas. En *El corredor*, en cambio, el premio es una trampa: no hay ceremonia, ni coronación, ni mediatización. El dinero no realiza una fantasía de movilidad social, sino que confirma la precariedad absoluta del sistema, vale decir, un espacio en que los cuerpos deben ser sacrificados para acceder a un capital que, al final, también desaparece.

La crítica implícita en esta representación apunta al carácter inasible y autorreferencial del capital contemporáneo. En la novela, el dinero no sirve para transformar la vida, ni siquiera para

sostenerla: es el premio de una competencia mortal, entregado en efectivo como si se tratara de una transacción del siglo pasado, y destinado a ser reciclado simbólicamente como parte del ciclo narrativo. El capital no fluye: se dispersa, se quema, se pierde. En lugar de inversión, hay destrucción.

Tal economía se inscribe dentro de lo que puede denominarse una economía circular inoperante; en esta, la producción, el consumo y la muerte forman parte de un circuito cerrado que no genera valor, sino que reproduce la ruina. La carrera comienza y termina en el mismo lugar; los autos destruidos vuelven al yonque; los corredores muertos alimentan el relato de la violencia urbana; el dinero dispersado no capitaliza nada. La novela describe así una forma de circulación sin productividad, una maquinaria rota que solo puede sostenerse por el reciclaje literal de cuerpos, metales y narrativas fallidas.

El *road movie* clásico vinculaba el viaje con la transformación, y la velocidad con la emancipación. *El corredor*, en cambio, vincula la velocidad con la muerte y el dinero con su imposibilidad: no se trata de ganar, sino de sobrevivir, aunque eso no garantice ningún tipo de acceso al capital simbólico. En última instancia, el sistema representado en la novela no premia, no distribuye, no valora: solo reproduce, simula y elimina.

La autopista no es vía de acceso, sino máquina de repetición; el dinero no es promesa, sino escombro volátil; y los corredores no son sujetos del capital, sino restos humanos atrapados en su periferia. El vértigo, la colisión y el reciclaje se constituyen, entonces, como las tres fases de una economía sin esperanza, donde el único capital verdaderamente fluido es la muerte.

5. CONCLUSIONES: REESCRIBIR EL CINE DESDE EL MARGEN

El corredor o Las almas que lleva el diablo, de Alejandro Vázquez Ortiz, constituye una intervención literaria radical en el imaginario del *road movie*, un género profundamente arraigado en la tradición cinematográfica estadounidense. Desde el margen geográfico, cultural y simbólico que representa la literatura latinoamericana contemporánea, la novela cita y evoca los códigos del cine de carretera, pero también los subvierte, los desarma y los convierte en materia crítica. En lugar de reproducir el mito del viaje como vía de redención, libertad o autodescubrimiento, la obra propone una estética de la velocidad agotada, del desplazamiento como condena y del movimiento como trampa circular.

La carretera, en el universo de la novela, ha perdido toda promesa utópica. Ya no es la línea de fuga que en *Vanishing Point* se presenta como un gesto último de libertad simbólica, ni la vía abierta donde la masculinidad errante se afirma frente a un sistema represivo. Por el contrario, la autopista entre Monterrey y Saltillo aparece como un espacio de excepción, una zona necropolítica donde las vidas no solo pueden ser eliminadas sin consecuencias, sino que deben serlo para alimentar el circuito inoperante de una economía estancada. El vértigo, en lugar de ser exaltación vital, es un síntoma de agotamiento estructural. La velocidad es literal, física, precaria y, sobre todo, inútil.

La novela despliega así una reconfiguración simbólica del viaje, que ya no se orienta al destino, y sí a la repetición tautológica del trayecto. La estructura circular de la carrera, el reciclaje de los vehículos y de los cuerpos, la dispersión del dinero sin valor, y el espacio urbano degradado de Monterrey componen un sistema cerrado en que las subjetividades no se transforman, sino que se descomponen. Se trata, entonces, de una narrativa de la ruina: ruina de la modernidad industrial, ruina del mito de la carretera, ruina del capital como promesa de movilidad.

En este marco, la intermedialidad que articula la novela opera como forma crítica. *El corredor* no imita al cine de carretera: lo relee desde sus propios márgenes, lo invierte, lo somete a un proceso de deterioro simbólico que pone en evidencia sus fundamentos ideológicos. La intertextualidad con películas como *Death Race 2000* o *Two-Lane Blacktop* no se limita a una estética referencial; antes bien, se convierte en estrategia de desmontaje. Este desmontaje recae sobre el *road movie* como forma cinematográfica y sobre la genealogía literaria que lo precede. Allí donde *On the Road* (1957), de Jack Kerouac, concebía todavía el desplazamiento como expansión subjetiva, intensidad y búsqueda, *El corredor* expone el viaje como circuito degradado y administrado por la lógica del desecho. La novela no corrige simplemente al cine desde la literatura; reescribe críticamente una formación transmedial previa —literaria y cinematográfica— y devuelve ese imaginario del viaje bajo la forma de ruina. Desde la literatura, y desde el sur, la novela reescribe el cine como dispositivo fallido y el camino como espacio clausurado. En esa reescritura se inscribe la potencia crítica de *El corredor*: no huir, sino revelar que no hay adónde ir.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, G. (1998). *Homo sacer: El poder soberano y la nuda vida*. Pre-Textos.

AUGÉ, M. (1992). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* (M. Gómez, Trad.). Gedisa.

BAUMAN, Z. (2000). *Modernidad líquida* (M. Valenzuela, Trad.). Fondo de Cultura Económica.

BAUMAN, Z. (2005). *Vidas desperdiciadas: La modernidad y sus parias* (M. Pérez, Trad.). Paidós.

BELLOUR, R. (2009). *Entre imágenes: Foto, cine, video*. Paidós.

CALONGE, F. (2014). Movilidades capitalistas e identidades subalternas. Te mueves porque te mueven. *Sociológica*, (83), 129-164.

DELEUZE, G. (1983). *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1* (J. Vidal, Trad.). Paidós.

DELEUZE, G. (1984). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (J. Vidal, Trad.). Paidós.

DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1980). *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia* (A. Rivas, Trad.). Pre-Textos.

JAMESON, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (V. Vázquez, Trad.). Paidós.

MBEMBE, A. (2001). *Necropolítica*. Melusina.

MULVEY, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Reaktion Books.

OHNMACHT, T., MAKSIM, H., & BERGMAN, M. (Eds.). (2009). *Mobilities and Inequality.* Asghate Publishing Group.

RAJEWSKY, I. O. (2005). Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités*, (6), 43-64. https://doi.org/10.7202/1005505ar

ROSA, H. (2016). *Aceleracionismo y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. (E. Dávila y M. Aguiluz, Trad.). Katz.

SARLO, B. (1998). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión.

SONTAG, S. (1977). *Sobre la fotografía* (F. Fontes, Trad.). Alfaguara.

VÁZQUEZ ORTIZ, A. (2023). *El corredor o Las almas que lleva el diablo*. Random House Mondadori.

VIRILIO, P. (1980). *Estética de la desaparición* (A. Dalmau, Trad.). Anagrama.

VIRILIO, P. (2006). *La bomba informática* (C. Santillán, Trad.). Cactus.

WOLF, W. (2002). (Inter)mediality revisited. Reflections on word and music relations in the context of a general typology of intermediality. *Word and Music Studies 4*, 13-34.

EL ESTILO SEPARATIVO EN *EL PORVENIR DE LAS RAZAS EN EL PERÚ* (1897) DE CLEMENTE PALMA

THE SEPARATIVE STYLE IN *EL PORVENIR DE LAS RAZAS EN EL PERÚ* (1897) BY CLEMENTE PALMA

Alvaro Boada Noriega
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
alvaro.boada@unmsm.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-8302-2947
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.279

Fecha de recepción: 01.05.26 | Fecha de aceptación: 11.07.26

RESUMEN

El presente artículo analiza la tesis *El porvenir de las razas* (1897/2025), de Clemente Palma, a partir del marco teórico de los estilos de pensamiento, propuesto por Giovanni Bottiroli. El desarrollo del trabajo explica que el planteamiento del retórico italiano se inscribe en una concepción cognitiva de la realidad. El artículo expone los tres estilos de pensamiento esgrimidos en la obra del crítico, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*: *distintivo*, *confusivo* y *separativo*. El estudio aclara cada uno de estos estilos para distinguir los rasgos esenciales que los componen; sin embargo, destaca el último estilo, puesto que responde a la construcción jerárquica que establece Clemente Palma en su tesis. En consecuencia, desde la diferenciación, se resaltan las particularidades esenciales del estilo *separativo*, con énfasis en la *sinécdoque separativa*. Además, el trabajo se apoya en propuestas anteriores con el fin de inscribir la exégesis en un marco analítico. Estas investigaciones permiten comprender el contexto en el cual se sitúa el planteamiento de *El porvenir de las razas en el Perú*, así como la lógica interna que este plantea. Desde esta perspectiva, se propone demostrar cómo la obra referida de Clemente Palma se articula en torno a un logocentrismo que legitima una propuesta de eugenesia parcial.

PALABRAS CLAVE: Clemente Palma, retórica, ensayos, Perú, *El porvenir de las razas en el Perú*.

ABSTRACT

This article analyzes the thesis *El porvenir de las razas en el Perú* (1897/2025) by Clemente Palma, using the theoretical framework of styles of thought proposed by Giovanni Bottiroli. The development of the work explains that the Italian rhetorician's approach is inscribed within a cognitive conception of reality. The article presents the three styles of thought put forward in the critic's work, *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*: *distinctive*, *confusive*, and *separative*. The study clarifies each of these styles in order to distinguish the essential features that compose them; however, it emphasizes the last style, since it responds to the hierarchical construction that Clemente Palma establishes in his thesis. Consequently, based on this differentiation, the essential particularities of the *separative* style are highlighted, with emphasis on the *separative synecdoche*. In addition, the work draws on previous proposals in order to situate the exegesis within an analytical framework. These investigations make it possible to understand the context in which the approach of *El porvenir de las razas en el Perú* is situated, as well as the internal logic that it proposes. From this perspective, the aim is to

demonstrate how the aforementioned work by Clemente Palma is articulated around a logocentrism that legitimizes a proposal of partial eugenics.

***KEYWORDS*:** Clemente Palma, rhetoric, essays, Peru, *El porvenir de las razas en el Perú*.

1. INTRODUCCIÓN

La producción ensayística de finales del siglo XIX, en el Perú, corresponde a un intento por reencontrar el camino de la nación. Múltiples artículos y trabajos de finales de grado apuntaron a la solución eugenésica como la respuesta radical justa para el devenir histórico nacional. Embebidos por el positivismo finisecular, gran parte de los intelectuales construyeron sus textos con base en la noción de raza. Esta categoría, utilizada desde un determinismo absoluto, se concentró en responder cuál era el motivo por el cual naciones (incluida la nuestra) fracasaban de forma constante. Uno de estos teóricos fue el escritor Clemente Palma, quien, en su tesis para optar al bachillerato, titulada *El porvenir de las razas en el Perú* (1897/2025), intenta explicar la situación de la nación.

El porvenir de las razas en el Perú presenta la raza como una forma internalizada en los grupos sociales que, por ello, explicaría su comportamiento histórico. Parte desde la concepción racialista y la comprensión eurocéntrica a fin de definir lo que se debe y no se debe hacer en el Perú. El fin de la obra, en ese sentido, busca justificar la eugenesia parcial. Este proceso vira a un evidente foco desde lo europeo-occidental. Sin embargo, no se incluye a la totalidad europea, sino que se convoca a ciertos grupos seleccionados a partir del criterio logocentrista (la razón positivista). Bajo dicha óptica, se construye una jerarquía separativa en la obra de Palma.

En ese marco, el presente estudio tiene como objetivo analizar los procedimientos discursivos mediante los cuales la tesis de Clemente Palma construye una jerarquía racial que legitima una eugenesia parcial. Para ello, la herramienta teórica seleccionada son los estilos de pensamiento, definidos por Giovanni Bottiroli (1993). Dentro de estos, se destacará la presencia del estilo separativo, que señala, como fórmula explicativa, la jerarquización de valores para seleccionar una superioridad entre ciertos grupos —presencia señalada en la obra palmista—. Así, se propone encontrar cómo este régimen formula un sendero hacia una eugenesia basada en la raza y en el logocentrismo.

2. DE LA RETÓRICA GENERAL TEXTUAL A LOS ESTILOS DE PENSAMIENTO

El estilo de pensamiento, propuesto por Giovanni Bottiroli (1993), surge en el marco de la Retórica General Textual, la cual establece el uso de la retórica desde una conciencia analítica aplicada al estudio de los corpus escritos. Por ejemplo, Tomás Albaladejo (1993) la concibe como el "arte o técnica [que] consiste en la sistematización y explicitación del conjunto de instrucciones o reglas que permiten la construcción de una clase de discursos que son codificados para influir persuasivamente en el receptor" (p. 11). En otros términos, su fundamento reside en las propuestas escriturarias.

La formulación del análisis textual, propuesta por la Retórica General Textual, nace de la intención de retornar a lo clásico. El motivo de dicho regreso lo expresa Antonio García Berrio (1984) al enfatizar los intentos neorretóricos de combinación interdisciplinaria: "Obviamente la Retórica como ciencia plurisecular ofrece muchos más apoyos reales que esa caricatura, destinada casi siempre a alimentar el afán de notoriedad de un reducido grupo de lingüistas y semiólogos «demasiado» famosos" (p. 8). Por lo tanto, concluye, se debe orientar la interdisciplinariedad bajo la definición clásica de la Retórica, ya que esto permitiría recuperar un balance terminológico, categórico y estratégico para las herramientas hermenéuticas empleadas.

Como consecuencia, se plasma la tarea exegética como el gran paradigma de la retórica. El análisis, por lo tanto, se concentra en la persuasión de los textos y en los mecanismos empleados para tal fin. Para ello, era menester la apropiación lingüística, pues el lenguaje constituía la base mediante la cual se sedimentan los discursos. No obstante, dicha premisa limitaría la labor de los retóricos. Albaladejo (1993) señala al respecto lo siguiente: "Para cumplir este cometido, la Retórica está afianzada como técnica completa en la que, dentro de una coherente globalidad, están diferenciadas varias secciones que corresponden a las distintas partes de la elaboración y comunicación discursiva" (p. 17). No existe, entonces, un único nivel lingüístico en los textos; por el contrario, como toda construcción, estos se basan en capas comunicativas que el retórico deberá descomponer. En otros términos, la retórica consiste no solo en analizar lo expresado por el autor, sino en los diferentes componentes integradores del discurso. Por consiguiente, se emplean diversas ramas de apoyo como la gramática, la dialéctica, la lingüística, entre otras.

Ahora bien, este marco discursivo se destina preferentemente a los discursos escritos, pero no profundiza en otros soportes; es más, su postulado pormenoriza los mecanismos de

aquellas entidades con intencionalidad comunicativo-actuativa. Por ello, se enfoca en la propuesta lingüística, pero no en la ontológica y cognitiva; es decir, aquella que trasciende el texto. Para esta vertiente inicial de la Retórica General Textual, los mecanismos retóricos solo se ubicaban en la existencia de los textos; fuera de ellos, no tenían cabida.

Es en este contexto donde Giovanni Bottiroli (1993) se inscribe en el proyecto retórico. Sin embargo, su análisis no se circunscribe únicamente al lado discursivo textual; por el contrario, el crítico sostiene que la retórica puede integrar una exégesis de la expresividad, un proceso de significación total. En otras palabras, esta puede traspasar las barreras del discurso para integrarse a las operaciones del pensamiento.

De esta manera, Bottiroli (1993) designa este giro como la "inteligencia figural": la capacidad para generar sentidos y para organizar la realidad a través de operaciones del pensamiento. Su propuesta vira, por tanto, hacia la epistemología. Cuestión que también afirmó Stefano Arduini (1993), para quien la retórica "atañe a una modalidad de nuestro pensamiento (la modalidad retórica) que está junto a la lógico-empirica" (p. 8).

No obstante, estos dos autores disienten en un punto en específico. Arduini (2000), en *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, apunta que "el mecanismo de funcionamiento de las figuras constituye unos universales expresivos que cada cultura adapta relativamente a las propias peculiaridades y diferencias" (p. 13). Por el contrario, Bottiroli (1993) le otorga a la retórica un alcance cognitivo más individual que busca comprender la estructuración mental de la realidad desde la subjetividad. En consecuencia, el planteamiento de este último enfatiza las cogniciones individuales por sobre la generalización propuesta por el primero.

En síntesis, la Retórica General Textual impulsa el retorno hacia las integraciones esenciales de la retórica clásica; sin embargo, su propuesta exegética se reduce predominantemente al análisis de los textos escritos. Esta limitación será solventada por posturas como las de Arduini o Bottiroli, quienes promulgan una ampliación del campo. El último de estos se apoya en una retórica individual que sea capaz de discernir la construcción cognitiva particular por sobre la generalización simbólica. Por ende, la idea de estilos de pensamiento, esgrimida por Bottiroli, será la herramienta empleada en el presente trabajo. Con esto, se pretende analizar el contenido racialista de la tesis de Clemente Palma y la lógica jerárquica que estructura su argumentación y que legitima su propuesta eugenésica.

2.1. El estilo separativo

Giovanni Bottiroli (1993), en *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofia*, se encarga de explicar lo que entiende por estilos de pensamiento. Según el estudioso, este término se refiere a la ordenación que los sujetos y los textos brindan sobre la realidad. A partir de la concepción ontológica de la misma, se parte de situaciones figurales que comprimen los hechos en virtud de una unidad. Por ello, en otro estudio, sostiene que "debemos reconocer y afirmar que entre el estilo y el pensamiento hay una conexión estrecha y profunda que nada podrá quebrar" (Bottiroli, 2020, p. 3). A saber, la realidad se comprende según el modo en que el estilo la sitúa y configura. Cada estilo no es, por tanto, una mera preferencia estilística, sino una ontología: una forma de construir y de habitar el mundo.

El retórico italiano, en ese sentido, teoriza la existencia de tres estilos de pensamiento. En primer lugar, destaca el estilo *distintivo*, según el cual se busca la realidad a través de las oposiciones. Es decir, el antagonismo es la base principal de este régimen y se establece, por lo tanto, una postura binaria y de oposición para configurar la realidad. El punto central es generar conexiones a través de polaridades dentro de un mismo campo semántico. Un caso ejemplar es *Pueblo Continente* (2024) de Antenor Orrego. En dicha obra, el escritor peruano hace énfasis en la producción continental desde la oposición de quienes perpetúan un dogma europeo frente a quienes apelan a lo autóctono como esencia americana. Orrego no concibe una síntesis posible, sino una confrontación irreductible que define el destino histórico de América.

En segundo lugar, Bottiroli (1993) distingue al estilo *confusivo* como aquel que parte de una circularidad en lugar de una regularidad lineal. Lejos de la lógica lineal y antagónica del caso anterior, este pensamiento busca la comprensión holística mediante un razonamiento circular. En otros términos, existe una composición distante de la lógica lineal eurocéntrica, donde se convoca una lógica no-lineal. Esto prefigura una elasticidad semántica, la cual permite abarcar dimensiones que el binarismo no es capaz de aprehender. Bottiroli encuentra en el pensamiento de Friedrich Nietzsche, particularmente en la noción del "eterno retorno", una encarnación temprana de este estilo. Para el filósofo alemán, la historia encarna una lógica no-lineal en virtud de una comprensión circular de la realidad. Una obra que también opta por este tipo de construcción argumentativa es *La venganza de la historia* (2014) de Naomi Klein. Su tesis no es que la historia se repita, sino que el pasado se reactualiza constantemente en el presente. Los comportamientos del imperialismo estadounidense no se explican como una

secuencia de eventos causales, y sí, más bien, como respuestas a una memoria histórica que retorna de manera cíclica. La historia es, para Klein, una figura en espiral y no una línea recta.

Para finalizar, el estilo *separativo* se destina a quienes figuran la vida desde una óptica jerarquizadora. Dicha construcción, afirma Bottiroli (2020), muestra que "la identidad es la relación que un ser puede tener únicamente consigo mismo" (p. 4). Esto equivale a una construcción desde una valoración constante del otro y de sí mismo. Su operación fundamental consiste en establecer gradaciones impenetrables entre los elementos que componen un campo dado. A diferencia del pensamiento *distintivo*, que se contenta con la oposición binaria, el *separativo* construye escalas y estratos en los cuales ciertos valores o grupos son situados en una posición de superioridad natural e inamovible. Un caso destacado es el analizado por Camilo Fernández-Cozman (2017) en *La civilización del espectáculo* de Mario Vargas Llosa. Además de encontrar una gradación eurocentrista en el ensayo del novelista peruano, el estudioso destaca la presencia de la *sinécdoque separativa* como un marco esencial en el régimen separativo. En efecto, se construye la idealidad argumental cuando se esboza una generalización de los hechos y de los sujetos, lo cual deviene en una barrera imposible de soslayar. De ese modo, las premisas, dentro de este estilo de pensamiento, se sostienen desde un esencialismo y una gradación impenetrable.

La *sinécdoque separativa*, pieza fundamental del presente análisis, constituye una operación mental de disgregación. Para cumplir dicha tarea, se opta por escoger un rasgo aislado (sea físico, moral o psicológico) con el fin de extrapolarlo a la totalidad de un grupo. Este aislamiento deviene en la clausura de cambios históricos dentro del campo semántico en cuestión. Es decir, los sujetos calificados no pueden mutar sus características y, por lo tanto, se encuentran en posiciones inamovibles dentro de la jerarquía. En consecuencia, el hibridismo resulta ilógico, puesto que señala una degradación de las partes en lugar de una contribución latente.

En síntesis, los tres estilos de pensamiento descritos por Bottiroli (1993) no son categorías excluyentes ni rígidas; pueden coexistir en un mismo autor o texto, aunque uno de ellos suele predominar como régimen de sentido organizador. Para el análisis de *El porvenir de las razas en el Perú*, la pertinencia del estilo separativo reside en que permite comprender no solo el contenido racista de la obra, sino la lógica profunda que lo hace posible: una ontología jerárquica que naturaliza la exclusión y que legitima la eugenesia como solución histórica.

3. CLEMENTE PALMA Y *EL PORVENIR DE LAS RAZAS EN EL PERÚ*

El final del siglo XIX, en el Perú se caracterizó, en términos sociológicos, por querer dar una respuesta al declive nacional producto de la derrota contra Chile. La influencia del positivismo de Comte, muy en boga en dicha época, coadyuvó al intento peruano. La premisa filosófica más común de entonces se respondía bajo la égida de la noción de raza. Para los intelectuales de entonces, todo se repartía desde un esencialismo más profundo que el de la nación. Por ejemplo, el mismo Clemente Palma (2025) afirmaría:

> Abandonemos los lirismos de mejorar el régimen administrativo. Ello es una noble medida, pero ineficaz si se emplea aislada. Nada pueden las leyes y los proyectos cuando el enemigo más formidable de ellos está inconsciente, pero indomable, en el seno mismo de la raza. Por mucho que los teólogos chirles y los técnicos fantasistas celebren el poder de la libertad y la independencia y la pureza del alma humana, lo cierto es que los pueblos son razadas de animales, y que sus instintos y tendencias no se modifican con leyes y con educación sino con cruzamientos acertados: el espíritu de una raza palpita encima y debajo de los artificios. (p. 65)

Por supuesto, la teoría racial era la de mayor cabida en el mundo académico finisecular. Para muchos, la razón principal por la cual el Perú estaba en decadencia se debía a la mixtificación racial y no una inoperancia del Estado. En tal sentido, se construyeron argumentaciones que viraron sobre una pretensión eugenésica. Al respecto, *El porvenir de las razas en el Perú* no sería la excepción.

Wilmer Obregón (2019), quien estudia el contexto de la tesis de Palma, concluye que la influencia positivista fue capital para entender el devenir de su discurso. Los trabajos sociológicos europeos conforman la base bibliográfica del escritor peruano, en el cual se resalta la figura del francés Gustave Le Bon como la de mayor repercusión. Esta intentona, resalta el articulista, se basa en las pretensiones aristocráticas para mantener su posición de poder frente al resto. Desde luego, la justificación científica conformaba un sostén adecuado y el espejo europeo el de mayor valía. Con ello, se pretendía una ecualización fáctica de la jerarquía como un ente inherente al porvenir histórico. Palma, pues, solo es un continuador o, mejor dicho, una prolongación imitativa de estos discursos.

Asimismo, Rubén Quiroz (2015) estudia la tesis completa de Palma bajo la denominación del racialismo interiorizado en el siglo XIX. Este autor propone que las ideas del escritor peruano se basan por entero en una esencia naturalista:

> Plantea explicar a través de la construcción narrativa el comportamiento de las culturas peruanas definiendo a la naturaleza (el medio ambiente, el clima) como determinante y como condición de posibilidad. El hábitat natural viene a ser su expresión y su causa. A partir de estos lineamientos determina y prefigura el imaginario y la idiosincrasia del hombre peruano. (p. 62)

La explicación de este fenómeno arguye, se sustenta, en gran medida, en la influencia del positivismo europeo. El clima, la laboriosidad y las sendas genealogías permiten construir un asidero científico que busca explicitar los procederes de las razas/etnias. Por ello, los comportamientos y las actitudes (tanto en lo físico como en lo psicológico) no son imposibles de conjeturar; antes bien, las bases ayudan a pronosticar cada una de ellas.

Este mismo apunte nos permite subrayar una sinécdoque separativa. Los valores se patentizan desde la creencia esencialista. Las razas, para Palma (2025), se quieren sostener como una salvaguarda explicativa, no casual: "Las generaciones difuntas no nos imponen solamente nuestra constitución física; nos imponen también sus pensamientos. Los muertos son los maestros y amos indiscutidos de los vivos: cargamos el peso de sus faltas y la recompensa de sus virtudes" (p. 22). La genealogía que realiza sirve para justificar el presente, pero también para demostrar las actitudes, su teoría y su propuesta.

De tal modo, la creación de una cadena logística para los seres humanos forma parte esencial en la teoría que esboza el autor de *Cuentos malévolos*. Por añadidura, explica cómo esta se lleva a cabo desde el uso vertical y geométrico: "Cada individuo de una raza tiene también una vida personal muy corta y una colectiva muy larga: ésta es la de la raza en que ha nacido, a cuya perpetuación contribuye y de la cual depende siempre" (Palma, 2025, p. 22). Por supuesto, Palma desarrolla la creencia secuencial de los seres a partir del esencialismo racial. En pocas palabras, se basa en prejuicios para homologar los comportamientos de los demás y así fundamentar una homogeneidad violenta.

Bajo dicha lógica, la integración que propone Palma no es una asimilación, sino una purificación. Lo que invoca el escritor peruano es entender al Perú como una potencia en ciernes que debe buscar la verdadera convergencia de razas superiores en detrimento de las consideradas como inferiores. Estas últimas, por lo tanto, no pueden integrar el nuevo campo nacional; todo lo contrario, se las debe elidir:

> Sí, señores, la falta de carácter coloca a los criollos en la condición de una raza medio incapaz de progreso, si no se la sujeta a una terapéutica étnica que garantice su salud física y su vigor moral en un porvenir más o menos lejano. (Palma, 2025, p. 63)

Es en este preciso instante cuando Palma esboza su propuesta eugenésica. Las razas que cataloga en un inicio (español, indio, chino y negra), y de las cuales hace mención en el prólogo, son un caldo de cultivo para un desastre genealógico. Solo el criollo, grupo que ostenta el poder para el momento de su enunciación, será capaz de destacar si realiza los pasos adecuados. Esa falta de carácter es la impronta que no deja actuar con el exterminio local de las etnias consideradas como inferiores. Palma, en conclusión, se ve en la vigorosa tarea de demostrar por qué y cómo hacerlo.

Por supuesto, es necesario comentar cómo realiza dicha formulación. Para Palma (2025), existen constituciones que separan al hombre ideal del resto, y que son definidas desde lo que considera como carácter, el cual, en realidad, es distinción tanto física como psicológica:

> El género humano, como todas las clases animales, está dividido en razadas o especies, superiores las unas a las otras, bien en la cantidad o intensidad de fuerzas psíquicas que puede poner en actividad: así unas son más intelectuales, otras más imaginativas, otras más dotadas de carácter y energía de volición; bien en la fuerza física: así hay razas vigorosas, fornidas, que hicieron creer en dinastías de gigantes, como las hay enclenques y débiles que hicieron creer en los pueblos de pigmeos. (p. 18)

Es interesante resaltar que el autor de *XYZ* homologue su trabajo con la zoología. Hay, pues, la tendencia a concentrar las comparativas en los descubrimientos animales, tal como sucede con el caso de la maternidad, y la mujer lo puede constatar[1]. Así que la jerarquización, el estilo *separativo*, se hace presente como "carácter". Sin embargo, no deja en claro todavía lo que servirá como base para ello. Hay, no cabe duda, una entelequia preconcebida.

Afirma que hay seres más inteligentes sobre el resto y que, por tanto, deberían dominar. El constructo de Palma (2025) se solidifica a través de una elección sobre las razas superiores y una separación total de las consideradas inferiores:

> Baste decir que, a semejanza de lo que sucede con los animales, es necesario, para mejorar una raza, fusionarla con una raza superior, en condiciones tales que ésta no pueda ser absorbida

[1] Amparo Micolta (2008) destaca la comparativa entre las mujeres y los animales, en el siglo XIX, para demostrar la inalienabilidad de la maternidad. Sostiene que la comparativa sirve como un mecanismo efectivo dentro del discurso científico para poder demostrar el esencialismo de los pares. En este caso, se desprende la "esencia femenina" y la lactancia como homólogos dentro del reino animal.

> por aquélla; que no haya un antagonismo profundo entre ellas, porque entonces no resulta la combinación sino el hibridismo, un hibridismo que traduce los defectos de ambos componentes; que la irrupción de la raza superior bien sea paulatina, bien sea violenta, se haga en el momento histórico más conveniente; que la ingerencia de la sangre sana sea continua; que siga operando sobre las primeras generaciones de mestizos y que el medio donde se desarrollan sea constante. (p. 24)

El hibridismo, término asociado a la mezcla de las razas, no se puede sostener, ya que no hay una regeneración racial dentro del Perú. Las que están dentro de nuestro ecosistema, afirma, son de cuño tan inferior que, en lugar de subir su categorización, hunden al ser humano, al criollo. Por ello, ya deja definida una barrera tácita e insoslayable. Asimismo, la inferioridad, definida desde el carácter, desarrollada Palma para cada una de las razas se constituye desde lo físico. Del indio, por ejemplo, diría que:

> Físicamente, el indio es débil: parece que cargara sobre sus hombros el peso de un ideal malogrado y que el recuerdo de un pasado esplendor hubiese paralizado su desarrollo físico, sumiendo todas sus carnes en el estupor cataléptico que le enerva (Palma, 2025, p. 27).

La endeblez, entonces, parece ser la premisa mediante la cual se debe desprender una raza. Palma observa, como correlato, la sumisión y la depresión colonial a la cuales fue arrastrado el indígena. Pero, en lugar de conmiseración, detecta la inferioridad: "[el indígena] hace lo que le ordene, y muere si ve que otros mueren, con la sumisión estúpida del rebaño" (Palma, 2025, p. 28). Es de destacar la comparativa con el animal. En este caso, hay un claro énfasis subordinante: el indígena se mueve como un rebaño, puesto que es menos que un ser humano.

Ahora bien, la composición física, en la cual se asienta la mayor parte de las críticas hacia el indígena, no se correlacionan con la descripción realizada a los negros. Palma (2025) conserva una imagen esclavista de estos últimos, e incluso modela una figuración acorde a los trabajos pesados. Entonces, no puede ser una debilidad lo que lo cimiente por debajo de la escala creada; por el contrario, su base es otra:

> Desde la constitución física (rostro de símido, brazos y dedos largos dispuestos para la aprehensión, cabello lanudo, mamas desprendidas, incisivos prolongados, órganos sexuales grandes) hasta las formas de la actividad psíquica y organización de la vida social, todo revela allí una inferioridad indiscutible, un abismo casi insalvable entre el boschman y el sajón o latino, distancia psíquica y fisiológica mayor que la que existe entre aquél y el antropoide. (p. 42)

La formación simiesca, hiperbólica y sexualizada del negro lo evidencia como un ser inferior. El recurso de la animalización otra vez es empleado aquí para refrendar esa inferioridad física. Inclusive, en este caso, se agrega la cuestión sexual —la cual también se advierte en los indígenas— como prueba de esa animalidad. Toda la constitución física se consolida desde otra perspectiva, desde otro molde.

Lo mismo sucede con el chino, el cual es blanco constante de críticas por parte de Palma (2025). Para el ensayista, la corporalidad china es casi la de un infante más que la de un hombre:

> Físicamente el chino es débil. La inmovilidad de su sangre no vigorizada por el cruzamiento que es el gran restaurador de los buenos elementos, le pone en la condición de esos niños escrofulosos y deformes que deben su desgracia a enlaces incestuosos entre hermanos y de padres con hijos. (p. 47)

Esta infantilización hacia los chinos se corresponde a la idea jerárquica que mantiene Palma en la obra. Por supuesto, es un niño con respecto al adulto europeo y, por ello, inferior en todos los aspectos. Es más, su intervención es perniciosa habida cuenta de que conlleva una degradación tácita.

La cuestión física resulta muy maleable al no definir un criterio exacto para reconocer la inferioridad (la antinomia con el negro es resaltante). Entonces, el otro factor que debe servir para justificar la jerarquía será la cuestión psicológica. En ese sentido, debemos recordar que, para Palma (2025), existe un criterio genealógico que sostiene todo su andamiaje conceptual. Sin embargo, la historia que apela lo contradice, o parece hacerlo. En el caso del indígena, cuando cita al Imperio incaico, no duda de su enormidad, pero deja claro un aspecto a tener en cuenta:

> Durante la tutela del Inca había una raza homogénea que pudo concentrar toda la actividad mental en formar una nación compacta; pero ello no fue el resultado de las aspiraciones de una raza; muy lejos de eso, ello no fue si no el hipnotismo de un hombre de talento como Manco, hipnotismo que continuaron sus trece sucesores. La misma facilidad con que se formó el imperio de los Incas prueba la debilidad de la raza que lo constituyó. (p. 32)

Revierte la historia desde su preconcepción. El indígena fue sumiso ante una figura magistral, un fenómeno único, un ser "que quizá tuvo en su sangre algunas gotas de sangre aria, que quizá fue extranjero, que quizá surgió de esa misma raza desgraciada como una flor exótica" (Palma, 2025, p. 32). Porque no se puede concebir una creación tan superior para una

raza inferior. Esto destruiría la lógica *separativa* de Palma; en ese orden, la respuesta que le da a ese fenómeno es que exista una mezcla con el pueblo ejemplar: el ario.

Cuestión parecida se realiza en la historia africana. Palma (2025) es consciente de que la cultura egipcia fue el centro y la cuna de la actual civilización occidental. Sin embargo, esa misma consciencia se debe justificar con su pensamiento *separativo*, en el cual el europeo es la vara de medición. Por tal motivo, recurre al mismo mecanismo empleado para los indígenas: "Pero, repito, ello fue debido precisamente a la acción de razas extrañas que anonadaron la índole salvaje del elemento indígena" (p. 41). No hay una posibilidad de encontrar a una raza inferior realizando una cultura tan alta; es aquí donde advertimos la intencionalidad de procurar encajar, de todas las maneras posibles, el criterio jerarquizador.

Entonces, si no es la presencia física uno de los factores ni tampoco la psicología, ¿cuál es el verdadero factor que sirve como modelo en la jerarquía construida por Palma? La respuesta es sencilla: el logocentrismo. En efecto, para el escritor peruano, la razón es la verdadera vara de medición que se debe considerar. Esto lo observamos muy bien cuando se refiere al pueblo alemán:

> El alemán es físicamente fuerte: vigorizará los músculos y la sangre de nuestra raza; es intelectual, profundamente intelectual: dará solidez a la vida mental de nuestra raza, armonizará, en el cerebro de los escogidos, el sentimiento artístico, herencia de la raza latina, *con el espíritu científico de los germanos*; es sereno, enérgico, tenaz: será contrapeso a la vehemencia, debilidad e inconsistencia de los criollos. (Palma, 2025, p. 64; énfasis nuestro)

La constitución física es resaltante, aunque no profundiza en ello; no obstante, el criterio gnoseológico se convierte en capital para el distintivo entre razas. Solo así se puede encontrar el verdadero porvenir peruano, vale decir, desde el espíritu científico y bajo el respaldo del positivismo decimonónico.

Esto se puede constatar con la descripción de Palma (2025) sobre el español. El ensayista peruano confirma que esta raza es superior debido a su proximidad a Europa. Aun así, destaca su separación inherente, precisamente, por su conexión con el mundo africano. Esta degradación, que no solo implica la mescolanza física, no permite que este pueblo se integre dentro de los grandes: "sano aparentemente, pero con los vicios de raza que resultaron de su cruzamiento con la raza africana, que, por ocho siglos, vivió en España" (p. 36). Por tanto, a pesar de la construcción física europea, no puede constituirse como una de las civilizaciones a destacar. Por el contrario, se deja ver un defecto:

> Raza eminentemente pasional, no tiene el dominio suficiente sobre sí misma para sujetar su vida a la norma del deber. El deber, el orden no tienen, para la raza española, más objeto que ser infringidos. El espíritu de sublevación, siempre en pie, en el alma española es lo que hizo germinar más que en otra parte esa índole aventurera, temeraria y audaz que es legendaria. Por eso sorprende el espíritu metódico, la energía serena y los hábitos de moralidad y trabajo que distingue a los barceloneses; parece que no fueran españoles, y en realidad puede decirse que ellos son españoles a medias. Desde el punto de vista de la intelectualidad, indudablemente es un abismo el que separa al español del indio; pero con todo no puede decirse que ocupen un puesto muy alto entre las razas intelectuales. (pp. 38-39)

La pasión, contraria a la razón, es el rasgo predominante del español. Es esta última característica lo que lo degrada como raza. Su desviación en contra de las ciencias (razón) y su aproximación hacia las artes (pasión) lo convierten en un grupo admirable, pero inferior. En efecto, su presencia en los grandes mundos artísticos resulta pueril para Palma (2025):

> Demasiada lírica, demasiado imaginativa, no ha podido dedicarse esta raza a grandes especulaciones científicas; el proceso del pensamiento español se ha perdido siempre entre las fantasmagorías poéticas de la fantasía: la lista de sabios, de inventores, de filósofos, de pensadores españoles es muy corta; no así la de sus poetas y pintores. (p. 39)

Aquí se observa un desencanto por las creaciones hispánicas, debido a que no se reconocen dentro del mundo científico, en el cual sí está involucrada Europa. Este último ambiente es, en consecuencia, la noción básica, el eje por donde vira toda la jerarquización: el pensamiento *separativo* de Palma. En suma, esta es la premisa fundamental mediante la cual busca generar gradaciones entre las razas presentadas en su análisis. El objetivo de dichos matices es situar a ciertas razas lo más cerca posible al ideal logocéntrico (la razón positivista de cuño europeo), mientras que otras quedan irremediablemente alejadas de él. Tal criterio permite comprender la ubicación de los españoles por debajo de los alemanes, puesto que los últimos se centran en la lógica por sobre las cuestiones líricas. Los hispánicos, en cambio, son seducidos por la pasión. La desviación de los españoles, a razón de su mezcla desde el virreinato con otras razas, termina por sepultarlos y dejan de ser una potencial ayuda para la regeneración nacional.

Ahora bien, esta oposición no se contempla como una mera marca de diferencia entre las razas; por el contrario, se presenta como el símbolo inequívoco de inferioridad jerárquica. Por ello, Palma no considera al español dentro de las "razas superiores". Aun así, lo sitúa por encima del resto de aquellas que cohabitan en el Perú. Esto se debe a que considera a las demás

como carentes de la razón, base del criterio palmista. Los indios, los negros y los chinos constituyen, una gradación inferior. De este modo, la oposición razón/pasión se transforma en una escala de valores absolutos en que cada grupo racial queda encerrado en su lugar por una *sinécdoque separativa* que extrapola un rasgo (la pasión o la razón) a la totalidad del ser. Así, la gradación se convierte en un síntoma de imposibilidad de restauración racial: las razas ubicadas en los escalones bajos no pueden ascender, pues su esencia está fijada. Como consecuencia de ello, la propuesta eugenésica de Palma se naturaliza a través de esta lógica: las razas inferiores no pueden modificarse ni acercarse al logocentrismo; por consiguiente, su eliminación o su sustitución se presenta como una necesidad para la mejoría de la nación.

En ese sentido, los criollos, quienes actualmente son quienes dirigen a la nación, deben tomar una decisión. La razón de ello se debe a la mezcla constante entre los grupos raciales que hacen peligrar el porvenir. La sangre de los pueblos perniciosos que siguen en contacto puede llegar a definir la desaparición del Perú. Por tanto, debe encontrar un método científico —ya que es su base principal— para deshacerse del problema:

> Intervino la raza negra en la formación de las generaciones. En centros muy populosos las razas procuran cruzarse lo menos posible. Así, en la Gran Bretaña, se ve perfectamente delineado el elemento celta y el elemento sajón; y es porque la raza encuentra en sí misma todos los elementos vitales necesarios para su existencia social y no la precisa el fusionarse, porque la vida sexual se encuentra ampliamente satisfecha sin salir de los límites de su propia sangre. (Palma, 2025, p. 51)

La comparativa se hace a partir de la modelación europea, puesto que la cientificidad de su método comprende una relación causal que Palma desea implementar en Perú. La creación logocéntrica es, pues, la eugenesia, la destrucción de las razas inferiores. El escritor peruano, en efecto, entabla una forma violenta como remedio ante la proliferación de mezclas.

Pero este exterminio de razas debe ser compensado, por lo que la sumatoria se dirige hacia la superioridad, es decir, el espacio donde tienen cabida los pueblos logocéntricos. Otra vez, para constatar su posicionamiento, Palma (2025) recurre a la ejemplificación:

> En cambio hay en la Argentina más carácter que inteligencia, y eso basta para que la nación se constituya, se engrandezca, y sea considerada como la única nación civilizada de la América del Sur. El elemento negro es completamente extraño, el chino también, y el elemento indio si no está completamente absorbido por la sangre superior está en vías de serlo. (p. 64)

El caso argentino se convierte en la prueba definitiva de la posibilidad propuesta por Palma. La civilización, entonces, se entiende solo cuando hay predominancia del logos, de ahí que apele a la intervención racial de pueblos como el alemán para salvar a la generación perdida del Perú. La eugenesia se completa de este modo, mientras que la división (el estilo *separativo*) funda su argumentación dentro de su obra.

En conclusión, el trabajo de Clemente Palma, *El porvenir de las razas en el Perú*, busca, a través de la jerarquización racial, una eugenesia en pro de lo logocéntrico. Para ello, intentó demostrar las falencias de las razas que componen al Perú mediante la noción de carácter (aspectos físicos y psíquicos). Es a través del análisis desde la óptica retórica propuesta por Bottiroli (1993), llamada *estilos de pensamiento*, con énfasis en el estilo *separativo*, que se pudo observar la lógica interna de la obra citada de Palma.

4. CONCLUSIONES

El análisis de *El porvenir de las razas en el Perú*, de Clemente Palma, a partir de los estilos de pensamiento de Giovanni Bottiroli, ha permitido identificar la centralidad del estilo separativo como principio organizador de su discurso. Dicho estilo opera por medio de una jerarquización esencialista que ordena la realidad social en función de valores fijos y en que se clausura toda posibilidad de integración y de transformación.

A lo largo del estudio, se ha demostrado que esta lógica se articula a través de una sinécdoque separativa, por la cual rasgos físicos y psicológicos son generalizados para naturalizar la inferioridad de determinados grupos raciales. Este procedimiento retórico consolida una visión determinista del porvenir nacional y legitima la exclusión como solución histórica.

Asimismo, se ha evidenciado que el fundamento último de esta jerarquización es logocéntrico, vale decir, la razón positivista, asociada al modelo europeo, se erige como criterio absoluto de valoración. Desde esta perspectiva, la propuesta de una eugenesia parcial aparece como una consecuencia coherente del estilo separativo, debido a que arguye la eliminación o la sustitución de las razas consideradas inferiores como un remedio científico para el progreso del Perú.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBALADEJO, T. (1993). *Retórica*. Editorial Síntesis.

ARDUINI, S. (1993). La figura retórica como universal antropológico de la expresión. *Castilla: Estudios de Literatura*, (18), 7-18. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136193

ARDUINI, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Universidad de Murcia.

BOTTIROLI, G. (2020). Metáforas y estilos de pensamiento: más allá de las ciencias "semi-cognitivas" (y la "dismal theory" de Lakoff y Johnson). *Metáfora*. *Revista de literatura y análisis del discurso*, (4), 1-13.

BOTTIROLI, G. (1993). *Retorica. L'intelligenza figurale nell'arte e nella filosofía*. Bollati Boringhieri.

FERNÁNDEZ-COZMAN, C. (2017). El estilo separativo, la inteligencia figural y el etnocentrismo en *La civilización del espectáculo* de Mario Vargas Llosa. *Acta Literaria*, (54), 187-195.

GARCÍA BERRIO, A. (1984). Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica General). *ELUA: Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, (2), 7-59. https://doi.org/10.14198/ELUA1984.2.01

KLEIN, N. (2014). *La venganza de la historia*. Capitán Swing.

MICOLTA, A. (2008). Apuntes históricos de la paternidad y la maternidad prospectiva. *Revista de Trabajo Social e intervención social*, (13), 89-121. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6534422

OBREGÓN, W. (2019). El porvenir de las razas: el racialismo en el Perú entre los siglos XIX y XX. *Revista Análisis*, 51(94), 81-100. https://www.aacademica.org/alejandro.obregon/5

ORREGO, A. (2024). *Pueblo Continente*. Ediciones Achawata.

PALMA, C. (2025). *El porvenir de las razas en el Perú*. Ediciones Achawata. (Obra original publicada en 1897).

QUIRÓZ, R. (2015). *La razón racial. Clemente Palma y el racismo a finales del siglo XIX*. Fondo Editorial Universidad Científica del Sur.

EL GÉNERO DIARÍSTICO Y LA LITERATURA NACIONAL EN *LA TENTACIÓN DEL FRACASO* DE JULIO RAMÓN RIBEYRO[1]

THE DIARY GENRE AND NATIONAL LITERATURE IN JULIO RAMÓN RIBEYRO'S *LA TENTACIÓN DEL FRACASO*

Karen Calle Berrocal
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Universidad de Buenos Aires
karen.calleb@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-7709-7689
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.280

Fecha de recepción: 30.04.26 | Fecha de aceptación: 19.07.26

RESUMEN

El presente artículo analiza *La tentación del fracaso* (1992-1995), diario del escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, como un gesto de intervención singular en la literatura peruana. La hipótesis central de este texto es que el reconocimiento de un vacío en la tradición diarística le permite a Ribeyro ocupar una posición vacante en la literatura peruana: la de diarista. Por ello, acude a la tradición del diario moderno para encontrar ciertos modelos, estilos y formas de autofiguración que le sirvan para trazar relaciones de afinidades o diferencias. En un campo literario donde el género consagratorio para un escritor latinoamericano era la novela, en los años en los 60-70, Ribeyro encontrará en el diario una vía de exploración distinta, singular, en la cual, además, tematiza sus ensayos fallidos en otros géneros (novela, autobiografía). Para el análisis, recurriré, principalmente, al concepto de diario de escritor de Alberto Giordano, que permite articular la instancia de publicación del diario con la relación entre vida y contexto literario, lo cual será complementado con las ideas de Roland Barthes en torno a convertir el diario en obra, preocupación importante en Ribeyro. Para profundizar en las discusiones de la época, me serviré de las ideas de Claudia Gilman sobre la novela en el período de los años 60-70, entre otros/as autores/as. De esta manera, veremos la forma en que Ribeyro emerge como un gran lector de diarios y se convierte en diarista.

PALABRAS CLAVE: diario de escritor, Julio Ramón Ribeyro, tradición literaria, literatura peruana, escritura autobiográfica.

ABSTRACT

This article analyzes Julio Ramón Ribeyro's published diary, *La tentación del fracaso* (1992-1995), as a singular intervention in Peruvian literature. The central hypothesis of this text is that Ribeyro's recognition of a void in the diary tradition allows him to occupy a vacant position in Peruvian literature: that of the diarist. Therefore, he turns to the tradition of the modern diary to find certain models, styles, and forms of self-representation that allow him to draw parallels or differences. In a literary field where the novel was the consecratory genre for a Latin American writer in the 1960s and 70s, Ribeyro finds in the diary a distinct and unique avenue of exploration, in which he also thematizes his failed attempts at other genres (novel,

[1] Este artículo es producto de mi tesis de la maestría en Literaturas Española y Latinoamericana de la Universidad de Buenos Aires, que lleva como título *El diario como obra: La tentación del fracaso de Julio Ramón Ribeyro*.

autobiography). For this analysis, I will primarily draw on Alberto Giordano's concept of the writer's diary, which allows me to connect the act of publishing the diary with the relationship between life and literary context. This will be complemented by Roland Barthes's ideas on transforming the diary into a work of art, a significant concern for Ribeyro. To delve deeper into the discussions of the period, I will also draw on Claudia Gilman's ideas about the novel in the 1960s and 70s, among other authors. In this way, we will see how Ribeyro emerges as a voracious reader of diaries and becomes a diarist himself.

***KEYWORDS*:** Writer's Diary, Julio Ramón Ribeyro, literary tradition, Peruvian literature, autobiographical writing.

1. EL FRACASO DE LAS NOVELAS, LA AUTOBIOGRAFÍA INCONCLUSA Y EL CAMINO DEL DIARIO

Julio Ramón Ribeyro manifestó, en diversos textos, una preocupación por la cuestión de los géneros literarios, en particular en el contexto de la literatura peruana y latinoamericana.[2] Si bien el escritor peruano empezó su trayectoria literaria como cuentista (y continuó escribiendo y publicando cuentos hasta el final de su vida), posteriormente publicó también novelas, diarios, un fragmento de su autobiografía inconclusa, ensayos, etc. En este artículo, me interesa centrarme en su diario publicado con el título de *La tentación del fracaso,* que está fechado entre 1950 y 1978. Este texto se compone de nueve diarios organizados según el lugar geográfico en que fueron escritos y que van desde 1950 a 1960, y le siguen diecisiete diarios que llevan como título el año en que fueron escritos. En algunos casos, recurriré a ciertos artículos periodísticos del autor y también a algunos paratextos, como la introducción al primer tomo del diario publicado en 1992, por ejemplo, ya que me permiten articular mejor algunas ideas de Ribeyro sobre el diario.

En el marco de las escrituras autobiográficas, hay varios teóricos que se han ocupado del diario como género en función de diferentes problemas (Lejeune sobre la materialidad; Blanchot sobre el tiempo; Pauls sobre la enfermedad, por ejemplo). Ahora bien, con el objetivo de abordar *La tentación del fracaso*, recurriré a dos autores que exploran problemáticas del diario y que me interesa analizar en este artículo: Giordano (2017) para analizar la

[2] Me refiero a escritos como "Lima, ciudad sin novela" (1953), "En torno a los diarios íntimos" (1955), "Dos diaristas peruanos" (1976), "Las alternativas del novelista" (1974), "Problemas del novelista actual" (1976), las introducciones a los tomos de *La palabra del mudo* (1977 y 1992), el discurso de presentación de su diario "La tentación de la memoria" de 1992 y el prólogo a *Antología personal* (1994).

autofiguración del escritor y la relación entre el diario y el resto de la obra, y Barthes (1982) para indagar sobre la problematización del diario como obra.

En el caso de Giordano (2017), partiremos de la definición que realiza de diario de escritor, entendido como:

> un cuaderno en el que el registro de lo privado y lo público aparece iluminado, de tanto en tanto, por una reflexión sobre las condiciones y las (im)posibilidades del encuentro entre notación y vida, una reflexión que el diarista sitúa desde un punto de vista literario. (p. 709)

Como el horizonte de publicación no es solo póstumo y está siempre presente,[3] el diarista posee inquietudes de autobiógrafo, como las posibilidades o los riesgos de la autofiguración. Además, se pregunta por cómo las intervenciones del diario pueden operar respecto del conjunto de imágenes que surgen de su obra y de su figuración pública y mediática, e igualmente acerca de las hipótesis de la crítica sobre su producción literaria, cuestiones muy presentes para Ribeyro en este texto. Podemos complementar lo anterior con lo que sostiene Alan Pauls (1996) sobre los diarios: estos no son un recipiente que guarda los contenidos sinceros y transparentes de la "intimidad" del autor; más bien, son un trabajo de escritura que tiene cierta especificidad y responde a una tradición propia.

Con respecto a Barthes (1982), cuando este autor aborda el diario, lo piensa como posibilidad de escritura (pasar del diario íntimo al diario como obra) y en tanto búsqueda de una forma. De hecho, entiende la publicación como un problema central de ese género desde el punto de vista de quien escribe un diario. Específicamente, la deliberación central que atraviesa el texto de Barthes en torno al diario es la siguiente: "¿debería escribir un diario con vistas a su publicación? ¿Podría convertir al diario en una 'obra'?" (p. 366). Esto resuena en *La tentación del fracaso* porque la pregunta en torno del valor del diario como obra estará presente en su lectura de otros diarios y en su búsqueda de construir una tradición del género en la literatura peruana.

Desde esta perspectiva, la relación del diarista con el diario es clara y productivamente conflictiva. Supone un conflicto en el interior del espacio autobiográfico, desde que el autor cavila en torno a una decisión personal respecto de la escritura y que no termina de resolverse porque toma la forma de una paradoja: "a pesar de la pobre impresión que los diarios me

[3] Por ejemplo, Alan Pauls (1996) aborda el carácter póstumo en relación con la idea del "diario encontrado" que acompaña al cadáver del diarista. Luis Gusman (2015), por su parte, plantea cómo la publicación póstuma de diversos diarios está directamente relacionada con las figuras que "establecerán" el texto: albacea, editor/a o heredero/a.

producen, me parece concebible el deseo de llevar un diario" (Barthes, 1982, p. 367). El carácter paradójico lo veremos cuando Ribeyro lea a otros diaristas.

En ese sentido, podemos plantear que la elección del diario como género, en el caso de Ribeyro, cumple un doble propósito: por un lado, le permite materializar su deseo de "encontrar un lenguaje literario propio", característico del género diarístico (Gallego, 2016, p. 213); por otro lado, le ayuda a establecer el diario como un espacio de reflexión sobre sus experiencias con la escritura de otros géneros, en particular, la novela y la autobiografía. En efecto, los tomos publicados de *La tentación del fracaso*, fechados entre 1950 y 1978, incorporan muchas de las discusiones sobre el género novelístico, así como reflexiones sobre lo que implica escribir una "gran novela". Podemos partir de una extensa entrada del 28 de octubre de 1977, en la cual Ribeyro compara su lugar como escritor con el de sus pares generacionales y da cuenta de las discusiones de los años previos, sobre todo de la década del 60. Leamos:

> Todos o casi todos los escritores de mi generación han escrito su gran libro narrativo, que condensa su saber, su experiencia, su técnica, su concepción del mundo y la literatura. [Mario] Vargas Llosa, *La casa verde*; [Augusto] Roa Bastos, *Yo el supremo*; Carlos Fuentes, *Terra nostra*; [Juan] Goytisolo, *Recuento*; [Gabriel] García Márquez, *Cien años de soledad*; [José] Donoso, *El obsceno pájaro de la noche*. Sólo yo no he producido un libro equivalente y a los 48 años no creo que lo pueda producir. La obra vasta y compleja, densa y sinfónica, está por fuera de mis posibilidades […]. En suma, nada importante he hecho, tres novelitas, cada vez menos convincentes, casi un centenar de cuentos y otras cosas menores. Nada de eso me permitirá permanecer, durar. Jugador de tercera división, algunos me vieron alguna vez hacer una jugada maestra y meter un magnífico gol. Algunos, luego me olvidaron. (Ribeyro, 2019, p. 583)

La enumeración de escritores y sus grandes novelas permite contraponer la situación de Ribeyro y la de sus pares: todos publicaron ya una gran novela; él escribe "novelitas". Por ahora, no tiene un lugar significativo en la tradición literaria y, por ende, será prontamente olvidado. El hecho de continuar escribiendo y publicando implicará un intento por lograr consagrarse como escritor. Estas reflexiones sobre la novela inician a mediados de la década del 50 y continuarán hasta el cierre del diario publicado. Como señala Claudia Gilman (2003), la novela ocupa un lugar predominante en el campo literario de los años 60 y 70 en Latinoamérica, pues integraba los principales valores de los intelectuales de la época: "la aspiración social y el impulso hacia lo nuevo" (p. 310). Se explicaba la superioridad y la eficacia

del género "desde la renovación de los lenguajes literarios hasta su potencialidad como instrumento de conocimiento del mundo" (p. 310).

Como en Latinoamérica, la novela, en el Perú, experimenta un auge evidente y esto coincide con que se supone que es el género propicio para pensar la relación entre literatura y sociedad, así como por las demandas del mercado editorial. De este modo, se publican diversas novelas que problematizaban precisamente el entramado político, cultural y social del Perú[4]. Ahora bien, en el caso de Ribeyro, su concepción de la novela apunta, al menos en principio, al modelo decimonónico, balzaciano. No se trataba de un abordaje experimental o de intervención política en los términos planteados en la década del 60, sino de una exploración del género desde sus formas más tradicionales. Es decir, la novela se asocia a la pintura de un "fresco" o al "cuadro de costumbres" (Ribeyro, 2019, p. 39). De acuerdo con las entradas de esos años, el desafío de la creación novelística parece terminar en proyectos fallidos, imperfectos o incompletos. En su diario se referirá a su "década de novelista" (Ribeyro, 2019, p. 517) que inicia con la escritura de *Crónica de San Gabriel* (1956) y termina con *Cambio de guardia* (1966). Este período corresponde al auge de las publicaciones de dicho género y al notorio interés de la crítica, al menos hasta que surgieran otros géneros alternativos como el testimonio, la poesía o la canción de protesta (Gilman, 2003, p. 342).

Aunque la valoración de su desempeño en el cuento es opuesta a la de la novela, el conflicto del escritor se desarrollará sobre todo entre el diario, la novela y la autobiografía. La escritura del diario tematiza la dificultad de crear una gran novela, lo cual también puede vincularse al reconocimiento de los problemas derivados de valorar la escritura en función de la abundancia de técnicas narrativas, así como a una "totemización de lo novedoso" (Baudry, 2014, p. 61). Quedaba claro que el género novelístico era considerado como vía de consagración de un escritor latinoamericano; mientras tanto, Ribeyro no dejaba de escribir ni de publicar cuentos, cuyo valor sí reconocía. Sin embargo, es ilustrativo que cuando se refiere a la publicación del tercer tomo de *La palabra del mudo*, sostenga que "estoy ya convencido de que empleo un género muerto, sin curso en nuestra época" (2019, p. 592), por lo cual escribir cuentos no le garantiza un público y tampoco una posteridad.

[4] La mayoría de ellas, además, tuvo un amplio reconocimiento crítico: *Los ríos profundos* (1958) y *Todas las sangres* (1964) de José María Arguedas, *La ciudad y los perros* (1962) y *La casa verde* (1965) de Mario Vargas Llosa, y *En octubre no hay milagros* (1965) de Oswaldo Reynoso. De hecho, en esa década, Ribeyro publicó dos novelas: *Crónica de san Gabriel* (1960) y *Los geniecillos dominicales* (1965). Y aunque su tercera novela, *Cambio de guardia*, se publicó recién en 1976, sus diarios ubican su escritura en este mismo período.

En el camino de exploración que lo llevará al diario, Ribeyro encuentra otro género: la autobiografía. Así, ensaya una autobiografía, narración extensa y retrospectiva que se inscribe en la literatura manteniendo un pacto de *identificación* entre el enunciador, el personaje y el autor referencial (Lejeune, 1991); vale decir, sosteniendo su valor entre la validación extrarreferencial y el estilo. Si al emprender la escritura de una novela Ribeyro se encuentra con una serie de problemas en cuanto a la estructura, el mundo representado, etc., estas cuestiones podrían encontrar una resolución más flexible y más atractiva al ensayar la autobiografía. Dicha posibilidad surgirá, en el diario, como una mención suelta a un proyecto de novela autobiográfica el 10 de enero de 1954. Si bien podrían rastrearse elementos autobiográficos en la escritura ficcional de Ribeyro, hacia fines de 1950, el diarista se plantea y registra explícitamente su decisión de escribir una suerte de "autobiografía" o unas "memorias". Esto va en línea con lo que dice el 3 de agosto de 1957, entrada en la que afirma que su mejor libro será de recuerdos: "si alguna vez escribo un libro importante, será un libro de recuerdos, de evocaciones. Este libro lo compondré no sólo con los fragmentos de mi vida sino con fragmentos de mis estilos y de todas mis imposibilidades literarias" (Ribeyro, 2019, p. 151). Cuando considera escribir sus memorias, las define como un libro que recupere una experiencia subjetiva y su época, pero dominado por un principio formal. De tal manera, las memorias integrarían su vida personal y su vida como escritor en un relato literariamente valioso.

En los primeros años del diario, parece que todo cabe en la autobiografía. Ahora bien, no por ello resulta sencillo escribirla, ya que en realidad este género "no depende de los sucesos sino de la articulación de esos sucesos, almacenados en la memoria y reproducidos mediante el recuerdo y su verbalización" (Molloy, 2001, p. 16). En ese sentido, la idea de la autobiografía aparece tempranamente, pero se desvanece rápido del registro del diario. El proyecto autobiográfico, sin embargo, se retoma en el último tramo de *La tentación del fracaso*, tal como vemos en los años de 1975, y después en 1977 y 1978, momento en que su autobiografía será vista como una obra inconclusa a la que no consigue dotar de coherencia o unidad.

Así, lo que logra plasmar de su autobiografía es un único fragmento, "Ancestros", que posteriormente será publicado como muestra de su proyecto inconcluso: "Si exceptuamos las primeras 17 páginas que llevan el título de 'Ancestros', el resto está por rehacer o corregir" (Ribeyro, 2019, p. 526). La escritura convencional de una autobiografía en sentido estricto, que depende de esa articulación de sucesos, no se acomodaría a su forma de escribir, que es más próxima a lo breve y a lo fragmentario. Por ello, Ribeyro optará por una alternativa más radical,

aunque en principio no lo parezca: la de trabajar en su diario personal. Elige al diario como género *nuevo* y no desarrollado como tal en la literatura peruana, y se convierte en diarista. De hecho, las entradas de *La tentación del fracaso* sobre los proyectos novelísticos evidencian que el diario no solo puede reemplazar a la "gran novela" en el proyecto literario ribeyriano, sino que se convierte en espacio privilegiado para reflexionar sobre ese género deseado.

El diario le permite al escritor registrar esas preguntas e inquietudes sobre sus novelas durante el proceso de escritura y edición, esto es, dar cuenta de las decisiones que va tomando en ese período y recuperar su propia lectura de las obras. También es el lugar en que el escritor compara su obra con la de sus pares, tal como vimos previamente. Esto lo lleva a trabajar, entonces, en un texto escrito sobre la base de "fragmentos, episodios o flashes" (Ribeyro, 2019, p. 526). Si la novela y la autobiografía aparecen como dos grandes proyectos dentro del período que abarca el diario publicado —ambos fracasados, imperfectos o inconclusos—, el diario es lo que se escribe en su lugar. El registro de los fracasos, de las tribulaciones y de las dificultades que atraviesa el escritor estarán en el diario.

Para Ribeyro, el diario como proyecto literario implica la elección de una obra en que pueda trabajar con una forma discontinua y fragmentaria, y que le permita construir, a través de operaciones de relectura y reescritura, su propia imagen de escritor, e insertarse en una tradición literaria. Por ello, cabe considerar el título del diario, que se refiere a "tentación del fracaso": ¿a qué alude ese fracaso?

> Noté que desde las primeras páginas, las de los años cincuenta, hasta las páginas de los años noventa, había siempre una especie de recurrencia a esta reflexión sobre si en realidad estaba haciendo una obra válida o no. Una tendencia a ponerme en tela de juicio constantemente, con esa sensación de que lo que he realizado está muy por debajo de lo que yo pensaba o esperaba. A fuerza de repetirse este sentimiento, me daba la impresión de que estaba tentado por fracasar. Era la orientación de mi naturaleza. (Ribeyro, 2015, p. 288)

Esta orientación al fracaso que plantea Ribeyro como rasgo de su trayectoria literaria es importante de recuperar en nuestro análisis, debido a que podemos notar que esa ubicación del error, de lo que falta o de lo que no cumple las expectativas resulta estratégica (Baudry & Salazar, 2014). Partiendo de ello, desde nuestra perspectiva, el fracaso asegura la continuidad de la obra, es decir, se sigue escribiendo porque se fracasa, porque nunca se alcanza la obra perfecta. En ese sentido, el rigor con el que juzga su trabajo literario también construye la imagen de un escritor notoriamente autoexigente, lo cual es importante, siguiendo a Giordano (2017). En la entrada del 18 de diciembre de 1978 se refiere a su diario como "testimonio de la

no obra", pues permite acceder a aquello que ya forma parte de su obra y a todo aquello que queda por fuera: los cuentos, las novelas u otros proyectos fallidos que no llegan a publicarse, pero que quedan en las entradas del diario.

La escritura del diario va dando cuenta de las elecciones, las discusiones y los posicionamientos del escritor en cuanto a los géneros, lo cual puede entenderse en el marco espaciotemporal en que se ubica Ribeyro. Aquí se ve al diario como ese cuaderno de las lamentaciones (no solo de las de su enfermedad) o de las imposibilidades literarias del escritor, como ocurre con la novela y con la autobiografía. Este trabajo a partir de lo fragmentario y su tendencia a la dispersión en formatos extensos no le permiten materializar la gran novela como ideal de escritor de la época. Tampoco podrá concluirse la autobiografía como relato extenso y coherente de su propia vida a partir de un prolongado ejercicio de rememoración. En cambio, estos atributos funcionarán perfectamente en los diarios o las prosas, textos que empezará a publicar en la década del 70.

De hecho, en las reflexiones de Ribeyro, en los últimos años del diario publicado, queda claro que su intervención en la literatura peruana le permite ampliar el repertorio de géneros hasta ahora empleados. Como señala en una entrada (sin fecha precisa) de 1970, "[l]a literatura peruana se mueve en un campo de acción extremadamente reducido. Ello se debe a que los autores peruanos utilizan escasos géneros literarios: novela, cuento, poesía, teatro" (2019, p. 365). A partir de ello, buscará otras alternativas en escrituras menos convencionales, al menos vistas así desde la perspectiva de la época en que se redacta *La tentación del fracaso*. Un ejemplo de dicha salida son las *Prosas apátridas*:

> La postura de Ribeyro no es marginal, sino lateral: durante un periodo de las letras latinoamericanas que fue dominado por el género novelesco y las poéticas totalizadoras, el escritor peruano tiene como vehículos privilegiados de su expresión tanto la narrativa breve como formas híbridas de la autobiografía y el ensayo. (Elmore, 2002, p. 14)

Vemos, entonces, que el fracaso de la novela y la autobiografía abren el camino para la exploración del diario, no ya como documento, sino como obra. El diario cumple una función relevante en la producción de Ribeyro: allí el escritor puede organizar y valorar su obra, dejar registro del proceso de escritura, de sus propias dudas y cuestionamientos, de la recepción crítica de sus escritos y del lugar que asigna a sus textos en diferentes momentos de su vida. Esto es posible por el tiempo extenso que abarca y, a la vez, por la estructura fragmentaria del diario. A partir de ello, considerando al diario como un género, resultará necesario preguntarse

por las tradiciones y los modelos diarísticos a los que Ribeyro apela al considerar estos problemas, así como también las soluciones que adopta en el marco del género.

2. LA AUSENCIA DE UNA TRADICIÓN DIARÍSTICA NACIONAL Y LA ESCRITURA INAUGURAL

Sabemos que Ribeyro se interesa en el problema del diario desde la década del 50, y lo hace explícito en sus reflexiones al decir que no existía una tradición diarística en Hispanoamérica y, en particular, en el Perú.[5] Las consideraciones de Ribeyro llegan hasta la década del 90, para lo cual recurriremos a un paratexto: la introducción de *La tentación del fracaso*, fechada en 1992. Esta construye el relato de cómo el autor se convirtió en diarista, experiencia marcada tempranamente por la lectura del voluminoso diario de Amiel, que lo llevará a embarcarse en la aventura de escribir un largo diario y publicarlo (Ribeyro, 2019, p. 1). En efecto, en el diario de Ribeyro encontramos, ya desde el trabajo de borramiento y censura de algunas entradas, páginas o cuadernos enteros, el horizonte de publicación como constante. El autor se propone abiertamente, por ello, como pionero del género en la literatura peruana. Lo dice así:

> Al publicar este primer volumen —de los diez o doce que comprenderá bajo el título general de *La tentación del fracaso*— creo inaugurar una forma de expresión literaria nunca utilizada en nuestro medio, al menos bajo la forma específica del diario de escritor. En el Perú, hasta que yo sepa, aparte de diarios de exploradores, viajeros y funcionarios, no existen este tipo de obras (2019, p. 2).

Es importante pensar la decisión de Ribeyro de modelar su diario con la lectura de otros diarios como un programa doble: (1) para tener una tradición en la cual insertar su propio diario; (2) para incrementar la tradición diarística en la literatura peruana. Con respecto a lo anterior, si bien dice intentar modificar y enriquecer la literatura nacional en la que quiere inscribirse, lo que hace es construir las condiciones de lectura de su propia obra, sobre todo por su carácter singular. Es decir, no se trata solo de sumar un ejemplar más a una posible tradición, sino de poner el diario en relación con otros de sus textos para dar un nuevo contexto y, con él, un sentido a su propia obra.

Ahora bien, ¿por qué Amiel? Podríamos decir que Ribeyro encuentra en el diario de Amiel y en la misma figura del autor ciertas características que pueden ser relevantes para su propio proyecto. De hecho, cabe considerar, siguiendo a Laura Freixas (1997), que el diario de

[5] De hecho, Ana Gallego (2016) sostiene que este es un problema extensible a toda la literatura en castellano y que solo cambia en las últimas décadas.

Amiel no es el primer diario íntimo, pues hay diversos antecedentes y, no obstante, que "sigue siendo indiscutiblemente, el diario por antonomasia" (p. 14), lo cual también había sido señalado por Picard (1981) cuando se refiere a los diarios publicados. Por un lado, la razón de la posición central del diario de Amiel es la exhaustividad de la escritura, la ambición por un diario total; por otro lado, "Amiel no es conocido por otra obra, ni su vida tiene otro interés, que el diario mismo" (Freixas, 1997, p. 17). De hecho, Ribeyro intentará escribir un diario extenso y duradero, y buscará ser un autor de referencia del diario en la literatura peruana, e incluso en el contexto latinoamericano.

La elección de Amiel también confirma que hay un vacío de diarios en su propia tradición y, a la vez, subraya la operación de Ribeyro: recurre a un autor francés para iniciar su propia escritura. De allí se deriva precisamente el carácter inaugural de la propuesta ribeyriana, que consiste en elaborar un diario de escritor e iniciar una tradición en la literatura peruana. Es importante evidenciar que si bien, inicialmente, Ribeyro se refiere al "diario íntimo" (tal como aparece en aquella definición del de Amiel como modelo), luego opta solo por el término "diario" (es el término que más usa en *La tentación del fracaso*) o "diario personal" (en su *Antología personal*, 1994), que supone un borramiento de esa intimidad. De hecho, sostiene que su diario funciona "no solamente como testimonio sino también como literatura" (Ribeyro, 2019, p. 210). De acuerdo con él, el diario no destaca por la acumulación de acontecimientos, sino por la perspectiva del diarista y el *trabajo* de redacción del diario, que supone relectura, reescritura y borramientos: el diarista quema cuadernos, borra nombres, modifica sucesos.

Esta introducción, en la que se subraya la novedad de su propuesta, condensa y complementa algunas de las ideas que el autor había expuesto décadas atrás, específicamente en un artículo publicado en *El Comercio* en 1953 y titulado "En torno a los diarios íntimos". Ribeyro, quien había leído a Amiel ya en 1947, advierte la falta de abordajes sistemáticos sobre el diario como género: "Existe un interesante libro por escribirse que se podría titular *Estructura de los diarios íntimos*. Este género literario relativamente moderno y, al parecer, exclusivamente occidental, no ha sido aún objeto de estudio sistemático" (2016, p. 327).

Cuando Ribeyro plantea esta posibilidad de ser el iniciador de una tradición, vemos, por un lado, que hay pocos diarios publicados; y, por otro lado, que varios/as escritores/as han escrito o están escribiendo, como él, sus diarios, y considerando la posibilidad de publicación. Ahora bien, solo él lo plantea en esos términos. Es pertinente referirnos, entonces, a las condiciones de escritura de Ribeyro cuando está plenamente involucrado en la redacción de su

propio diario. Los diarios no eran inexistentes en la tradición latinoamericana, pues ya para la época en que escribe Ribeyro se encuentran publicados textos como *Diario de viaje a París* (escrito en 1900 y publicado en 1949) de Horacio Quiroga, donde precisamente el viaje europeo es el tópico del diario y los avatares del escritor en su recorrido; el de Witold Gombrowicz, *Diario argentino* (fechado entre 1955 y 1963, pero publicado en 1968), que es parte de una operación más evidentemente ficcional, y cuya inscripción en la tradición latinoamericana tiene que ver con el impacto de su figura de autor en esta literatura y con la rapidez de la publicación de sus diarios. Ahora bien, es necesario reconocer que la intención de Ribeyro de escribir un diario no es un fenómeno aislado, en particular durante el siglo XX.[6] En todo caso, lo que sí resulta novedoso, podríamos decir, es el intento deliberado de iniciar una tradición en la literatura nacional.

A diferencia de lo que ocurre con los diarios de la tradición europea y con las novelas latinoamericanas a las que alude Ribeyro, en *La tentación del fracaso* no hay una sola mención algún diario latinoamericano, lo cual refuerza la idea de inaugurar una tradición a partir de su proyecto. Así se refleja en el artículo de 1974, "Dos diaristas peruanos", en el cual se sostiene que no existe una tradición diarística en la literatura peruana —idea en la que insiste a lo largo del periodo de escritura y publicación de sus diarios—, de modo que no encuentra *grandes autores* como los europeos Amiel o Jünger, sobre quienes tratará en varias páginas de *La tentación del fracaso* al buscar precisamente el *estilo* del diario.

Entre los motivos que explican la ausencia de un corpus importante de diarios latinoamericanos, Ribeyro señala la ausencia de modelos a seguir. Como hemos visto, la falta de una tradición diarística y las razones por las que eso puede haber ocurrido es un tema en el que se insiste, porque habilita al escritor a considerarse como una figura inaugural de esta tradición no solo en la literatura peruana, sino también en la latinoamericana, lo cual es parte relevante de su imagen de escritor. Ribeyro escoge su comienzo como diarista en la lectura de Amiel, al ser un diario concebido como obra y trabajado de forma exhaustiva por el autor. Su pasión por este diario será el punto de partida de todo su recorrido como diarista: "El libro me

[6] Encontramos casos representativos que solo fueron publicados hacia fines del siglo pasado, tales como los de Gabriela Mistral, cuyos diarios abarcan desde 1905 hasta 1956, y que fueron publicados en 2002 bajo el título *Bendita mi lengua sea*; es semejante lo ocurrido con José Donoso, ya que sus diarios vieron la luz el 2016 como *Diarios tempranos*, pero se escriben entre 1950 y 1965; también podríamos considerar los diarios de Alfonso Reyes, que fueron escritos entre 1911 y 1959, pero se empezaron a publicar en el 2010; del mismo modo, los diarios de Bioy Casares, *Descanso de caminantes*, publicados en 2001, fueron escritos entre 1975 y 1989. Resulta evidente el desfase entre la escritura y la publicación de estos diarios, lo que probablemente pueda explicarse por el "giro autobiográfico" (Giordano, 2011).

apasionó y a partir de entonces leí cuanto diario cayó en mis manos" (2019, p. 1). Es primero un lector obsesivo de diarios y luego un escritor, un diarista: "En mi caso, lo que me llevó a escribir diarios fue, en primer lugar, mi afición a los diarios" (pp. 345-346).

Este comienzo es significativo respecto de lo que encontraremos después en cuanto a alusiones a otros diarios y a diaristas. Al elegir deliberadamente afiliarse a la tradición de los diaristas por vía cosmopolita —como vemos a partir no solo del diario de Amiel sino de los otros diarios citados de autores principalmente europeos—, Ribeyro realiza una modificación de la tradición de la literatura peruana en un sentido imprevisto. Es decir, el escritor no recurre a modelos más prestigiosos o "actuales" de la novela o la narrativa en general —de hecho, cuestiona sobre la novela actual formas como el *noveau roman*—; por el contrario, apuesta por la escritura diarística. De este modo, partiendo de la idea sobre el interés en los márgenes o el carácter marginal en la obra de Ribeyro (Baudry, 2014), podemos pensar en una cuestión relativamente distinta respecto del género del diario, a saber: su inserción en la tradición nacional a partir de una forma *novedosa*, pero no en el sentido de recién inventada, sino en cuanto a su uso en la literatura peruana.

Entonces, cuando Ribeyro advierte la falta de una tradición, la alternativa no pasa simplemente por recurrir a otra tradición nacional sólida, sino que procura buscar, leer y comentar otros diarios de diferente procedencia. En términos de Edward Said, "a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both" (1985, p. 3). Es decir, no se trata de establecer relaciones lineales o secuenciales (relaciones en las que existe un original o fuente y una imitación, por ejemplo), y sí, más bien, relaciones de adyacencia y de complementariedad, lo que supone enfatizar las relaciones laterales y dispersas, como se va viendo a lo largo de *La tentación del fracaso* con diferentes diarios. Esta falta de tradición es un punto de partida adecuado para empezar su obra como diarista, hecho que explica el énfasis en el carácter inaugural de su diario.

Ese carácter postulado por Ribeyro se asienta en su afirmación de que los diarios de la tradición nacional peruana resultaban poco satisfactorios al no tener un valor literario, sino testimonial. De hecho, en su artículo, se refiere a *Mi vida profesional. Apuntes autobiográficos del ingeniero Alberto Jochamowitz* (1931), de Alberto Jochamowitz, y al *Diario íntimo* (1969), de José García Calderón, como "semidiarios" (Ribeyro, 2016, p. 341) en un intento de trazar los primeros textos de un corpus de diarios peruanos. Señala Ribeyro que el texto de García

Calderón es un conjunto de cartas y de notas personales, las cuales funcionan como testimonio de su experiencia tras su paso como voluntario en el Ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, donde advertimos, desde ya, una preocupación por la estructura (cómo se compone un diario). Asimismo, el de Jochamowitz es, para Ribeyro, una sucesión de notas a modo de estampas o artículos que carecen de estilo y que destacan por su banalidad. Más allá de presentar distintas experiencias de vida, estos textos no tienen una densidad mayor ni un estilo trabajado; por esa razón, no suscitan ningún interés como literatura: "Estos dos semidiarios tienen en definitiva poco valor literario —nulo en un caso y relativo en el otro— y su interés solamente reside en que fueron escritos por dos peruanos" (Ribeyro, 2016, p. 341).

En el discurso de presentación del primer tomo de sus diarios, en 1992, Ribeyro añadiría otros textos como antecedentes al escaso corpus de diarios nacionales, en particular del siglo XIX. Estos libros son *Diario de un peruano*, de Pareja Paz Soldán y el diario de viaje por el Perú de Flora Tristán, originalmente publicado en francés como *Pérégrinations d'une paria*. Si no existen más diarios a mencionar, según Ribeyro, es porque este tipo de textos muchas veces terminan en el olvido o la destrucción, "puesto que un diario íntimo siempre es peligroso" (2016, p. 344) y a raíz de que muchos diarios han acabado, como sus propios cuadernos, echados al fuego o, de alguna u otra forma, destruidos completamente. El mismo Ribeyro expresará el deseo de acabar con los suyos —quemarlos, dejar de escribirlos del todo, destruirlos— en diversas entradas de *La tentación del fracaso*, en particular, entre 1950 y 1960, durante la primera década de su diario. Este deseo de destruir los cuadernos, las inseguridades, la irresponsabilidad y la renuncia a los diarios es también un tópico de este tipo de escritura, tal como vemos en los diarios de Kafka o incluso en Barthes (Pauls, 1996).

3. RIBEYRO COMO LECTOR DE DIARIOS: MODELOS DE DIARISTAS Y DE ESCRITURA DIARÍSTICA

Como señalamos más arriba, en la introducción de *La tentación del fracaso*, Ribeyro sostiene que su afición por los diarios se inicia con la lectura del texto de Amiel: "El libro me apasionó y a partir de entonces leí cuanto diario cayó en mis manos: diarios de poetas, de pintores, de músicos, de políticos, de viajeros, así como de cortesanas, de policías o de rateros" (2019, p. 1). Esta cita es relevante, pues revela que Ribeyro lee todo tipo de diarios. En esa larga enumeración se manifiesta, sin embargo, su decisión de iniciar un proyecto literario, que pasa por convertirse "si no en un erudito, en un buen conocedor de la materia" (p. 1). Conviene notar dos cuestiones de interés: en primer lugar, aparte de Amiel, en esta lista no se menciona ningún

título o autor concreto; en segundo lugar, estos diarios "escritos por cortesanas, policías o rateros" (p. 1), por ejemplo, no aparecen en *La tentación del fracaso*. Ahora bien, dicha alusión resulta importante porque construye el relato del inicio o la formación del joven diarista: pasa de lector a escritor. Este no aparece, entonces, como alguien desbordado por una necesidad expresiva espontánea que termina por volcar su sentir en el diario, sino que aprende lo que es un diario como género a través de los ejemplares revisados e intenta "imitarlos". Por ello, podrá aprovechar esas lecturas en función de su propio trabajo diarístico.

En este momento, la cuestión del valor de un diario (o cuál debería ser su estilo) no está puesta en discusión; no obstante, Ribeyro iniciará una indagación en la tradición diarística. Esto, vinculado a la ausencia de tradición diarística en la literatura peruana a la que nos referimos anteriormente, hace necesario transitar por otras literaturas. Para Ribeyro, resulta fundamental dejar registro de los que ha ido leyendo, incluso si no llega a comentarlos. En ese sentido, revisaremos cuáles son los diarios que cita o alude en *La tentación del fracaso* entre 1950 y 1978.

Concretamente, Ribeyro revisa la tradición occidental del diario moderno. Se refiere al diario de Amiel (tres entradas), Charles du Bos (tres entradas), André Maurois (una entrada), Barbey d' Aurevilly (una entrada), Tolstói (una entrada), Eugene Dabit (una entrada), Stendhal, (dos entradas), André Gide (dos entradas), Jean Genet (una entrada), Franz Kafka (tres entradas), Victor Hugo (una entrada), August Strindberg (una entrada), Italo Svevo (una entrada), Paul Klee (una entrada), Paul Léautaud (cinco entradas), Katherine Mansfield (una entrada), Anais Nïn (seis entradas), León Trotsky (una entrada), Ernst Jünger (tres entradas), Virginia Woolf (dos entradas). A partir de estas menciones, podemos periodizar las referencias a los diarios referidos en *La tentación del fracaso* en función de ciertos momentos en que la lectura de diarios de otros escritores se vuelve tan frecuente e intensa que se explicita en la escritura del propio diario.

Las entradas del período entre 1950 y 1960 corresponden a los diarios de Amiel (3 de junio de 1955, 23 de noviembre de 1955); Charles du Bos (10 de enero de 1955, 15 de junio de 1955, 10 de noviembre de 1955); Maurois (10 de enero de 1955), Barbey d'Aurevilly (10 de enero de 1955); Stendhal (10 de mayo de 1956); Dabit (11 de diciembre de 1957); Kafka (10 de enero de 1955); Gide (10 de enero de 1955, 2 de julio de 1955); Tolstói (3 de junio de 1955), Jünger (24 de agosto de 1957) y Genet (4 de diciembre de 1960).

El 14 de febrero de 1961, por su parte, Ribeyro se refiere al diario de Kafka. Luego de ello, recién en 1977, encontramos alusiones a otros diarios o diaristas. Así, aparecen relativamente próximas menciones a Léautaud (22 de marzo de 1977, 21 de abril de 1977, 12 de mayo de 1977, 14 de mayo de 1977, 17 de mayo de 1977, 8 de agosto de 1977), Nïn (21 de abril de 1977, 19 de mayo de 1977, 26 de julio de 1977, 3 de agosto de 1977, 8 de agosto de 1977), Jünger (17 de mayo de 1977) y Woolf (18 de junio de 1977, 13 de agosto de 1977). Cabe añadir que el 26 de julio de 1977 se alude al *Diario del exilio* de Trotsky, sobre el cual no habrá más referencias. Asimismo, se menciona a Víctor Hugo en la entrada del 26 de setiembre de 1977.

Por último, en 1978, encontramos algunas otras entradas a diaristas o a diarios. Amiel, Stendhal, Jünger y Kafka son autores citados el 28 de enero de 1978. Los diarios de Strindberg, Svevo y Klee aparecen en la entrada del 12 de mayo de 1978. El último diario mencionado es el de Mansfield, fechado "24 o 25 de agosto" de 1978. Con ello se completan las referencias explícitas que aparecen durante los veintiocho años que abarca *La tentación del fracaso*. También, por supuesto, se advierten relaciones con otros diarios de forma implícita. Por ejemplo, en una entrada, Ribeyro sostiene, siguiendo lo que dice Marañón sobre Amiel, que el matrimonio imposibilita la escritura del diario (3 de junio de 1955), lo que se puede vincular con la imagen del soltero que encontramos en los diarios de Kafka.

Con respecto a lo anterior, conviene precisar algunas cuestiones relevantes. En primer lugar, en la mayoría de los casos se consultan las ediciones francesas. Esto lo podemos evidenciar en una cita que hace Ribeyro de Du Bos en francés (15 de junio de 1955) y también otra de Kafka en la misma lengua (16 de febrero de 1961), así como a la mención de la edición de *Mercure* en la que lee una "versión resumida" del diario de Léautaud (12 de mayo de 1977). Además, si bien generalmente los diarios aparecen a través de la paráfrasis o de la glosa, en algunos casos como los mencionados, se señala de modo explícito que se ha consultado la edición francesa. En segundo lugar, encontramos diarios de escritores/as o de artistas (como Klee) con un predominio de autores/as franceses/as, ya que a Ribeyro le interesaba la literatura francesa, sobre todo la narrativa decimonónica. Esto es coherente con la imagen construida del escritor a partir de su producción ficcional. Cabe señalar que, temáticamente, los diarios son bastante diversos y disímiles entre sí; es más, algunos permiten una reconstrucción de la sociabilidad literaria de la época (Nïn o Léautaud, por ejemplo), otros abordan la enfermedad en el cuerpo del diarista (Kafka o Mansfield), e incluso el trabajo del escritor y el proceso de creación literaria (Woolf o Kafka).

Es importante advertir que algunos de los diarios solo se mencionan (no se citan textualmente ni se los glosa en detalle: se los nombra) en las diferentes entradas; y otros no figuran más que una vez a lo largo de *La tentación del fracaso*. Así, funcionan como parte de un registro acumulativo de diaristas en el entramado que construye Ribeyro, tal como ocurre con Maurois, D'Aurevilly y Dabit, que aparecen como una mención sin más, al igual que en el caso de Trotsky y Mansfield. De este último, dice lo siguiente: "Anoche lectura hasta tarde de K. Mansfield, la edición integral. Ayer carta de mi hermano" (Ribeyro, 2019, p. 636). Es decir, la lectura se indica como parte de una sucesión de acontecimientos del día, pues hay una decisión del escritor de incluir esta referencia. Esto es relevante en la medida en que permite darle continuidad a una posible trama de esta obra: la de los diarios y de los diaristas leídos.

Ni en la entrada siguiente ni en ninguna posterior se encontrará algún comentario sobre la lectura de este diario. También los textos de Strindberg, Svevo y Klee aparecen en una única mención (12 de mayo de 1978) y no se registra más acerca de ellos. Queda oculto cómo Ribeyro los leyó (es decir, si los empezó y terminó, o los leyó parcialmente, o leyó un resumen) y qué juicio le merecen dichos textos. En el caso del diario de Gide, solo se dice que le brinda a Ribeyro un posible nombre para su novela, *Los insumisos* (2019, p. 71). Se trata de un registro en sentido estricto: puede rastrearse cuándo Ribeyro leyó cada diario (se ubica temporalmente gracias a la organización del diario), aunque no haya comentario o apreciación crítica sobre este.

Si bien Amiel es un autor bastante aludido al principio, luego, en el diario, solo aparece en una mención aislada, junto con Jünger y Kafka, como escritores cuyos libros (concretamente: sus diarios) Ribeyro sostiene que se llevaría a una isla desierta (2019, p. 605). También Charles du Bos aparece en los inicios de *La tentación del fracaso* como una referencia más en el registro de diaristas. Pero el 5 de junio de 1955 recupera una cita, en francés, del diario de este escritor: "Je suis plus que jamais le lieu de tout un faisceau de nécessités intérieures que se neutralisent l'une l'autre" (p. 67). Esto le sirve para plasmar sus observaciones sobre la existencia humana y su experiencia a través de las voces de otros autores.

Al mismo Du Bos le dedica el 10 de noviembre de 1955 una entrada completa en que destaca la inteligencia de su diario y manifiesta que su interés radica en el proceso antes que el producto: "El producto, sin embargo, es muchas veces menos interesante que el proceso que lo originó y en esto reside precisamente el valor de su diario" (Ribeyro, 2019, pp. 87-88). Constata, así, que un efecto de esta lectura en él ha sido desistir de seguir escribiendo. Como en el caso

de Amiel, el análisis es una de las dimensiones del diario que le interesa a Ribeyro en este momento: "Prodigioso monumento de análisis, su diario nos enseña, al mismo tiempo, una cosa casi imposible: a ser inteligentes" (p. 88). En ese sentido, podemos decir que la cuestión de lo testimonial o la "autenticidad" del diario se desplaza en favor del estilo, que será una preocupación vinculada con la idea del diario como obra.

Por ejemplo, Ribeyro recurre a Kafka a partir de una cita directa que usa en el marco de un juego literario, y que reproduce en francés: "*Una cage partit à la recherche d'un oiseau*" (2019, p. 225). Este es un autor que tiene gran importancia para él, ya que lo considera como parte de su familia espiritual: "Kafka es mi hermano, siempre lo he sentido, pero el hermano esquimal, con el cual me comunico a través de señas y ademanes, pero entendiéndonos" (p. 378). Además, le reconoce una voz propia (p. 584) y es parte de sus reflexiones cuando Ribeyro se refiere a su propia relación con su padre (p. 633). Aunque las apariciones de Kafka como personaje en su diario y del diario de Kafka en el de Ribeyro son puntuales, no dejan de ser importantes en el entramado que va construyendo conforme avanza *La tentación del fracaso.* Esto se debe a que, además de los rasgos señalados, el Ribeyro diarista contrapone la figura de Kafka con la de Joyce en la discusión sobre las técnicas narrativas o la perspectiva: "El asunto consiste en encontrar el ángulo novedoso que nos permita una aprehensión inédita de la realidad" (p. 420). Ribeyro concluye que lo nuevo en la creación literaria no está en las técnicas narrativas, sino en la perspectiva de quien narra. De esta forma, a través de los diarios de otros escritores, articula e interviene sobre la cuestión de la tecnificación narrativa, cuestión central para la discusión de la novela latinoamericana en los años 1960-1970, y lo hace proponiendo una lectura de clásicos modernos, pero no latinoamericanos.

Habrá, a lo largo de *La tentación del fracaso*, vaivenes en su forma de ver el diario, lo que se advierte cuando el escritor alude al propio o al de los demás. Hay diarios que le generan interés y otros, rechazo; lo principal de la escritura diarística es el estilo, por lo cual se debe trabajar con esmero en el texto. El diarista es, claramente, un lector exigente que se cuestiona la importancia o la función que puede tener la escritura diarística. En una entrada dedicada a Stendhal, Ribeyro insiste en esa duda permanente —referida por Barthes— sobre el valor literario de los diarios. Queda claro que su dificultad para escribir se debe "a la especie de náusea que me producen los diarios íntimos. Cada día los encuentro más disparatados, más inútiles" (1982, p. 105). Así continúa Ribeyro cuando registra estar leyendo el segundo tomo del diario de Stendhal**:** "En realidad estoy por darle la razón a Víctor Li: el diario no es un género literario. El diario de Stendhal sería ilegible si su autor no lo fuera igualmente de *Rojo*

y negro, Lucien Leuwen, etc." (2019, p. 105). Como vemos, en clave barthesiana, el diario vale a condición de trabajarlo (como decía el teórico francés, hasta que no lo parezca); y es el estilo lo que le da valor, no la experiencia o la personalidad que allí se *refleja*. También el diario de Jean Genet aparece mencionado solo una vez, pero destaca por su carácter avasallante y alienta el deseo de Ribeyro de escribir algo mejor: "Domingo lluvioso. Casi todo el día encerrado en el cuarto, leyendo el escalofriante *Journal d'un voleur* de Genet y tratando de escribir algunas páginas superiores" (p. 221).

Como hemos comentado, dos de los diaristas que mayor atención le merecen a Ribeyro de forma explícita, en *La tentación del fracaso*, son Paul Léautaud y Ernst Jünger. A ellos les dedica entradas completas e incluso compara sus respectivos diarios y, a partir de ello, reflexiona sobre el propio estatus de la escritura diarística, así como sobre sus problemas específicos. La primera referencia a Léautaud, fechada el 22 de marzo de 1977, funciona como una crítica hacia los autores extremadamente autorreferenciales y poco críticos, y sostiene que la verdadera obra es la destrucción del escritor: "El gran escritor no es el que reseña verídica, detallada y penetrantemente su existir, sino el que se convierte en el filtro, en la trama a través de la cual pasa la realidad y se transfigura" (Ribeyro, 2019, p. 520).

En la cita en cuestión, por supuesto, lo que interesa es resaltar ese riesgo de que la escritura diarística sea solo una expresión narcisista del diarista que está prendado de sí mismo (preocupación que tenía Barthes en *Deliberación*). Por el contrario, la apuesta de Ribeyro en cuanto a esta escritura pasaría no por la afirmación de una identidad del escritor a lo largo del tiempo, sino por su transformación o su destrucción. La escritura del diario, entonces, lejos de ser un registro *transparente* y *fidedigno* de la experiencia, requiere un ejercicio de distanciamiento y un énfasis en la perspectiva; solo desde esa distancia se puede abordar la propia experiencia. Conviene reparar en que, meses después, el 12 de mayo de ese mismo año (léase 1977), Ribeyro registra, en *La tentación del fracaso*, que piensa escribir un texto sobre Léautaud, pues ya está por terminar ese diario, cuya lectura le genera malestar y admiración a la vez. Vuelve, por eso, al tópico acerca de la duda sobre el valor de la escritura diarística:

> […] ¿Qué interés en escribir sobre esto? En primer lugar para mí, pues me permitiría ordenar un poco la impresión de malestar, de depresión que me causa esta lectura, al mismo tiempo que de admiración. Luego porque creo que es un autor que debe ser conocido, aunque sea por curiosidad, pues es un producto típicamente francés, uno de esos autores de la 'segunda repisa' de la biblioteca, que el propio Léautaud consideraba como más interesantes que las grandes figuras. (Ribeyro, 2019, p. 530)

Escribir implica ordenar la experiencia y también la biblioteca o la enciclopedia de escritura, de modo que así funciona el registro de lectura de diarios. Es decir, incluso si no se abordan en profundidad, queda el registro de que el diarista los leyó y en una fecha precisada en el mismo cuaderno. En efecto, tiene allí un diario sobre sus diarios, y no solo los que está escribiendo, sino aquellos ajenos que ha leído. Esto se enlaza con lo siguiente que dice Ribeyro, que pasa por darles un lugar de visibilidad a determinados escritores considerados menores, *de segunda repisa de biblioteca*, como es el caso del francés y acaso el de aquellos escritores que, como Amiel, son conocidos solo por sus diarios. El escritor produce un entramado de referencias a otros y a otras diaristas que, siguiendo a Said (1985), aparecen como relaciones laterales para establecer vínculos de afinidad o antagonismo.

Incluso Ribeyro muestra el inicio ya esbozado de ese artículo que pensaría escribir sobre el diarista francés: "Sería necesario leer cada mañana antes de empezar el día un par de páginas del diario de Paul Léautaud a fin de afrontar la vida sin ninguna pretensión, ni énfasis, ni ilusión" (2019, p. 530). El diario sirve para vivir, porque es algo distinto de la vida; y esa lectura del diario permite volver a lo cotidiano de la vida personal. A la vez, con esa distancia, el diario nos pone en contacto con la vida; en este caso, una vida desprendida de la ilusión, otro rasgo que se ha advertido en la propia perspectiva de Ribeyro. Como dice Raúl Bueno (2001) acerca de *La tentación del fracaso*, el personaje del escritor suele aparecer como afligido, con una visión desesperanzada: "Un protagonista, en suma, de la cíclica desventura del mártir o del héroe trágico, que escasamente tiene tiempo para saborear los que él siente como mínimos y evanescentes frutos del éxito" (p. 156). Esta es, por supuesto, una de las formas en que Ribeyro se autofigura y también el modo en que ha sido visto por la crítica (Baudry, 2014; Garbatzky, 2009; Rabí do Carmo, 2014; Zanetti, 2006).

Es distinto lo que le ocurre con la lectura del diario del escritor Ernst Jünger, pues la perspectiva del autor alemán le resulta a Ribeyro opuesta a la de Léautaud: este no es un diario en que se advierta la centralidad de un yo enamorado de sí mismo. Antes bien, en los textos autobiográficos del alemán, el enfoque sobre sí mismo se realizaría desde una distancia generada por la propia escritura. En una entrada del 24 de agosto de 1957, Ribeyro comenta sus impresiones acerca de esta obra:

> Lectura de Ernst Jünger, de su admirable diario 1939-40. Resolución de adquirir la continuación del mismo, de reunir informaciones en torno de su persona. Personalidad cautivante, prosa de gran artista. Detalle: es un diario no habla de sí mismo. O mejor: habla de sí mismo pero sin coquetería, con la misma frialdad con que describe las más espantosas

> escenas de destrucción de la última guerra. Como todo erudito que se dedica a estudiar los insectos y otros animales, termina por observar el mundo con una perspectiva de entomólogo. (2019, p. 159)

La concepción del diario como vía de acceso transparente al escritor es desplazada por una visión como la de Ribeyro, para quien lo más importante es la distancia del escritor respecto de su propio yo. Por ello, el logro del autor es que su diario no hable de sí mismo, o que lo haga estableciendo una separación, como un entomólogo frente a un insecto. Podríamos pensar en la extraposición bajtiniana, ya que el escritor puede verse a sí mismo como otro (Bajtín, 1999). Sería la forma en la que el diarista indaga acerca de su propia vida y su identidad, más allá de la seducción de una autorrepresentación deseable, la que vuelve este diario interesante para Ribeyro. Es una cuestión de perspectiva y de estilo lo que resulta más valioso que cualquier otro aspecto del diario. El riesgo del diarista es terminar fascinado por sí mismo y ser incapaz de alejarse un poco, como ya había comentado acerca de Léautaud.

Cada diario contiene la experiencia de un sujeto y su forma de ver el mundo, además de un determinado estilo y una modo de escritura. En relación con ello, el 17 de mayo de 1977 Ribeyro coteja ambos diarios —el de Léautaud y el de Jünger—, y sabe que los dos autores se encontraron en Francia durante la ocupación alemana.

> Terminado el diario de Léautaud comienzo el de Jünger, que ya había leído en 1961, sólo para verificar algunas cosas que el primero dice sobre el segundo, pues ambos se frecuentaron durante la ocupación alemana. Experiencia curiosa cotejar diarios contemporáneos. (2019, p. 531)

Precisamente, así es posible comparar la misma situación vista desde dos perspectivas distintas: una llamada de despedida de Jünger antes de irse de París era consignada como lo más importante del día para Léautaud y, por otro lado, como algo insignificante y que no merece registrarse en el diario para Jünger. Sin embargo, lo más importante en esta comparación es "la diferencia abismal que separaba a Léautaud de Jünger, al punto que me pregunto cómo podían conversar y simpatizar" (Ribeyro, 2019, p. 532). Se trata de dos figuras de escritor bastante distintas, pues mientras Jünger es el modelo de humanista, con conocimiento de lenguas, formación filosófica y experiencia en dos guerras, de Léautaud dice Ribeyro que:

> no le interesaba nada, ni el arte ni la lectura, ni la política, ni la sociedad, ni la ciencia, ni la filosofía, todo lo que no fuera su propia y pequeña vida de escritor pobre y segundón y los avatares del mundillo literario en el que vivía. Superioridad de Jünger. (2019, p. 532)

Esta figura de escritor "segundón" que identifica en Léautaud es interesante, pues remite también a cierta rareza, a un lugar distinto respecto de la "gran literatura". Incluso menciona que pensaba escribir un artículo dedicado a Léautaud, y también traducir alguna de sus obras "para una de esas colecciones que editan los catalanes, Tusquets en particular, libros breves y más bien raros, para los que existe un público curioso por los segundones y marginales" (Ribeyro, 2019, p. 531). Ese segundo lugar termina siendo de privilegio, ya que garantiza un público lector particular y, por tanto, no ser olvidado como cualquier otro escritor. Su relación con Léautaud se asemeja, en cierto sentido, a la que posee con la escritura diarística: tiene vaivenes. Esa imagen, además, de escritor relegado, se asemeja a lo que dirá Ribeyro sobre sí mismo: "jugador de tercera división" (2019, p. 583), un sujeto que trabaja en su pequeña obra y que es un rasgo de la autorrepresentación del escritor advertido por la crítica. El diario de Léautaud resulta un modelo para pensar su propia relación con el público y un posible circuito de recepción. Así, ser diarista supone un público diferente y, por supuesto, una posteridad distinta.

Otro diario en el que se detiene a lo largo de varias entradas, entre abril y agosto de 1977, es el de Anaïs Nin. De este, lo que más resalta el escritor es lo anecdótico y testimonial, en particular, los personajes que allí aparecen, tal como el escultor peruano Gonzalo More, incluido con el nombre de "Rango". Como Ribeyro lo conoce, se dedica a contrastar su propia experiencia con More con la que registra Nïn en los tres tomos que comenta el escritor peruano. En la última referencia a este diario, Ribeyro sostiene —como ya lo había hecho antes— que el interés de este tipo de escritura no radica en los acontecimientos acumulados en el texto, sino en la perspectiva del escritor. Esto se ve también cuando compara los diarios de Virginia Woolf y de Anaïs Nin:

> 13 de agosto de 1977. Traté de comparar a Anaïs Nin con Virginia, cuyos diarios he leído. ¡Qué diferencia! Si hubiera tenido la ocasión de conocer a una de ellas, no hubiera vacilado por Virginia. El diario de Anaïs es más rico en acontecimientos, viajes, aventuras, personajes célebres, pero no sopla en él ese aire de genialidad que se respira en el otro. (Ribeyro, 2019, p. 570)

Si con la lectura del diario de Amiel inicia su interés por la práctica diarística, al citar directa o indirectamente diversos diaristas, Ribeyro realiza dos operaciones importantes: la primera es un rastreo de diarios tanto contemporáneos como anteriores que aparecen como una mención registrada y fechada en *La tentación del fracaso*; la segunda es una lectura de ciertos diarios que le interesan porque le permiten darle forma a su idea de lo que es —o debe ser— la

escritura diarística. La imagen del diarista que requiere distanciarse de sí mismo y buscar un estilo propio que traduzca su forma de ver el mundo será crucial, dado que es esa búsqueda la que se pondrá en escena en su propio diario. En tal sentido, el ejercicio de lectura de otros diarios y el registro de los distintos efectos de esas lecturas le permitirá, en el proceso, ir encontrando el estilo, así como también calibrar las posibilidades de su autofiguración como escritor y la construcción de otros personajes del diario.

4. REFLEXIONES FINALES

A partir de lo planteado, me interesa subrayar el cambio en los contextos de lectura que nos alejan de esa perspectiva del diario como "género menor", ya que, actualmente, como sostiene Giordano (2011), nos encontramos en la época del giro autobiográfico. En el caso del diario, este suele ser considerado como parte relevante, o incluso central, de la obra de un autor. Dicha situación se evidencia en la importancia que se le asigna en publicaciones como *Diarios latinoamericanos del siglo XX* (2016), de Ana Gallego, Christian Estrade y Fatiha Idmhand, o en la edición conmemorativa de *La tentación del fracaso* de Seix Barral de 2019, cuyo prólogo, firmado por Enrique Vila-Matas, señala el lugar destacado que ocupa Ribeyro en la tradición de los diarios del siglo XX (como se citó en Ribeyro, 2019, p. VIII). En ese contexto, considero que *La tentación del fracaso* puede funcionar como un centro articulador de la producción del escritor peruano habida cuenta de que tematiza la toma de decisiones, la publicación de unos textos y la destrucción de otros, y la evaluación de su escritura y sus cambios; permite, en suma, la exploración de los diversos géneros en los que incursionó a lo largo del tiempo.

A su vez, esto posibilita pensar en las relaciones intertextuales de este diario con otros diarios peruanos y latinoamericanos, así como los vínculos con otras obras del mismo Ribeyro. Así, cabe pensar qué relaciones podemos establecer entre *La tentación del fracaso*, *Prosas apátridas* y *Dichos de Luder* en tanto exploraciones con géneros menos convencionales en la literatura peruana, o también, por ejemplo, y en un sentido más amplio, profundizar acerca de cuáles son los caminos de las escrituras autobiográficas en las décadas del 60 y 70 en la literatura peruana. Son caminos que, por supuesto, quedarán para futuras investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAJTÍN, M. (1999). *Estética de la creación verbal*. Siglo Veintiuno Editores.

BAUDRY, P. (2014). (Breve) historia del margen en Julio Ramón Ribeyro. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, *43*, 35-46.

BAUDRY, P., & SALAZAR, I. (2014) *El botín de los años inútiles. Nuevos acercamientos a Julio Ramón Ribeyro*. Altazor.

BARTHES, R. (1982). Deliberación. En *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos y voces* (pp. 365-380). Paidós.

BUENO, R. (2001). Diario personal y poéticas narrativas en Ribeyro. En Luisa Rodríguez Suárez, P. y David Pérez Chico (Eds.), *El diario como forma de escritura y pensamiento en el mundo contemporáneo* (pp. 153-66). Institución Fernando El Católico. https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/30/68/_ebook.pdf

GALLEGO, A., ESTRADE, C., & IDMHAND, F. (Eds.) (2016). *Diarios latinoamericanos del siglo XX.* Peter Lang.

GARBATZSKY, I. (2009). Las derivas del fracaso. Sobre los diarios de Julio Ramón Ribeyro. *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, *18*(20), 121-138. https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/download/778/806

GILMAN, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina.* Siglo XXI.

GIORDANO, A. (2011). *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Beatriz Viterbo.

GIORDANO, A. (2017). Notas sobre diarios de escritores. *Alea: Estudos Neolatinos*, *19*(3), 703-713. https://revistas.ufrj.br/index.php/alea/article/view/20159

GUSMAN, L. (2015). Los otros diarios. *Página 12*, https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5688-2015-10-04.html

ELMORE, P. (2002). *El perfil de la palabra. La obra de Julio Ramón Ribeyro*. Pontificia Universidad Católica del Perú.

FREIXAS, L. (1997). El nuevo mundo de la mediocridad y de la angustia. En Amiel, H. F., *En torno al diario íntimo* (pp. 11-23). Pre-Textos.

MOLLOY, S. (1996). Introducción. En *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica* (pp. 11-22). El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica.

PAULS, A. (1996). Las banderas del célibe. En *Cómo se escribe el diario íntimo* (pp. 1-13). El Ateneo.

PICARD, H. R. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, *IV*, 115-122.

RABÍ DO CARMO, A. (2012). *La representación de la figura autoral en el discurso autobiográfico en la tradición narrativa peruana* [Tesis de doctorado, Universidad de Colorado at Boulder].

RIBEYRO, J. R. (2015). *Julio Ramón Ribeyro. Las respuestas del mudo* (Selección, prólogo y notas de Jorge Coaguila). Revuelta Editores.

RIBEYRO, J. R. (2016) *La caza sutil* (Compilación, prólogo y notas de Jorge Coaguila). Revuelta Editores.

RIBEYRO, J. R. (2019). *La tentación del fracaso. Diario personal*. (Prólogo de Enrique Vila-Matas). Seix Barral.

SAID, E. (1975). *Beginnings. Intention and Method*. Columbia University Press.

ZANETTI, S. (2006). Diario de un escritor: *La tentación del fracaso*, de Julio Ramón Ribeyro. *Iberoamericana*, *22*, 63-77. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13387/pr.13387.pdf

EL FEMINISMO REVOLUCIONARIO Y LA OBLACIÓN DE SANGRE EN LA "MUJER NUEVA" DE MAGDA PORTAL [1]

REVOLUTIONARY FEMINISM AND THE BLOOD SACRIFICE IN MAGDA PORTAL'S "THE NEW WOMAN"

Rocío Valencia Haya de la Torre
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
rocio.valencia1@unmsm.edu.pe
https://orcid.org/0000-0001-5499-5398
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.281

Fecha de recepción: 18.04.26 | Fecha de aceptación: 23.06.26

RESUMEN

A 126 años de su nacimiento, Magda Portal se ha convertido en un ícono del empoderamiento femenino por ser la primera mujer que participó en la fundación de un partido político de masas, el Partido Aprista Peruano (PAP).[2] El presente artículo se propone explicar el aporte de la autora en el nacimiento de un nuevo tipo de mujer peruana e indoamericana, a través de su colección de ensayos *Hacia la mujer nueva. El aprismo y la mujer.* Gracias a esta colección de ensayos, Portal ha logrado engendrar a una "mujer nueva" que no se detiene ante las persecuciones, violaciones, deportaciones y prisiones, y que no restringe su acción al ámbito hogareño, sino que es capaz de luchar contra cualquier forma de tiranía, ya que, al igual que el varón, está dispuesta a ofrendar su vida a cambio de un ideal político. Se trata de una mujer que, sin renunciar a su feminidad, actúa en su rol de militante, revolucionario y guerrillero en las sublevaciones civiles apristas de la década de 1930.

PALABRAS CLAVE: feminismo, aprismo, mujer guerrillera, indoamericanismo, mujer nueva.

ABSTRACT

126 years after her birth, Magda Portal has become an icon of women's empowerment for being the first woman to participate in the founding of a mass political party, the Peruvian Aprista Party (PAP). This article aims to explain the author's contribution to the emergence of a new type of Peruvian and Indo-American woman through her collection of essays, *Hacia la mujer nueva. El aprismo y la mujer*. Thanks to this collection of essays, Portal has succeeded in creating a "new woman" who does not falter in the face of persecution, rape, deportation, and imprisonment, and who does not limit her actions to the domestic sphere but is capable of fighting against any form of tyranny, since, like a man, she is willing to sacrifice her life for a political ideal. This is a woman who, without renouncing her femininity, acts in her role as a militant, revolutionary, and guerrilla fighter in the APRA-led civil uprisings of the 1930s.

[1] El presente artículo amplía y reformula una línea de investigación desarrollada en la tesis doctoral de la autora en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos

[2] El APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) fue fundado por Víctor Raúl Haya de la Torre y un grupo de estudiantes, en México, el 7 de mayo de 1924; por su parte, ocurrió lo propio con el Partido Aprista Peruano (PAP) el 20 de septiembre de 1930 en la ciudad de Lima, Perú.

KEYWORDS**:** feminism, aprismo, woman guerrilla fighter, indoamericanism, new woman.

1. INTRODUCCIÓN

> Las grandes causas son regadas siempre con
> sangre generosa, y, esta vez, compañeros, la
> que derramaron nuestros hermanos caídos en
> San Lorenzo, Trujillo, Huaraz y San Cristóbal, nos
> está enseñando cual es la ruta que habremos de
> recorrer sin fatigas ni desmayos.
> (Portal, 1933, p. 39)

El 20 de septiembre de 1930 un grupo de aproximadamente 60 apristas funda, en la ciudad de Lima, la sección del APRA, más tarde conocido como Partido Aprista Peruano. Muchos de ellos ya habían participado de la fundación de la sección mexicana del APRA en 1928; de hecho, este era el caso de Magda Portal y Serafín Delmar, quienes, junto con Luis E. Enríquez, Alcides Spelucín y Víctor Polay fundan esa noche el primer partido de masas de la América hispanohablante.

Definitivamente, la década de 1930 fue una cargada de polarización ideológica, violencia política, terror y represión por parte del Estado. El poder político había sido capturado por los militares en 1930 y se extendería hasta diciembre de 1939. Mientras una incipiente derecha mesocrática se sentía representada y protegida por el Ejército, un tercio del pueblo peruano, en especial el campesinado, la clase trabajadora y las clases medias añoraban un cambio y veían en el APRA la esperanza de un Perú nuevo. El conflicto se profundiza a lo largo de toda la década e involucra, de un lado, al partido y al pueblo aprista, y, del otro, a los militares que ocuparon la presidencia, es decir, Sánchez Cerro, cuestionado "vencedor" de las elecciones en 1931, y a su sucesor, Oscar R. Benavides. Las protestas y los levantamientos alcanzan dos momentos álgidos: el primero entre 1932 y 1933 con las sublevaciones de Trujillo, San Lorenzo, Huaraz y Cajamarca, y el segundo, en 1934, con levantamientos apristas en el centro del país y la deportación de la mayor parte de la plana dirigente del APRA. La represión de ambos gobiernos militares es brutal. Entre 2,000 y 6,000 mueren como consecuencia de la Revolución de Trujillo en 1932.

Es en este escenario donde surge la mujer militante y guerrillera, esto es, la "mujer nueva" aprista que propone Portal (1933), a la cual le va a dar vida en su célebre ensayo *Hacia la mujer nueva. El aprismo y la mujer.* Hasta la actualidad, la autora es estudiada desde tres miradas distintas: (a) como feminista; (b) como poeta y (c) como luchadora social. La hipótesis de este artículo sostiene que Magda Portal no solo formuló una propuesta feminista original, sino que construyó un nuevo sujeto político femenino de alcance latinoamericano —la "mujer nueva" aprista— cuya especificidad radica en articular tres dimensiones inseparables: la familia, la militancia revolucionaria y la disposición voluntaria al sacrificio, configurando una propuesta de feminismo político que se distingue de los modelos formulados por Flora Tristán y Alexandra Kollontai.

Desde el punto de vista metodológico, la presente investigación adopta un enfoque cualitativo y un método histórico-hermenéutico para el análisis del pensamiento político e intelectual de Magda Portal. El corpus documental está constituido por el libro *Hacia la mujer nueva. El aprismo y la mujer*, el cual se complemente con otros escritos y artículos periodísticos de la autora y de sus pares generacionales, tales como documentos doctrinarios del Partido Aprista Peruano, una entrevista académica y una bibliografía especializada en feminismo, historia intelectual e historia política latinoamericana. La selección de las fuentes responde a su relevancia para reconstruir la concepción portaliana de la "mujer nueva" y para realizar un análisis comparativo con las propuestas de Flora Tristán y Alexandra Kollontai; todo ello a fin de identificar la especificidad de la propuesta feminista de Magda Portal y la construcción de la "mujer nueva" aprista como un nuevo sujeto político femenino.

En un primer momento, se examinan las diferencias entre el feminismo socialista de Flora Tristán, el feminismo comunista de Alexandra Kollontai y el feminismo aprista formulado por Magda Portal, entendido como una categoría propia inaugurada en *Hacia la mujer nueva. El aprismo y la mujer*. En segundo lugar, se analiza la relación entre Portal y Haya de la Torre, así como la influencia de la doctrina aprista en la configuración de su pensamiento. Finalmente, se demuestra cómo la autora construye un nuevo sujeto femenino revolucionario articulado en torno a tres dimensiones —la familia, la militancia y la oblación de sangre— que permiten comprender la originalidad de su propuesta feminista.

2. DOS PROPUESTAS DE FEMINISMO Y EL PARADIGMA FEMINISTA DE PORTAL

2.1. El feminismo socialista de Flora Tristán

Una exposición de los aspectos más relevantes del pensamiento de Tristán podría resumirse en cuatro puntos que se detallan a continuación, siempre desde la perspectiva del socialismo que analiza a la sociedad a partir de un punto de vista clasista y poniendo el foco en la suerte de la mujer de la clase trabajadora y no precisamente en la de la mujer burguesa. Primero, la crítica al carácter sexista de la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789, que reconoce derechos universales del ciudadano, pero excluye a la mujer. Tristán (1843/2024) denuncia enérgicamente que "todas las desgracias del mundo provienen de este olvido y desprecio que hasta hoy se ha hecho de los derechos naturales e imprescriptibles del ser mujer" (p. 75), y que solo en la medida en que se le reconozcan los mismos derechos que al varón y que se preste atención a su educación, habrá una auténtica rehabilitación para el obrero, pues todos los males de la clase obrera se resumen en dos palabras: "miseria e ignorancia; ignorancia y miseria".

En segunda instancia, y siguiendo lo señalado en un trabajo anterior (Valencia Haya de la Torre, 2026), en el punto 30 del cuarto capítulo de *Unión Obrera*, dentro del denominado *Plan de la Unión Universal de los Obreros y las Obreras del mundo*, Tristán formula un llamamiento dirigido a "mujeres de todas las clases, de todas las edades, de todas las opiniones, de todos los países" (1843/2024, p. 109), situación que otorga un carácter universal al feminismo que inaugura con esta obra.

En tercer lugar, en relación con la condición de la mujer proletaria, Tristán (1843/2024) sostiene que su educación resulta más urgente que la de la mujer burguesa, dado que aquella constituye la columna vertebral del hogar obrero y el centro de la vida del trabajador. Denuncia, en ese sentido, que no recibe preparación alguna para el rol fundamental que cumple en la sociedad, ni una educación digna y mucho menos una instrucción que sustente su desarrollo moral o físico. Al describir su situación, precisa que la mujer proletaria, desde niña, es víctima de maltratos y de violencia física y psicológica, y que en el matrimonio reproduce estas condiciones, ya que, con frecuencia, se casa sin amor y "solo para sustraerse a la tiranía de sus padres" (p. 78). El marido, que suele contar con mayor instrucción, la trata con desprecio y no valora su trabajo doméstico, lo que conduce a "escenas violentas, dolorosas, que terminan por provocar entre el dueño y la sirvienta […] incluso se la puede llamar esclava" (pp. 79-80). De ello se infiere la necesidad de convertir la educación de la mujer del pueblo y su formación

ciudadana en una prioridad política, debido a que la superación de estas desigualdades permitiría reducir la violencia y la humillación en los hogares obreros. A esta propuesta, Tristán añade la idea, de carácter utópico, de convertir a las mujeres en "agentes moralizadores de los hombres" (p. 86).

En cuarto lugar, Tristán se ocupa también de la situación de los hijos del pueblo y sostiene que, a pesar de la infelicidad de muchos matrimonios proletarios, la mujer desempeña un rol esencial en la crianza de los hijos e hijas, lo que refuerza la necesidad de brindarle una doble formación que la capacite tanto para un oficio como para el ejercicio de la maternidad (Valencia Haya de la Torre, 2026). En contraste, el varón, dentro de la sociedad industrial del siglo XIX, asume principalmente el rol de proveedor y su vida transcurre entre la fábrica y las cantinas. Por otra parte, Tristán no centra su atención en los hijos de las familias burguesas y concibe a la mujer de esta clase, privilegiada por su posición social, como una potencial aliada capaz de brindar apoyo a la causa de la Unión Obrera.

Los años de su exilio, en Santiago, fueron para Portal años de trabajo educativo y de profundización intelectual; entre ellos, destaca el estudio de la vida y del pensamiento de Tristán, que dará lugar a su obra *Flora Tristán, precursora* (1945). A partir de su trabajo de investigación, Portal recoge y reformula varios de sus postulados: la igualdad de derechos ante la ley, el carácter universal —que en su caso se proyecta a escala continental— del feminismo y el lugar prioritario de la educación de la mujer en la transformación social. No obstante, introduce también un desplazamiento significativo al pasar de un enfoque predominantemente clasista, centrado en la mujer trabajadora, hacia una propuesta de alcance pluriclasista. Asimismo, aunque mantiene la idea de la mujer como agente moralizador, la inscribe en una lógica de militancia política que excede el ámbito doméstico. En ese sentido, la apropiación que realiza Portal del pensamiento de Tristán no es meramente receptiva, sino creadora: sobre esta base, comienza a perfilarse un nuevo sujeto femenino que complementará y enriquecerá el ya formulado en *Hacia la mujer nueva*.

2.2. El feminismo comunista de Alessandra Kollontai

La recepción del pensamiento de Alessandra Kollontai, en los círculos intelectuales latinoamericanos de fines de la década de 1920, permite comprender la configuración de una segunda vertiente del feminismo moderno, distinta de la propuesta por Flora Tristán. Durante su estancia en México, entre 1926 y 1927, la pensadora soviética —ya reconocida por obras como *La mujer nueva y la moral sexual* (1913/1931) y *El comunismo y la familia* (1921)—

ejerció una notable influencia en el entorno político y cultural donde se formaron figuras como Magda Portal. Prueba de ello es que Portal incorpora, en el proemio de *Hacia la mujer nueva*, una cita de Kollontai que define a la "mujer nueva" como una individualidad autónoma y libre de la subordinación sentimental y de la dependencia respecto del varón (Portal, 1933).

A diferencia del feminismo socialista de Tristán, que pone el acento en la educación y en la rehabilitación moral de la mujer trabajadora, Kollontai introduce de manera explícita la lucha de clases como eje estructurador de la emancipación femenina. Desde esta perspectiva, no puede existir liberación de la mujer sin una transformación radical del sistema económico capitalista, de modo que la conquista de derechos políticos aislados resulta insuficiente si no se produce, simultáneamente, una reorganización de las relaciones de producción (Kollontai, [1907-1923]/2009). Así, la subordinación de la causa femenina a la revolución social constituye uno de los rasgos definitorios de su propuesta.

En este marco, Kollontai establece una distinción tajante entre el feminismo burgués y el feminismo proletario. Mientras que las feministas burguesas buscan la igualdad en el orden social existente —sin cuestionar las bases del capitalismo—, las mujeres de la clase trabajadora orientan su lucha hacia la transformación integral de dicho sistema. De allí que, para la autora soviética, el varón no sea concebido como el enemigo principal, sino como un "camarada" o un "hermano en la adversidad", igualmente sometido a las condiciones de explotación impuestas por el capitalismo (Kollontai, [1907-1923]/2009). Esta concepción, que también se encuentra en Tristán, refuerza la idea de una lucha común de hombres y mujeres en el seno del proletariado, aunque en Kollontai adquiere un carácter más radical al estar plenamente inscrita en la lógica revolucionaria marxista.

Uno de los aportes más significativos de Kollontai es su formulación del concepto de "mujer nueva", entendida como sujeto femenino autónomo y célibe, independiente del matrimonio y de las estructuras tradicionales de la familia. Se trata de una mujer que afirma su individualidad, que participa de modo activo en la vida productiva y que rechaza los valores asociados a la feminidad tradicional, tales como la sumisión o la pasividad (Kollontai, 1931). Este nuevo tipo femenino surge, según la autora, de las transformaciones económicas y sociales propias del capitalismo avanzado, y se desarrolla, principalmente, en las capas trabajadoras de la sociedad.

Sin embargo, es en el ámbito de la familia donde la propuesta de Kollontai alcanza su carácter más disruptivo. En coherencia con los objetivos de la Revolución bolchevique, plantea

la progresiva desaparición de la familia tradicional y su reemplazo por formas de unión basadas en la camaradería y en la igualdad entre individuos libres e independientes (Kollontai, 1918/2021). Esta concepción implica una ruptura radical con la institución matrimonial y con el modelo de hogar heredado de la sociedad burguesa.

La apropiación que realiza Magda Portal de estas ideas no es, sin embargo, total ni acrítica. Si bien coincide con Kollontai en la centralidad de la transformación social y en la necesidad de vincular la emancipación femenina con un proyecto político más amplio, se distancia de su enfoque estrictamente clasista al proponer una articulación pluriclasista de la lucha de las mujeres. En efecto, Portal sostiene que el movimiento aprista convoca tanto a mujeres del pueblo como a sectores medios, en consonancia con la idea de un Frente Único de Trabajadores Manuales e Intelectuales (Haya de la Torre, 1977a; Portal, 1933).

Asimismo, frente a la disolución de la familia postulada por Kollontai, Portal (1933) defiende la construcción de un "hogar aprista" basado en el respeto mutuo entre el hombre y la mujer, en el que la figura materna recupera un rol central en la regeneración moral y social. De este modo, la autora peruana reinterpreta el ideal de la "mujer nueva" en clave distinta: ya no como un sujeto desligado de la familia, sino como un agente activo que articula su participación política con la vida doméstica y la militancia.

En consecuencia, si bien el feminismo comunista de Kollontai introduce elementos decisivos —como la importancia central de la lucha de clases y la crítica estructural al sistema capitalista—, la propuesta de Portal (1933) se configura como una síntesis original que, sin adherirse plenamente ni al modelo socialista de Tristán ni al comunista de Kollontai, comienza a delinear una tercera vía: el feminismo aprista, cuya especificidad radica en la articulación entre doctrina política, acción militante y reformulación del rol femenino en la sociedad.

2.3. El feminismo aprista de Magda Portal

El feminismo aprista formulado por Magda Portal, en *Hacia la mujer nueva*, se inscribe en el marco doctrinario del Partido Aprista Peruano y encuentra uno de sus principales fundamentos en el llamado *Programa Mínimo* de 1931, el cual introduce propuestas novedosas para su tiempo en torno a los derechos civiles y políticos de la mujer. Entre ellas, destacan el reconocimiento de sus derechos políticos, su capacidad para ejercer cargos públicos, la independencia en el ejercicio de los derechos civiles dentro del matrimonio y la igualdad jurídica de toda clase de hijos (Haya de la Torre, 1977b). En el contexto de una sociedad

conservadora, patriarcal y católica, estas medidas implicaban una redefinición sustantiva del lugar de la mujer en la vida pública y privada.

Sobre esta base doctrinaria, Portal desarrolla una propuesta feminista que, aun cuando recoge elementos tanto del feminismo socialista de Flora Tristán como del feminismo comunista de Alessandra Kollontai, se distancia de ambos al articularlos en una lógica política propia. A diferencia del enfoque estrictamente clasista de Kollontai, la autora plantea una convocatoria pluriclasista que incorpora no solo a mujeres trabajadoras, sino también a sectores medios e intelectuales, en consonancia con la idea aprista de un Frente Único de Trabajadores manuales e intelectuales. A su vez, frente a la disolución de la familia postulada por la pensadora soviética, Portal (1933) defiende la construcción de un "hogar aprista" basado en el respeto mutuo, en el que la mujer no es esclava sino colaboradora y compañera del varón en un plano de total igualdad.

En este sentido, el feminismo aprista no se limita a la reivindicación de derechos, sino que se configura como una propuesta de transformación social en que la mujer desempeña un rol proactivo en los ámbitos político y familiar. La "mujer nueva", desarrollada en el ensayo ya referido, sintetiza este ideal en la medida que es "revolucionaria, valiente, enérgica", consciente de sus derechos, pero también disciplinada y orientada hacia una finalidad colectiva (Portal, 1933, pp. 52-54). A diferencia de la "mujer célibe" de Kollontai, este nuevo sujeto femenino no se define por la ruptura con la familia y sí, más bien, por su capacidad de articular la militancia política con la vida doméstica, en tanto núcleo de formación de futuras generaciones con valores familiares y la formación de una conciencia política y cívica.

La relación entre hombre y mujer es concebida, en este marco, como una asociación de compañerismo espiritual en la que ambos comparten responsabilidades y proyectos en condiciones de igualdad. La "pareja humana", más que el matrimonio en el sentido tradicional, constituye el núcleo desde el cual se proyecta una nueva organización social basada en el respeto mutuo y en la equiparación de deberes. En este esquema, la maternidad no es rechazada, sino repensada y resignificada como una función moral y social de primer orden, vinculada a la formación de sujetos conscientes y comprometidos con la justicia social y la transformación de la sociedad.

Asimismo, la autora enfatiza en la necesidad de una educación amplia y científica para las mujeres, sobre todo en línea con la tradición iniciada por Tristán, pero extendida ahora a sectores más amplios de la sociedad, incluyendo a trabajadoras manuales e intelectuales. La

igualdad de oportunidades educativas se presenta como condición indispensable para la participación efectiva de la mujer en la vida política y social, situación que resulta coherente con el proyecto aprista de promoción de la escuela libre y con la democratización del acceso a la cultura y al conocimiento.

A manera de resumen, podemos afirmar que el feminismo aprista de Portal es una continuidad teórica y una síntesis creadora en la medida en que se configura como una propuesta original que no puede ser reducida ni al modelo socialista de Tristán ni al comunista de Kollontai. Si bien comparte con ambas corrientes la aspiración a la emancipación femenina y la crítica al sistema capitalista, se distingue por integrar estos elementos en un proyecto político que articula la acción militante, la transformación social y la resignificación del rol femenino en la familia y en la sociedad. De este modo, comienza a perfilarse un nuevo sujeto histórico, a saber: la mujer aprista, cuya especificidad radica en su doble misión de agente político y pedagógico, responsable de formar a los futuros ciudadanos de un nuevo Perú.

3. PORTAL Y HAYA DE LA TORRE: ANTÍTESIS Y SÍNTESIS

La relación entre Magda Portal y Víctor Raúl Haya de la Torre resulta indispensable para comprender el carácter original de la propuesta feminista desarrollada en *Hacia la mujer nueva*. En efecto, lejos de tratarse de una formulación aislada o puramente individual, la construcción de la "mujer nueva" aprista se inscribe en un marco doctrinario colectivo; sin embargo, dicha inscripción no implica subordinación intelectual, sino, más bien, una apropiación crítica y una reformulación que le permite a Portal ir más allá de los límites implícitos en la propia doctrina aprista de la época.

En primer lugar, desde el punto de vista histórico, la relación entre Portal y Haya de la Torre no puede entenderse como un vínculo unidimensional. Entre 1923 y 1948, sin duda, se configura una relación compleja, marcada por la admiración inicial, la colaboración política estrecha y, finalmente, por tensiones profundas que desembocan en una ruptura definitiva (Valencia Haya de la Torre, 2026). Esta trayectoria no es un elemento meramente anecdótico, pues permite explicar por qué la propuesta feminista de Portal, aun naciendo en el seno del aprismo que la reconoce como fundadora y precursora, es capaz de sobrevivir incluso después de su ruptura con el partido y con Haya de la Torre.

En sus primeras etapas, Portal (2015a) reconoce en Haya de la Torre al "único revolucionario de América Latina que posea tal cultura en ciencias económicas y políticas, en historia, en filosofía […] sin dejar de ser un americanista" (p. 354), un líder de visión

continental y de influencia decisiva en su pensamiento. No obstante, inclusive en este período de cercanía se advierten ya fricciones y diferencias en torno al rol de la mujer dentro del movimiento, los cuales delimitan su vida privada. Mientras que el liderazgo aprista concibe a la mujer como una fuerza de apoyo moral, pedagógica y organizativa —especialmente en el ámbito del hogar y de la formación de los hijos—, alejándola de cualquier "escándalo" que pueda afectar la imagen de la organización (Villanueva del Campo & Landázuri, 2015a), Portal comienza a perfilar una concepción distinta, tal vez más libre, en la que la mujer, dueña de su vida —privada y pública—, acompaña el proceso revolucionario y se constituye como un sujeto activo de la lucha.

En segundo lugar, el marco doctrinario del Partido Aprista Peruano, particularmente el *Plan de Acción Inmediata o Programa Mínimo* de 1931, constituye la base sobre la cual se edifica la propuesta feminista de Portal. Este documento introduce elementos sumamente avanzados para su tiempo, tales como el reconocimiento de los derechos políticos de la mujer, la igualdad civil dentro del matrimonio y la igualdad jurídica de los hijos. Tales postulados no solo evidencian una voluntad reformista significativa, sino que abren un espacio concreto para la participación femenina en la esfera pública.

Ahora bien, aun cuando estos principios son fundamentales, resulta claro que no agotan el alcance de la propuesta de Portal. El *Programa Mínimo* establece condiciones de posibilidad —jurídicas y políticas— para la emancipación femenina; sin embargo, no desarrolla una teoría del sujeto femenino revolucionario. Es precisamente en este punto donde la autora introduce su aporte más significativo: la transformación de la mujer en un agente político integral, digna de incorporarse plenamente a la vida activa de la sociedad, donde el "Estado Aprista" la nivelará tanto desde el aspecto educacional como desde el laboral, poniendo a su alcance una educación superior gratuita y otorgándole los mismos derechos políticos que el varón. Aparte de ello, se emitirán leyes que contemplen circunstancias como la maternidad o la lactancia para proteger al niño y a la mujer durante estos ciclos naturales (Portal, 1931/2015).

En este sentido, es importante subrayar que el feminismo aprista de los años treinta no fue el producto exclusivo de un solo líder y sí el resultado de un proceso colectivo en el que participaron diversas figuras, incluidas otras mujeres como Carmen Rosa Rivadeneira y María Luisa Obregón (Portal, 2017). No obstante, dentro de este conjunto, la voz de Portal destaca por su compromiso permanente y por la coherencia entre la teoría y la acción. Mientras que otros dirigentes apristas sostienen una visión más tradicional del rol femenino —aunque

progresista en términos legales—, Portal redefine completamente los términos del debate al desplazar el eje desde los derechos hacia la acción política y la militancia que, a pesar de sus obligaciones como madre, la poeta asume.

Por otro lado, las tensiones entre Portal y Haya de la Torre también se explican por diferencias en la interpretación del concepto de "compañera". Para una parte de la dirigencia aprista, dicho término remite a una figura de apoyo y solidaria con la causa, pero situada en un plano complementario respecto del varón. Luis E. Heysen, por ejemplo, entendía el término "compañera" como el de apoyo del varón, "a todas las horas en el día a día Aprista" (Wallace, 2017, p. 166; traducción nuestra). En contraste con esta postura, Portal (1933) sostiene que, en la asociación hombre-mujer, esta última "colaboradora del hombre, no esclava, compañera en el amplio sentido espiritual del vocablo, por primera vez [...] va a tomar su rol inteligente al mismo nivel de su compañero varón" (p. 53). De esto se desprende que, en Portal, la noción de compañera implica una relación de estricta igualdad, tanto en derechos como en deberes, lo que incluye la participación directa en la lucha política, la capacidad de liderazgo y la disposición a asumir los mismos riesgos que los hombres.

Esta divergencia no es menor, pues revela dos concepciones distintas del sujeto político femenino al interior del aprismo. Mientras que la visión predominante en el partido tiende a integrar a la mujer dentro de estructuras ya existentes, la propuesta de Portal supone una reconfiguración de dichas estructuras a partir de la incorporación plena de la mujer como sujeto revolucionario. En otras palabras, no se trata solo de incluir a la mujer en la política, sino de transformar la política misma a partir de su participación. A su vez, resulta significativo que, aun cuando Haya de la Torre reconoce la importancia de la mujer en la lucha política, su discurso mantenga ciertos rasgos propios de la cultura del siglo XIX, es decir, en los que la función femenina aparece vinculada al hogar y a la formación moral de la familia. Portal, en cambio, sin negar la importancia de la dimensión familiar ni de la maternidad, la integra dentro de una visión más amplia en que la mujer articula simultáneamente la vida privada y la acción pública, superando así la dicotomía tradicional entre ambos ámbitos.

De este modo, la "mujer nueva", propuesta por Portal (1933), no es únicamente una mujer con derechos y ni siquiera una mujer emancipada en el sentido clásico del término; antes bien, se trata de una militante consciente, disciplinada y comprometida con un proyecto político de transformación social. Sumado a ello, su identidad no se define en oposición al varón, sino

en relación con una causa política común; sin embargo, dicha relación se establece desde la igualdad y no desde la subordinación.

En consecuencia, puede afirmarse que es innegable la influencia de la doctrina aprista y de Haya de la Torre en la construcción de la "mujer nueva", pero no determinante en un sentido restrictivo. Portal no se limita a reproducir los postulados del partido, dado que los reinterpreta y los expande, dotándolos de una dimensión subjetiva y ética que no se encuentra plenamente desarrollada en el *Programa Mínimo* de 1931. Esta operación intelectual le permite construir una propuesta original que, aunque se inscribe en el aprismo, trasciende los límites institucionales y las formulaciones iniciales.

En síntesis, la relación entre Portal y Haya de la Torre, atravesada por la colaboración y el conflicto, constituye el espacio donde se gesta una de las propuestas más innovadoras del pensamiento político latinoamericano de la época. A partir de la base doctrinaria del aprismo, Portal elabora una concepción del sujeto femenino que rompe con los límites del feminismo peruano,[3] del feminismo sufragista y del rol tradicional asignado a la mujer para dar lugar a una figura inédita: la "nueva mujer aprista" como agente político pleno y capaz de participar en la vida pública y de asumir el sacrificio que exige toda empresa revolucionaria. Podemos afirmar, a manera de conclusión, que Portal no solo se nutre del aprismo en el tema de la mujer, sino que también lo contradice y lo desborda.

4. LA "MUJER NUEVA" APRISTA COMO SUJETO REVOLUCIONARIO

4.1. La "mujer nueva" y la familia

Con respecto a la definición de la "mujer nueva", en su obra *Hacia la mujer nueva*, Portal logra plasmar a un sujeto femenino revolucionario, valiente, enérgico, seguro de sí mismo y de sus derechos, y de los cuales no pretende hacer abuso ni tampoco caer en el libertinaje. A pesar de su fuerza y de su rígida disciplina, esta mujer conserva su feminidad, sinónimo de dulzura y que, en paralelo, no excluye a la militante también madre. En el plano familiar, eleva la maternidad hasta convertirla en una función moral, pedagógica y con una misión y compromiso social (Portal, 1933).

Sobre la asociación hombre-mujer, Portal (1931/2015) promueve a "la pareja humana del hombre y la mujer" (p. 53) como núcleo familiar, cuya gran misión en la sociedad es

[3] La fundadora del así llamado "Feminismo peruano", en 1924, fue Zoila Aurora Cáceres (1877-1958). Al respecto, ver Minardi (2000).

"formar hijos fuertes, unidos por el amor y respeto mutuo" (p. 53), bajo una igualdad de derechos y deberes y sin que los sueños de uno claudiquen por causa del matrimonio, la convivencia o los hijos. En otras palabras, el feminismo de la autora no fue opuesto al matrimonio y tampoco a la unión de hecho (una postura avanzada para su tiempo). Dentro de la definición de la "mujer nueva", Portal aclara que ella es colaboradora del hombre y no su esclava, vale decir, su compañera en el amplio sentido espiritual del término y quien, por primera vez en la historia, tomará un rol inteligente al mismo nivel que el del varón en la búsqueda de la justicia social.

Inscrito al interior de la doctrina aprista, lo que distingue a Portal es su afán de ir más allá del *Plan Mínimo* o de la Constitución de 1933 para crear un nuevo ideal familiar donde ambos sujetos (varón y mujer) se realizan gracias a su militancia política y revolucionaria. Esto, desde luego, no supone que deben renunciar a su individualidad y al hecho de formar una pareja con familia.

4.2. La "mujer nueva" y la militancia

La militancia política constituye el espacio decisivo en el que la "mujer nueva" formulada por Portal (1933) deja de ser una figura ideal para convertirse en un sujeto histórico concreto. En efecto, no se trata únicamente de una mujer consciente de sus derechos, sino de una militante activa cuya participación en la vida del Partido Aprista Peruano implica disciplina, acción y aceptación del peligro. La militancia, en este orden, no es un elemento accesorio y sí, más bien, el proceso mediante el cual se configura un tipo específico de subjetividad femenina orientada hacia la acción política y la transformación social.

La entrevista realizada a Portal (1981) por Agnes Dimitriou y Francine Masiello, en la Universidad de Berkeley, ofrece elementos fundamentales para comprender esta dimensión. En ella, la autora recuerda que, durante los años decisivos de su formación política (1928-1930), no fue marginada por los dirigentes varones del partido, pues recibió cargos de responsabilidad dentro del Comité Ejecutivo Nacional (CEN). Como indica Reedy (2000), a partir de 1931 fue nombrada secretaria general del Comando de Capacitación Femenina y secretaria de la Secretaría Nacional de Exterior. En este aspecto, cabe señalar que las compañeras de Trujillo y Laredo, Carmen Rosa Rivadeneira y María Luisa Obregón, constituyen, al lado de Portal, el trío fundacional que inaugura la Comisión Femenina Aprista (más tarde "Comando femenino"). Todo ello aparece consignado en el libro de reuniones o "Libro Rojo" del APRA, con fecha 6 de noviembre de 1930 (Villanueva del Campo & Landázuri, 2015b). La trayectoria de Portal y

de estas otras mujeres da cuenta de una participación sostenida en estructuras de dirección, lo que permite afirmar que, en determinados periodos de paz en la vida del partido, existieron espacios reales de intervención política femenina.

Sin embargo, la misma fuente revela también la existencia de tensiones internas en torno al lugar de la mujer en el partido. Al respecto, Portal expresa su descontento por no haber recibido un reconocimiento equivalente al de sus pares varones y por haber sido, en sus propias palabras, acallada y despojada de su calidad de "militante" para recibir la de simple "simpatizante" en el Segundo Congreso Nacional Aprista de 1948. Esta ambivalencia no debilita la propuesta de la autora, sino que la complejiza: pone de relieve que la construcción de la "mujer nueva" se produce en un campo de tensiones y enfrentamientos, en el que coexisten prácticas de inclusión y también, en determinados momentos, mecanismos de limitación.

En este marco, resulta significativo el episodio del Segundo Congreso Nacional del partido en 1948. Si bien el acta de dicho evento no ha sido formalmente publicada, diversas fuentes orales coinciden en señalar que, en un contexto de crisis política extrema y ante la inminencia de la sublevación del 3 de octubre de 1948, se decidió retirarles a las mujeres su condición de militantes con derecho a voto, redefiniéndolas como "simpatizantes". Esta medida, lejos de poder interpretarse como un gesto de exclusión, revela una tensión más profunda en el interior del partido aprista: por un lado, el reconocimiento de que la mujer había alcanzado un grado de participación política equiparable al del varón; por otro, la persistencia de una lógica de protección que, en situaciones límite, reinstala diferencias en función del sexo.

En efecto, si la militancia femenina hubiera sido irrelevante, no habría sido necesario adoptar una medida que limitara su acción. El hecho mismo de que se busque sustraer a las mujeres de las posibles consecuencias represivas del Estado indica que su participación ya formaba parte activa del campo de confrontación política. En otras palabras, la "mujer nueva" no es una figura simbólica o literaria, ni mucho menos un complemento del militante varón, sino un sujeto plenamente incorporado en la dinámica del conflicto.

De este modo, la militancia aprista puede ser entendida como una instancia formativa que produce un tipo de sujeto femenino caracterizado por la disciplina, la conciencia política y la disposición de asumir riesgos en nombre de un proyecto colectivo. Esta dimensión permite comprender por qué, en la propuesta de Portal, la emancipación de la mujer no se agota en la conquista de los derechos ciudadanos, sino que se realiza plenamente en la acción política. La "mujer nueva" es, ante todo, una militante, y es en la militancia interna y externa (dentro y fuera

del partido) donde se forjan las condiciones que posibilitan su participación en escenarios de confrontación política y, eventualmente, de sacrificio.

4.3. La "mujer nueva" y la oblación de sangre

> "Correrá más sangre aprista. Nuestro martirologio aumentará su lista inmortal; el terror iniciará su tarea oprobiosa, pero el Aprismo ahondará cada vez más en la conciencia del Pueblo…"
>
> (Haya de la Torre, 1933, como se citó en Cossío del Pomar, 1995, p. 384)

La noción de "oblación de sangre" constituye uno de los elementos más radicales en la formulación de la "mujer nueva" en Portal (1933). Lejos de tratarse de una metáfora retórica, esta idea se inscribe en un contexto histórico marcado por la violencia política, la represión estatal y la participación concerniente a la militancia aprista en episodios de confrontación directa. En este escenario, la disposición de ofrecer la propia vida en nombre de un ideal político se configura como el punto culminante de una subjetividad revolucionaria que no distingue entre hombres y mujeres. En ese orden, la retórica del liderazgo aprista contribuía a consolidar este horizonte pragmático, que instaba a los militantes a esperar en la acción y en el trabajo infatigable con la convicción total de que los rumbos del destino los señalarían ellos, "soportando y venciendo en esta etapa dolorosa, pero quizás necesaria para definir su [propia] fortaleza" (Haya de la Torre, 1933, como se citó en Cossío del Pomar, 1995, p. 384). El llamado del líder a construir un "nuevo Perú" apelaba a la perseverancia y configuraba un marco ético en el que la entrega personal por alcanzar el ideal de la nueva patria —incluso hasta sus últimas consecuencias— trascendía la dimensión política.

Los testimonios sobre la represión ejercida contra militantes apristas —como las violaciones ocurridas en el puesto de la Guardia Civil de Chocope en diciembre de 1931 o como la participación de mujeres en las barricadas de Laredo— permiten comprender que la violencia no fue una opción ni un elemento marginal, sino una parte constitutiva del proceso político en el que se inscribe la vida de Portal. Dentro de este contexto, la "mujer nueva" no puede limitarse a una participación simbólica o auxiliar: su incorporación a la lucha revolucionaria implica asumir los mismos riesgos que el varón, incluida la posibilidad de la muerte. Para entender claramente la postura de la poeta, se hace indispensable leer lo que escribió:

La sangre de nuestros 6,000 mártires,[4] que ha tenido el raro prodigio de fertilizar nuestro Partido, porque con su riego han florecido nuestras filas, nos ha marcado una senda recta y luminosa por la que debemos continuar, y que tenemos la responsabilidad de seguir, limpiamente como ellos la hicieron. Las grandes causas, son regadas siempre con:

> sangre generosa, y, esta vez compañeros, la que derramaron nuestros hermanos caídos en San Lorenzo, Trujillo, Huaraz y San Cristóbal, nos está enseñando cuál es la ruta que habremos de recorrer sin fatigas ni desmayos. En esta senda la mujer aprista sabrá ser en todo momento, digna compañera de los militantes del Partido, y en la lucha, como en el dolor y como en la victoria, siempre estará al lado de sus hermanos. (Portal, 1933, p. 39)

A partir de esta afirmación, es fundamental precisar que, en la concepción aprista, el sacrificio corporal no constituye una exigencia programática —ni siquiera de la alta jerarquía del partido—, sino una posibilidad ética derivada de la libre adhesión a un proyecto político. La "oblación de sangre" no es una condición de pertenencia y sí, más bien, la expresión extrema de un compromiso asumido voluntariamente. En este sentido, el martirologio aprista de la década de 1930 puede entenderse como el resultado de una decisión libre que, frente a la violencia ejercida por el Estado, conduce a la ofrenda de la vida como un acto de fidelidad a una causa política.

Esta concepción se distingue de otros modelos revolucionarios y guerrilleros posteriores en los que el sacrificio adquiere un carácter instrumental al convertirse en un requisito explícito para la pertenencia al movimiento. Mientras que en estos la entrega de la vida responde a una lógica organizativa que la exige, en la propuesta de Portal, en cambio, constituye una decisión ética del sujeto militante. Esta distinción permite comprender la especificidad de la "mujer nueva" aprista, cuya disposición de entregar la vida preserva su condición de sujeto político autónomo.

Por tal motivo, la propuesta de Portal resulta significativa, ya que obliga a cuestionarse sobre la existencia de dos formas de concebir la entrega de la vida: una en la que esta se inscribe en el ámbito de la decisión individual y en la ética militante; y otra en la que dicha entrega es absorbida por una estructura que la exige y la regula. Esta distinción resulta crucial para comprender la especificidad de la "mujer nueva" portaliana, cuya disposición al sacrificio no anula su libertad ni su condición de sujeto autónomo.

[4] Con esta cifra, Portal (1933) se refiere a los mártires apristas a nivel nacional en Trujillo, Lima, Huaraz, San Lorenzo, Cajamarca, Apurímac, Tacna y Cuzco.

En este marco, la participación de figuras como María Luisa Obregón,[5] más conocida como la Laredina[6] en el movimiento revolucionario de Trujillo, en 1932, constituye un ejemplo concreto de esta subjetividad. Su actuación como miembro de la Sección Femenina del partido y como combatiente activa da cuenta de un tipo de militancia en que la mujer no solo acompaña, sino que interviene directamente en el campo de acción política. La posibilidad de la muerte, en estos casos, no es impuesta, sino asumida como parte de un compromiso que trasciende el ámbito individual. En consecuencia, la "mujer nueva", formulada por Portal, se define por la articulación de tres dimensiones fundamentales: la familia, la militancia y la disposición a la oblación de sangre.

Si en el ámbito familiar se configura como agente moral y formadora, y en la militancia como sujeto político activo, es en la disposición a la "oblación de sangre" donde alcanza su expresión más radical y completa. No se trata únicamente de una mujer que participa o que reivindica derechos, sino de un sujeto que, en condiciones extremas, está dispuesto a ofrecer su vida en nombre de un ideal colectivo.

De este modo, el feminismo aprista, propuesto por Portal, tiene un contenido ético y se distancia tanto de un feminismo centrado solo en la igualdad jurídica como de aquellos modelos que disuelven al sujeto en una lógica de sacrificio impuesto. En su propuesta, la mujer se constituye como agente político pleno y capaz de integrar la vida familiar, la acción militante y la entrega voluntaria de sí misma, en caso de guerra civil o sublevación popular. Así, se configuran una personalidad y una figura inéditas en el pensamiento político latinoamericano de la primera mitad del siglo XX.

5. CONCLUSIONES

En Portal, el feminismo adquiere un carácter pluriclasista que "supera" al feminismo heredado de Tristán o de Kollontai, cuyos planteamientos se inscriben en marcos de base predominantemente clasista (en el caso de Kollontai, articulados en torno a la lucha de clases). En lo que se refiere al alcance "universal" que promueven tanto el socialismo como el comunismo para sus ideas feministas, Portal, a diferencia de Tristán y de Kollontai, se distingue por alentar un feminismo de escala continental.

[5] Según Wallace (2017), Obregón es la más recordada de la revolución, debido a que, armada con un rifle, mantuvo a raya durante media hora a un grupo de soldados que avanzaba; y cuando refuerzos apristas le ofrecieron relevarla, ella se negó a abandonar su puesto.
[6] Laredina significa natural de la hacienda de Laredo, cerca de Trujillo.

Mientras que para Kollontai el eje estructurador de la emancipación femenina es la lucha de clases, desde la perspectiva de Portal —y hasta el año 1948—, la condición central para lograr la transformación en la situación de la mujer es su pertenencia a un partido político —el Partido Aprista— antimperialista, antioligárquico y americanista. Este colectivo conducirá a las masas trabajadoras, y particularmente a las mujeres (trabajadoras manuales e intelectuales), a su liberación definitiva gracias al Frente Único.

En contraste con la disolución de la familia planteada por el marxismo y defendida por Kollontai, Portal aboga por la construcción de un "hogar aprista" basado en el respeto mutuo entre el hombre y la mujer, y en el que la figura materna recupera un rol central como reserva moral del esposo, de los hijos y de la sociedad. Al asumir su compromiso de formar parte de un movimiento revolucionario, la mujer se convierte en un sujeto con agencia doméstica y pública, gracias a su militancia política. Así, la propuesta de Portal se configura como una formulación original que, sin adherirse plenamente ni al modelo socialista ni al comunista, delinea una vía propia: el feminismo aprista, cuya especificidad radica en la articulación entre doctrina política, acción militante y reformulación del rol femenino en la sociedad.

En el tema educativo, Portal enfatiza en la necesidad de una educación amplia y científica para las mujeres, y que vaya en línea con la tradición iniciada por Tristán, pero extendiendo este derecho a mujeres de las clases medias —como maestras y trabajadoras intelectuales—, y no solo quienes pertenecían a los sectores campesinos y trabajadores. La igualdad de oportunidades educativas se presenta como condición indispensable para la participación efectiva de la mujer en la vida política, sobre todo en coherencia con el proyecto aprista de promoción de la escuela libre y de la democratización del acceso a la cultura y al conocimiento.

En el marco de la corriente feminista, Portal demuestra una notable capacidad de síntesis y de elaboración teórica, pues su propuesta no puede reducirse ni al modelo socialista ni al comunista, lo cual da lugar a un nuevo sujeto histórico: la mujer aprista, cuya especificidad radica en su doble misión política y pedagógica.

Con relación al vínculo conflictivo entre Portal y Haya de la Torre, ello constituye el espacio en el que se gesta una de las propuestas más innovadoras del pensamiento político latinoamericano de la época. A partir de la base doctrinaria del aprismo, Portal elabora una tesis del sujeto femenino que rompe con los límites del feminismo peruano para visibilizar a una figura inédita: la "nueva mujer aprista" como agente político pleno y capaz de participar en la

vida pública y de asumir el sacrificio que exige toda empresa revolucionaria. Podemos afirmar, a manera de conclusión, que Portal no solo se nutre del aprismo en el tema de la mujer, sino que también lo contradice y lo desborda.

Finalmente, queda demostrado que la "mujer nueva", formulada por Portal, se define por la articulación de tres dimensiones fundamentales: la familia, la militancia y la disposición a la "oblación de sangre". Si en el ámbito familiar se configura como agente moral y formadora, y en la militancia como sujeto político activo, es en la disposición voluntaria de ofrecer la propia vida, en circunstancias extremas, donde alcanza su expresión más radical. De este modo, el feminismo aprista, propuesto por Portal, se sustenta en una ética militante que lo distancia tanto de un feminismo centrado solo en la igualdad jurídica como de aquellos modelos que subordinan el sujeto a una lógica de sacrificio impuesto. En su propuesta, la mujer se constituye como un agente político pleno y capaz de integrar la vida familiar, la militancia revolucionaria, así como también la disposición voluntaria al sacrificio y a la entrega de sí misma. Todo ello grafica una figura inédita en el pensamiento político latinoamericano de la primera mitad del siglo XX.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSSÍO DEL POMAR, F. (1995). *Víctor Raúl. Biografía de Haya de la Torre.1895-1931*. Editorial Pachacútec.

HAYA DE LA TORRE, V. R. (1977a). *Obras Completas* (Tomo 1). Juan Mejía Baca.

HAYA DE LA TORRE, V. R. (1977b). *Plan de Acción Inmediata o Programa Mínimo*. En *Obras Completas* (Tomo 5) (pp. 11-29). Juan Mejía Baca.

KOLLONTAI, A. (2009). *Alexandra Kollontai 1872-1952*. Marxist Internet Archives. http://bolchetvo.blogspot.com (Obras originales publicadas entre 1907-1923).

KOLLONTAI, A. (1931). *La mujer nueva y la moral sexual* (Trad. de María Teresa Andrade). Ediciones Hoy. https://www.marxists.org/espanol/kollontai/la-mujer-nueva-y-la-moral-sexual-etc.pdf (Obra original publicada en 1913).

KOLLONTAI, A. (2021). *Recopilación de materiales de Alejandra Kollontai (escritos, resoluciones, discursos, artículos, obras, correspondencia)*. Alejandría Proletaria. Edicions Internacionals Sedov. https://www.marxists.org/espanol/kollontai/recopilacion-kollontai.pdf

MINARDI, G. (2000). La narrativa femenina peruana contemporánea. En Chiri, J., & Pérez Grande, H. (Eds.), *Mujer cultura y sociedad en América Latina* (pp. 111-125). Universidad Nacional Mayor de San Marcos Fondo Editorial.

PORTAL, M. (1981, 26 de junio). Entrevista a Magda Portal de Agnes Dimitriou y Francine Masiello. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=DMjh-6O27Y0

PORTAL, M. (1983) *Flora Tristán, precursora.* Editorial La Equidad. https://repositoriodigital.bnp.gob.pe/bnp/recursos/2/html/flora-tristan-precursora/12/ (Obra original publicada en 1945).

PORTAL, M. (1933). *Hacia la mujer nueva. El aprismo y la mujer*. Atahualpa.

PORTAL, M. (2015a). Haya de la Torre y José Carlos Mariátegui. En Villanueva del Campo, A. & Landázuri, J. (Eds.), *Los Inicios* (p. 354). (Artículo original publicado el 20 de octubre de 1930).

PORTAL, M. (2015b). Definición de la mujer aprista. En Villanueva del Campo, A. & Landázuri, J. (Eds.), *Los Inicios* (p. 463). (Artículo original publicado el 18 de marzo de 1931).

PORTAL, M. (2015c). Rol de la mujer revolucionaria. En Villanueva del Campo, A. & Landázuri, J. (Eds.), *Los Inicios* (p. 532). Fundación "Armando Villanueva del Campo". (Artículo original publicado el 2 de abril de 1931).

PORTAL, M. (2017). *La vida que yo viví… Autobiografía de Magda Portal*. Casa de la Literatura Peruana; Ministerio de Educación.

PORTAL, M. (2018). *La trampa*. Cocodrilo ediciones. (Obra original publicada en 1957).

REEDY, D. (2000). *Magda Portal. La pasionaria peruana. Biografía intelectual*. Flora Tristán Ediciones.

REEDY, D. (Ed.) (2010). Prólogo. En Portal M., *Obra poética completa* (pp. 7-22). Fondo de Cultura Económica.

SÁNCHEZ, L. A., SEOANE, M., & HAYA DE LA TORRE, V. R. (1935, octubre). Magda Portal. *Claridad*, (294).

TRISTÁN, F. (2024). *Unión Obrera* (Trad. de Ediciones Achawata). Ediciones Achawata. (Obra original publicada en 1843).

VALENCIA HAYA DE LA TORRE, R. (2026). *La visión de la mujer y del arte en tres ensayos de Magda Portal.* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. Repositorio Digital. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/browse/title

VILLANUEVA DEL CAMPO, A. (2004). *La gran persecución (1932-1956).* Edición del autor.

VILLANUEVA DEL CAMPO, A., & LANDÁZURI, J. (Eds.) (2015a). *Los Inicios*. Fundación "Armando Villanueva del Campo".

VILLANUEVA DEL CAMPO, A., & LANDÁZURI, J. (Eds.) (2015b). *A.P.R.A* (Edición facsimilar). Fundación "Armando Villanueva del Campo".

WALLACE, M. I. (2017). *Most scandalous woman. Magda Portal and the dream of Revolution in Peru*. Latin American and Caribbean Arts and Culture.

WEAVER, K. (2009). *The Peruvian Rebel: The World of Magda Portal with a Selection of Her Poems*. The Pennsylvania State University Press.

LA ORATORIA COMO PRAXIS ENUNCIATIVA: ABORDAJE DE *RETÓRICA,* DE ARISTÓTELES, DESDE UNA PERSPECTIVA SEMIÓTICO-DISCURSIVA

ORATORY AS AN ENUNCIATIVE PRAXIS: AN EXAMINATION OF ARISTOTLE'S RHETORIC FROM A SEMIOTIC-DISCURSIVE PERSPECTIVE

Sebastián Moreno
Universidad ORT Uruguay
moreno_s@ort.edu.uy
https://orcid.org/0000-0003-3551-7117
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.282

Fecha de recepción: 25.04.26 | Fecha de aceptación: 29.07.26

RESUMEN

El artículo estudia la propuesta de Aristóteles sobre la actividad retórica mediante un abordaje semiótico interesado por el sentido y la significación. Sostenemos que en *Retórica* hay un germen "proto-semiótico" que adelanta y avanza algunas cuestiones de las que la semiótica se ocupa actualmente. Proponemos identificar aspectos trabajados por Aristóteles en *Retórica* que pueden dialogar con temas de interés para la semiótica, tal como esta disciplina se ha desarrollado en la segunda mitad del siglo XX y se practica actualmente. La hipótesis sobre la que trabajamos es que varios pasajes del texto de Aristóteles pueden ser abordados a partir de categorías analíticas desarrolladas en el marco de la semiótica estructuralista, lo que arroja nueva luz sobre un texto antiguo y clásico de retórica, así como estrecha la relación entre retórica y semiótica, dos disciplinas cercanas. En particular, proponemos cómo la oratoria en tanto práctica discursivo-interactiva se orienta a producir efectos de sentido y, con ellos, de realidad.

PALABRAS CLAVE: retórica, semiótica, Aristóteles, oratoria, discurso.

ABSTRACT

This paper examines Aristotle's conception of rhetorical activity through a semiotic approach focused on meaning and signification. We consider that in *Rhetoric* there is a *proto*-semiotic seed, which anticipates and advances some issues currently addressed by semiotics. We propose to identify a set of aspects that Aristotle addresses in *Rhetoric*, which can engage with topics of interest to semiotics as this discipline has developed in the second half of the 20th century and is currently practiced. The hypothesis we work on is that several passages from Aristotle's text can be approached using analytical categories developed within the framework of structuralist semiotics, which sheds new light on an ancient and classical text of rhetoric, and strengthens the relationship between rhetoric and semiotics, two closely related disciplines. We are particularly interested in how oratory, as an interactive discursive practice, is oriented toward producing effects of meaning and, with them, of reality.

***KEYWORDS*:** rhetoric, semiotics, Aristotle, oratory, discourse.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo estudia la propuesta de Aristóteles sobre la actividad retórica mediante un abordaje semiótico interesado por el sentido y la significación. Se trata de una relectura de esta propuesta desde una perspectiva disciplinar contemporánea, motivada por dar cuenta de cómo este texto clásico contiene elementos de interés fundamental para la ciencia que estudia los sistemas y procesos de sentido y significación. Al hacerlo, trabajamos con el campo discursivo de la retórica, el cual es cercano a los objetos y a los temas de interés para la semiótica. Esto es así porque se trata de dos disciplinas que, a medida que las ciencias de lenguaje se desarrollaron como campo del saber, se consolidaron como dos de las "ciencias del texto" fundamentales (Rastier, 2001). Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre con la semiótica, la retórica surge en la época antigua y se halla asociada a prácticas sociales que eran posibles gracias a los arreglos sociales, políticos e institucionales dominantes en dicho periodo.

Consideramos que en *Retórica* hay un germen que podríamos catalogar de "proto-semiótico" y que avanza algunas cuestiones de las que la semiótica se ocupa actualmente y que se relacionan con el funcionamiento del sentido en el seno de la vida social, sobre todo en relación con la discursividad (Verón, 1988). Como propone Joseph Courtés (1978), la retórica sería algo así como "una 'teoría' pre-científica del discurso, una suerte de 'metalenguaje' coherente y estructurado" (p. 227; traducción nuestra). Proponemos identificar un conjunto de aspectos trabajados por Aristóteles en *Retórica* que pueden dialogar con temas de interés para la semiótica, tal como esta disciplina se ha desarrollado desde mediados del siglo XX.

Sostenemos que el trabajo con el texto de Aristóteles permitirá dar cuenta de reflexiones sobre el sentido y la significación producidas en una época histórica en que estas categorías analíticas no existían como tales, lo que sin duda podrá contribuir, con un estudio concreto, a la historiografía de la semiótica, a la manera de Manetti (2013). Nuestra hipótesis es que varios pasajes del texto de Aristóteles pueden ser abordados a partir de categorías analíticas desarrolladas en el marco de la semiótica estructuralista, hecho que arroja nueva luz sobre un texto antiguo y clásico de retórica, así como estrecha la relación entre retórica y semiótica. En particular, nos interesamos por cómo la oratoria como práctica discursiva interactiva se orienta a producir efectos de sentido y, con ellos, de realidad.

Nuestro objetivo es iluminar, desde una perspectiva semiótica, algunos de los fenómenos y las dinámicas identificados por Aristóteles en torno a la oratoria y a la persuasión. La tarea consiste en revisar en su totalidad, partiendo de un marco teórico-conceptual

contemporáneo, un texto que se ha transformado en piedra angular del canon de los estudios retóricos. Para lograrlo, intentamos identificar de qué manera la categoría de *discurso* es tratada por Aristóteles en *Retórica*, así como de qué forma las consideraciones de la semiótica sobre el discurso pueden ser de provecho en entender la práctica retórica. Además, buscamos advertir aspectos en la obra de Aristóteles que se correspondan con dinámicas y fenómenos de los que se ocupa la semiótica discursiva, tales como la enunciación, la interacción y la figurativización del discurso.

Nuestro trabajo pone en diálogo dos disciplinas cercanas y hermanadas en su alcance, ambas "ciencias y artes del texto" (Rastier, 2001). Concretamente, abordamos desde una perspectiva semiótica un tratado de retórica, con atención a aquellos elementos y aspectos que pueden ser de interés para la primera en su estudio del sentido y la significación con foco en el discurso. Esta relación refleja un interés actual, como se puede apreciar en el volumen 21, publicado en 2025, de la revista *Estudos Semióticos*, editado por Pondian y Longo, y dedicado a la relación entre semiótica y retórica.

2. RETÓRICA Y SEMIÓTICA

La retórica es, a la vez, una práctica y una disciplina íntimamente ligada a la oratoria y a la persuasión. La práctica antecede a la disciplina: primero se hizo y luego se teorizó sobre ese hacer. La disciplina tiene siglos de historia, ya que surge en el contexto de la actividad social de la época antigua, relacionada con litigios públicos en el espacio cultural helénico (concretamente, en Sicilia). Como tal, ha sido objeto de varios estudios y publicaciones enfocados tanto en su dimensión histórica como desde un abordaje sistemático, interesado en el contenido (Barthes, 1970; Conley, 1999; Desbordes, 1996; Meyer, 2004; Pernot, 2013). Como disciplina con relativa autonomía e identidad en la división del trabajo académico, su objeto consiste en la práctica oratoria y en la persuasión mediante el uso de la palabra, y en particular, la palabra hablada.

Isócrates y los sofistas (especialmente Gorgias), son mencionados como los pioneros en ocuparse del arte y de la técnica (del saber-hacer) de hablar en público con el fin de convencer. De hecho, ambos son referidos por Aristóteles en *Retórica*, en una suerte de estado del arte que el filósofo realiza en su tratado. Este es un aporte que Aristóteles hace al campo del saber definido en torno a esta práctica. Por lo tanto, debemos conocer lo que podríamos llamar "condiciones de producción" del texto que estudiaremos. Tal como ejemplifica Verón (1988) a través de un trabajo analítico con el *Curso de Lingüística General*, de F. de Saussure, los textos

tienen marcas de la época en la que fueron producidos (en el caso del *Curso*, se trata del positivismo dominante en el siglo XIX). Asumimos que los planteos de Aristóteles en *Retórica* reflejan concepciones y visiones de mundo dominantes en el espacio-tiempo en que vivió.

El filósofo concebía a la retórica como una disciplina práctica, esto es, del hacer, por oposición a las disciplinas teóricas vinculadas con el conocimiento. Como propone Courtés (1978), la retórica es ante todo un saber hacer (*savoir faire*) que implica una competencia (un saber), pero también una capacidad performativa (un saber y un poder hacer). Pero no se trata de un saber hacer cualquiera, sino de uno que trabaja con una materia específica: la palabra y, con ella, el discurso.

Como propone la crítica, con el paso del tiempo, la retórica fue perdiendo fuerza y se transformó ante todo en una disciplina de la ornamentación, ocupada por las figuras de estilo y los tropos —es decir, en la *lexis* o *elocutio*— y, por lo tanto, de interés para quienes se ocupaban de los estudios literarios. En palabras de Courtés (1978), "el estudio de los 'ornamentos' se vuelve finalmente la única razón de ser de la retórica, que pierde así de vista el discurso como totalidad" (p. 233). Sin embargo, a mediados del siglo XX, experimenta un renacimiento, primero como práctica oratoria asociada a la argumentación (Perelman & Olbrechts-Tyteca, 2008; Toulmin, 2003) y luego aplicada a otros campos de la discursividad social, como el visual. Respecto a lo primero, hay un gran desarrollo de una retórica de la argumentación en cercanía a un análisis del discurso argumentativo, apoyado en la lógica informal y el uso de falacias. Respecto a lo segundo, se han hecho esfuerzos desde distintos campos del saber por desarrollar un abordaje retórico del lenguaje visual, esto es, a través de una sustancia de la expresión distinta de la verbal. Destacan en esta línea los impulsos del Grupo μ, basado en la Universidad de Lieja (Bélgica) (Harkot-de-La-Taille, 2025), además del célebre ensayo de Roland Barthes (1964) dedicado a la "retórica" de la imagen. El renacer de la retórica, en el siglo XX, muestra la relevancia de esta práctica y los conceptos asociados a ella para dar cuenta de fenómenos contemporáneos.

La semiótica, por otra parte, es la ciencia del sentido y la significación. Aunque también se trata de una disciplina que se suele englobar dentro de las artes y las ciencias del texto, tiene una historia un tanto diferente de la de la retórica. Si bien en el mundo helénico clásico ya se hablaba de semiosis (especialmente en lo que concierne a fenómenos médicos), la semiótica, como ciencia que estudia la semiosis, se consolida como disciplina relativamente autónoma en

el siglo XX. Por lo tanto, a diferencia de la retórica, que es una disciplina clásica y antigua, la semiótica es un fruto contemporáneo y aún en construcción.

Es común hablar de dos grandes tradiciones semióticas, apoyadas en dos figuras fundamentales que teorizaron acerca de la naturaleza del signo: C. S. Peirce y F. de Saussure (Traini, 2006). En contextos diferentes y desde perspectivas distintas, ambos autores se interesaron por el signo y definieron campos de desarrollo intelectual que hoy confluyen en lo que se denomina "semiótica". En lo que sigue, nos apoyaremos en la segunda escuela, dado que, gracias su foco en el sentido, la significación y la textualidad como expresión del discurso, la consideramos la más apta para los objetivos que nos proponemos en este trabajo.

En el correr del siglo XX, la semiótica estructuralista, basada en algunas de las ideas presentadas por de Saussure, en el *Curso de lingüística general*, se desarrolló y ganó solidez teórica, conceptual y metodológica hasta alcanzar su punto máximo en la obra de Algirdas J. Greimas. Desde entonces, la semiótica estructuralista-generativa se interesa por la producción de sentido en los discursos (a través del trabajo con los textos-enunciados) y por sus efectos, a partir de una concepción del sentido como producción, esto es, no como una cuestión dada, sino como algo que se genera. Para Greimas, la semiótica no consiste en el estudio de los signos (como todavía se suele definir la disciplina en muchos entornos por influencia de la tradición peirciana), sino del sentido y la significación, que son fenómenos más complejos. No se trata de elaborar catálogos de signos y de sistemas de signos, y sí, más bien, de dar cuenta de procesos de generación de sentido. A raíz de que la significación es un fenómeno fundamental de la experiencia humana, la semiótica se acerca a las ciencias sociales (concretamente, a la antropología) para dar cuenta de cómo es que damos un sentido a la experiencia vivida. En este marco, el concepto de discurso se vuelve central: no como discurso-enunciado (lo que en inglés se traduciría como *speech*); antes bien, como fuerza social productora de sentido (lo que se traduciría como *discourse*). La relación entre ambos es que el discurso produce discursos-enunciados.

Al estudiar el discurso, es fundamental concentrarse en quien utiliza recursos semióticos para lograr determinados efectos de sentido. Por eso, la enunciación, una categoría surgida en el marco de los estudios lingüísticos, se ha vuelto fundamental, pues siempre que hay un discurso-enunciado (en la forma de un texto), un agente hace cristalizar el discurso, según la formulación de Verón (1988), en textos. Así, trabajando con la materialidad significante, podemos acceder al discurso como fuerza subyacente.

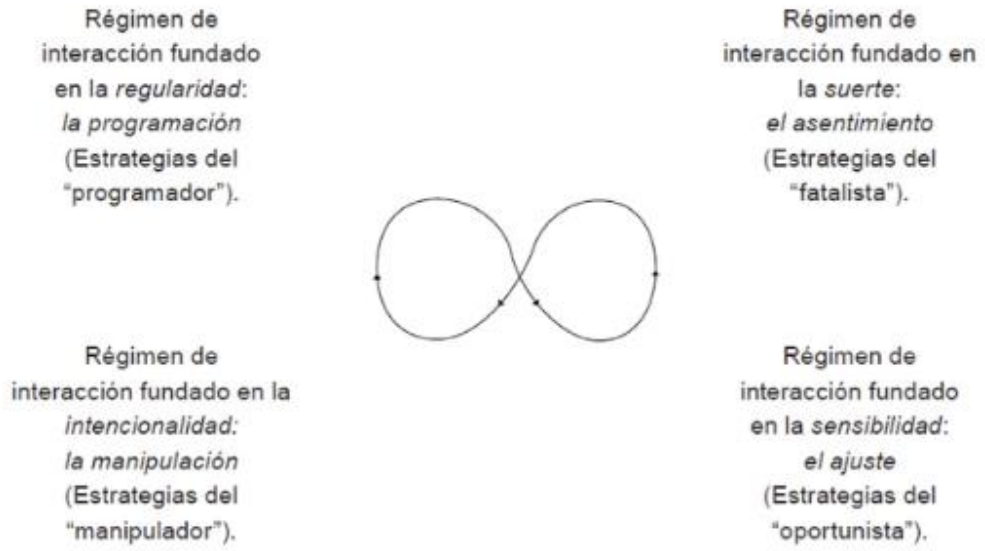
Uno de los colaboradores de Greimas fue Eric Landowski, quien desarrolló una sociosemiótica interesada por la interacción. Según su abordaje, la semiosis no se reduce a un mero intercambio de signos, sino que incluye interacciones apoyadas en diferentes regímenes interactivos en los que hay una co-presencia sensible entre actores. Según propone Landowski (2016) respecto a los materiales con los que trabaja la semiótica:

> poco importa que se trate de textos o de prácticas […], de obras artísticas o de productos de la industria, de comportamientos individuales o de usos colectivos, de normas o de instituciones, siempre que presenten un carácter observable, articulado y, por lo tanto, significante. (p. 14)

Una de las contribuciones de Landowski (2012) al campo es su modelo compuesto por cuatro regímenes de interacción, que se asocian a cuatro regímenes de sentido: la programación, la manipulación, el ajuste y el asentimiento (o accidente) (ver Figura 1). Estos funcionan como modos específicos de interacción, de producción de sentido y de relación entre sujetos, objetos y mundo. Cada uno de ellos se corresponde con "un modo específico de construir el 'sentido de la vida' y se traducen en estilos de conducta diferenciados en relación con los objetos, con los otros y consigo mismos" (Landowski, 2016, p. 18).

Figura 1

Regímenes de interacción según E. Landowski



Nota. La fuente es de Landowski (2012, p. 143).

La programación se apoya en un principio de regularidad, ya que su objetivo es controlar lo que sucede en el entorno. Este principio se manifiesta por la inmutabilidad de los roles

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36289

asignados a los protagonistas de la acción, garantizando "la eficacia de nuestras intervenciones sobre el mundo que nos rodea" (Landowski, 2016, p. 19). Es el régimen de interacción más mecanizado y menos relevante para la semiótica discursiva. La manipulación se apoya en el principio de intencionalidad, que consiste en tratar de imponer en el otro lo que uno desea. Se trata, en definitiva, del ejercicio del poder en cuanto que imposición persuasiva de la voluntad y, así, es un régimen fundamental para la actividad retórica, consistente en persuadir y, como veremos, en "hacer creer" mediante el uso de la palabra.

Según Landowski (2016), el ajuste es el régimen subyacente a aquellos individuos que confían en "su capacidad de sentir *in vivo* las potencialidades de una situación, de volver en ventaja la propensión de las cosas y las gentes, de captar y de explotar de improviso el *kairós*" (p. 19). Esto da un lugar destacado a la intuición, que conduce al desarrollo de estrategias de oportunismo. El principio subyacente a este régimen de interacción es el de sensibilidad, vinculado con la *estesia*, es decir, con la capacidad de sentir la presencia del otro y de ajustarse a él. Veremos cómo la práctica oratoria, al menos en el planteo de Aristóteles, parecería apoyarse en este régimen.

Finalmente, el asentimiento "a los decretos de la suerte" tiene un componente fatalista, pues quien lo lleva a cabo está "decidido a someterse, cueste lo que cueste, a lo que le acontece" (Landowski, 2016, p. 19), a partir de un principio subyacente asociado al azar. Quienes interactúan según este *modus operandi* creen que "es más seguro dejarse llevar por su buena estrella y se contentarán con cruzar los dedos esperando algún feliz accidente que la providencia haya decidido preparar para ellos" (Landowski, 2012, p. 142). En principio, la retórica, tal como era enseñada por sus maestros clásicos, no dejaría nada abierto a este régimen interactivo, sino que se trataría de una actividad planificada de antemano.

En las últimas décadas, varios autores se han interesado por la relación entre retórica y semiótica (Bertrand, 2025; Courtés, 1978; Fiorin, 2007), incluyendo en un número especial de la revista brasileña *Estudos Semióticos*, de 2025, dedicado al tema. Como propone Fiorin (2007, p. 11), la retórica es la disciplina que inició los estudios del discurso en occidente, por lo que la relación entre esta y la semiótica es estrecha e inevitable.

Como señalábamos antes, la retórica y la semiótica son disciplinas muy cercanas, aunque con diferencias tanto en sus contextos de surgimiento como en sus focos de interés. Mencionamos que la retórica surge como campo de saber asociado a una práctica de la época antigua, mientras que la semiótica es un producto del siglo XX, derivado de la lingüística

estructuralista y, por lo tanto, de la ciencia positivista. Respecto a lo segundo, si bien la retórica como disciplina se ocupa del discurso persuasivo y de la semiótica, del sentido y de la significación, ambas comparten su interés por el discurso, la discursividad, la enunciación y los efectos de sentido que el discurso es capaz de producir. De hecho, este es el abordaje del tratado de Aristóteles que proponemos aquí. Actualmente, temas y abordajes de interés para una y otra disciplina, así como para los estudios del discurso y de las denominadas "ciencias del lenguaje", conviven en espacios de investigación que, en algunos lugares académicos, no están del todo diferenciados y se superponen.

Concretamente sobre la relación entre semiótica y retórica, Greimas y Courtés (1979) reconocen, en la introducción de su *Diccionario* que funciona como la gran fuente teórico-conceptual de la semiótica discursiva, la omisión que hacen de la retórica clásica en su abordaje (Bertrand, 2025). Sin embargo, los instrumentos de la semiótica (el metalenguaje) pueden ser aplicados al discurso persuasivo como lenguaje-objeto, que es un tipo de discurso entre tantos otros.

Por su lado, Courtés (1978) proponía que la retórica se volvió "más un objeto de curiosidad o de museo que lo que fue: una verdadera 'techné' en uso" (p. 227). Sin embargo, señala el autor, ambas comparten un interés por el discurso y, específicamente, por su organización (p. 230). En este sentido, la *inventio* puede abordarse como un proceso de identificación de contenido semántico, mientras que la *dispositio* sería la organización sintagmática del discurso.

A modo de síntesis, proponemos esta cita de Fiorin (2007), que —entendemos— resume de manera clara por qué la retórica es un campo de interés para la semiótica: "la retórica estudia los procedimientos discursivos que posibilitan al enunciador producir efectos de sentido que permiten hacer al enunciatario creer en aquello que fue dicho" (p. 9). Se trata de una práctica compuesta por "procedimientos discursivos", esto es, por hacer cosas con el discurso, que quien enuncia debe poner en práctica para producir "efectos de sentido" que logran un impacto en el territorio de la creencia.

3. CORPUS Y ABORDAJE

Según propone la crítica, *Retórica* no fue creada pensando en una distribución pública, sino que se trata de apuntes de clase para circulación interna entre el grupo de seguidores de Aristóteles. No obstante, en tanto que texto que "corona la teoría de la retórica griega clásica" (Pernot, 2013, p. 68), se ha consagrado como el punto de partida ineludible de la disciplina.

El tratado se compone de tres libros. Según resume Fiorin (2007), el primero "trata del enunciador, de cómo concibe los argumentos, de cómo construye su *ethos* en la enunciación; el segundo analiza al enunciatario, cómo recibe los argumentos en función del *pathos*; el tercero estudia el mensaje, cómo se expresan los argumentos" (p. 13). En español circulan principalmente dos traducciones de referencia, una publicada por Alianza (preparada por A. Bernabé), y la otra, por Gredos (preparada por Q. Racionero). Trabajaremos con el texto de la primera, pero recurriremos a la segunda como forma de controlar posibles desajustes en esa traducción del griego antiguo.

Realizamos una lectura completa de *Retórica* como fuente primaria. Este trabajo implicó tomar decisiones basadas en los criterios de relevancia y pertinencia. En primer lugar, nos concentramos en la sistematización que Aristóteles hace de cada aspecto que nos resulta relevante, y no en los ejemplos concretos que presenta, ya que entendemos que estos son más bien anecdóticos e ilustrativos. En segundo lugar, no abordamos cuestiones vinculadas con la práctica de la argumentación como las formas de razonamiento, la naturaleza de las premisas, el trabajo con pruebas y testimonios, etc., debido a que estas han sido tratadas por quienes se dedican a la retórica de la argumentación y al análisis del discurso, además de que consideramos revisten poco interés para la perspectiva semiótico-discursiva que proponemos. Tampoco nos detenemos en cuestiones de la estilística y la poética, localizadas en su mayor parte en el libro III y que sí son relevantes para los estudios literarios.

Queremos dar cuenta de cómo, en la teoría de la oratoria presentada por Aristóteles, hay ya un germen semiótico del que el autor parece ser consciente, y que, sin duda, puede ser de interés en la actualidad para estudiar el discurso persuasivo y comprenderlo como praxis enunciativa. Por eso, nuestro foco, al trabajar con el texto fuente, estuvo puesto en todo aquello que hace a la actividad retórica como praxis enunciativa, esto es, como actividad discursiva, y que suma niveles de sentido gracias a articulaciones que podríamos denominar sistemas semióticos que trascienden el lenguaje verbal (vale decir, la selección de palabras y de argumentos), tales como la puesta en escena, el ritmo, el tono de la voz, etc.

Cada uno de los tres libros resulta de interés a la luz de los objetivos planteados en este trabajo, aunque con focos diferentes. Al trabajar con el texto-fuente, resultaron especialmente relevantes tres categorías de sentido que utilizaremos a continuación: la de enunciación, referida a la situación discursiva en la que un sujeto utiliza el discurso para lograr determinados efectos; la de efecto de sentido, refiriendo a la articulación textual intencionada que un sujeto hace para

lograr que su discurso impacte de manera efectiva en la audiencia, y la de figurativización, vinculada con la forma que toma del discurso en términos figurativos, en su estilo, esto es, con cómo se dice lo que se dice.

4. ANÁLISIS Y DISCUSIÓN

En esta sección, presentamos nuestro trabajo analítico con el texto de Aristóteles a la luz de los objetivos planteados. Se organiza siguiendo la estructura del tratado, con una sección dedicada a cada libro.

4.1. *Libro I*

Retórica comienza con una definición del tema del que su autor se ocupa. Para definir la retórica, en el libro I.1, Aristóteles la relaciona con la dialéctica, de la cual la primera es su "contrapartida" (Aristóteles, 1354a), o "antístrofa" según la preferencia de Racionero (1999). Como prácticas de lenguaje, retórica y dialéctica comparten un conjunto de trazos que las relacionan, ya que, según propone Aristóteles, "ambas se refieren a determinadas cuestiones cuyo conocimiento es en cierto sentido común a todos y no propio de una ciencia definida" (1354a).

Consideramos que esta acepción, de tipo relacional, resulta interesante para nuestra perspectiva, porque da cuenta de cómo las unidades de un sistema semántico no pueden ser definidas en sí mismas, sino que requieren un tipo de trabajo relacional respecto a otras unidades del sistema, usualmente a partir de oposiciones, tal como proponía Ferdinand de Saussure en relación con el valor lingüístico. La retórica es lo que es (en cuanto que práctica y a la vez unidad de sentido diferente de otras), porque se diferencia de otras formas discursivas con las que también comparte algunos rasgos.

Aristóteles propone que el objetivo del quehacer retórico es "poner a prueba y sostener un aserto [argumento],[1] así como defenderse y acusar" (1354a). Se trata, por tanto, de una práctica, de un saber hacer, por lo que el saber y el conocimiento que en torno a ella surge consistirá en un estudio sistemático de este quehacer, que no es otra cosa que una práctica llevada a cabo por humanos mediante recursos semióticos. En línea con esta primera presentación de su objetivo, en I.2, Aristóteles define la retórica como la "facultad de considerar

[1] Desde aquí y en lo que sigue, entre paréntesis rectos introducimos la preferencia terminológica de Racionero en su edición, publicada por Gredos, como método para iluminar el sema desde un ángulo diferente, ya que entendemos que la traducción del griego antiguo al español puede interferir en la comprensión cabal del texto.

en cada caso lo que puede ser convincente [lo que es adecuado en cada caso para convencer]" (1355b).

Rápidamente en su presentación, el autor introduce un aspecto que resulta de suma relevancia para nuestro abordaje semiótico: la idea de que la retórica es una práctica consistente en "poner al otro en una disposición" (1354b). Se trata de un aspecto de relevancia al abrir el campo de juego para el concepto de manipulación y, con él, a los regímenes de interacción que presentamos antes. La práctica retórica no es algo bueno o valioso en sí mismo, sino que tiene un objetivo, y, por ende, es un quehacer instrumental: implica que otro ser humano llegue a poseer un estado mental y afectivo que nosotros deseamos que posea.

La idea de poner a otro en una disposición determinada se apoya en lo que hoy llamaríamos un intercambio comunicativo, que supone un acto de enunciación (no puede haber comunicación sin enunciación; aunque sí puede haber significación sin enunciación). Este acto está apoyado en tres componentes: un orador que enuncia, un auditorio al que se destina la enunciación (en términos de la lingüística de la enunciación, un "enunciatario") y el discurso en sí como materialidad significante resultante de dicho acto. En términos de los estudios de comunicación del siglo XX, se trata de la tríada emisor, receptor y mensaje (Bernabé, 2022, p. 20), aunque este modelo resulte limitado y ya algo anticuado para dar cuenta de cómo funciona la persuasión como praxis enunciativa, especialmente en situaciones cara a cara como aquellas de las que se ocupa Aristóteles en *Retórica*, ya que eran las habituales en su época.

Desde nuestra perspectiva semiótica, entonces, en un intercambio desarrollado en el marco de la actividad oratoria contamos con un enunciador, un destinatario y un texto, ya que un sujeto con capacidad de enunciar produce un texto (entendido como un conjunto de enunciados verbales, que también estará acompañado de cierta multimodalidad), a partir del uso del lenguaje oral, para lograr un efecto en el destinatario. En la época de Aristóteles, este destinatario es colectivo: el tribunal, el pueblo, la asamblea, etc. En términos de la semiótica narrativa basada en la obra de A. J. Greimas, se trata de un Sujeto que tiene un Programa Narrativo específico, consistente en poner a quien juzga en una disposición favorable a sus intereses. Se trata, en efecto, de una interacción basada en la manipulación y consistente en *hacer-creer*, pero como veremos a continuación, también en *hacer-sentir*.

Este hacer ocurre, al menos en el tiempo de Aristóteles y del cual *Retórica* es un producto de época, en copresencia de los actores involucrados, por lo que están contextualizados en una situación espaciotemporal concreta y limitada tanto espacial como

temporalmente. Esto difiere de lo que ocurre actualmente en el contexto de la fuerte mediatización de la discursividad social (Hepp, 2022; Verón, 2012). Hoy en día, los textos persuasivos también pueden quedar fijados en soportes materiales que no requieren de una copresencia necesaria del orador y de la audiencia, aunque este tipo de situaciones interactivas continúen existiendo.

Desde un punto de vista semiótico-discursivo, consideraremos al orador que encontramos caracterizado en las páginas de *Retórica* como un sujeto con capacidad de agencia, esto es, de intervenir en el mundo a partir de su accionar. Este enunciador observa una situación concreta (como ser uno de los tres géneros de la oratoria presentados en el tratado) y elige medios (argumentativos, persuasivos, emotivos, etc.) que atraviesan los planos del *logos*, el *ethos* y el *pathos* para lograr su cometido. Como proponen Pondian y Longo (2025), los recursos semióticos son "movilizados para producir efectos de sentido y sustentar la persuasión, elemento central de la relación entre el enunciador y el enunciatario" (p. V; traducción nuestra).

Por su parte, el auditorio no es concebido como un mero recipiente vacío, sino como un actor (colectivo) que también interviene en la consecución del Programa Narrativo del Sujeto. Pero no lo hace mediante el uso de la palabra, sino desde sus reacciones tanto racionales como afectivas. Según la propuesta de Aristóteles, el destinatario que juzga no solo deduce y concluye, sino que también se deben contemplar su carácter, sus emociones, sus creencias y algunas otras características de naturaleza sociodemográfica como la riqueza y la edad. Esta segmentación de las audiencias, según unos criterios determinados, implica ya una lógica interactiva en que la enunciación se ve influenciada por parámetros ubicados en la esfera del destinatario. En otras palabras, el orador expone su discurso en un contexto que puede (y, según la enseñanza de Aristóteles, *debe*) ser tomado en consideración.

Uno de los conceptos fundamentales de la semiótica es el de "efecto de sentido". La idea base es que el discurso produce efectos de realidad y que, mediante la utilización de recursos semióticos, se producen tales efectos. Por eso, los efectos de sentido se encuentran codificados en articulaciones discursivas (en términos más precisos, articulaciones del plano de la expresión) que se orientan a lograr estados de cosas en el auditorio, concretamente como efectos de realidad. Así, ya no resulta pertinente distinguir una realidad objetiva que no esté atravesada por el discurso (al menos en el campo de la oratoria). Como propondrá John L. Austin (2010), a mediados del siglo XX, se trata de hacer cosas con palabras, es decir, de producir efectos de realidad mediante el discurso, predisponiendo, a quien juzga, a creer y a

sentir determinadas cosas. En este sentido, para la concepción aristotélica de la retórica, se trata de convencer mediante el uso de razones y de afectar el carácter, la emoción y, así, el juicio.

Aquí gana un rol importante la figura del entimema. Como "cuerpo de la persuasión", parecería ser más bien un artificio discursivo orientado a lograr una disposición, por oposición al silogismo, que es una construcción lógica asociada con la verdad y lo válidamente demostrable. En la concepción aristotélica del entimema, el rol del sujeto que juzga (en términos de la semiótica, quien *sanciona*) es crucial. Según sostiene Aristóteles, "la predisposición contra alguien, la compasión y la ira, y otras afecciones del alma similares, no tienen que ver con el asunto, sino con el juez" (1354a). Esta afirmación introduce la subjetividad del destinatario en el campo de la oratoria, que es la que se deberá afectar y moldear mediante el uso de la palabra en un claro acto de manipulación apoyado en un *hacer-creer*. Tal como propone el filósofo, esta subjetividad se encuentra encarnada, contextualizada y moldeada por la experiencia del individuo que juzga:

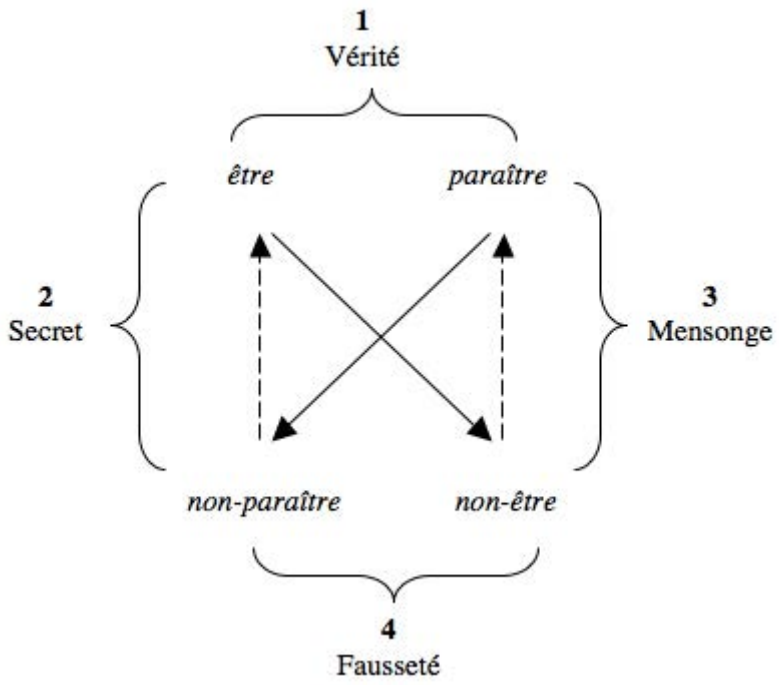
> El asistente a la Asamblea y el juez deciden en el momento acerca de cuestiones presentes y concretas a las que con frecuencia vienen asociados el afecto, el odio y el interés personal, de suerte que ya no están en condiciones suficientes para considerar la verdad, sino que enturbian su decisión su propio agrado o desagrado. (1354b)

A partir de esta premisa, la conclusión que presenta Aristóteles es que se debe "poner al juez en una determinada disposición" (1354b). Al hacerlo, ubica a la verdad en un plano de menor importancia, ya que lo primordial no es demostrar *científicamente*, sino demostrar *convincentemente*. Nos encontramos, al respecto, con un punto de interés para la semiótica contemporánea: la diferencia entre lo verdadero y lo que *parece* verdadero o, en otras palabras, lo verosímil (1354b).

Para abordar este punto, trabajemos con el cuadrado semiótico elaborado por Greimas y Courtés (1979) en su diccionario de semiótica (ver Figura 2). En el eje superior, encontramos contrapuestos los valores "ser" y "parecer" en una relación de contrariedad. Debajo se ubican sus negaciones, "no-ser" y "no-parecer", definidas gracias a relaciones lógicas de contradicción con estos dos valores iniciales. Considerando las cuatro posiciones que se forman a partir de estos dos semas, los autores identifican cuatro unidades de sentido, que son operaciones discursivas: la verdad (cuando lo que parece, además de parecer, es), la falsedad (cuando lo que no es, además no parece), el secreto (cuando lo que es, no parece ser) y la mentira (cuando lo que no es, parece ser).

Figura 2

Cuadrado semiótico que mapea los valores "ser" y "parecer"



Nota. La fuente es de Greimas y Courtés (1979).

Estas cuatro operaciones oscilan entre lo que de hecho es y lo que parece o puede ser. De este modo, la operación de enunciación consiste en un *hacer creer*, como señalamos antes, que a la hora de convencer a quien debe emitir un veredicto debe coincidir con un *hacer saber*, mediado por un *hacer sentir*. Lo que está en juego es el concepto de veridicción, fundamental para la semiótica discursiva, considerado ya por Greimas (1983). Quien enuncia elige un régimen veridictorio para hacerle creer a su destinatario un estado de cosas determinado como verdadero.

Aristóteles refiere a la idea de "lo convincente y lo que parece serlo" (1355b), que poco tiene que ver con la verdad, porque lo verdadero y lo que logra convencer se apoyan en dos unidades de sentido diferentes, que son el ser y el parecer, respectivamente. El objetivo del orador es lograr una predisposición en quien juzga, y esto no se hace a partir de lo que de hecho es, sino de lo que podría ser, de lo que parece ser, de lo plausible y lo verosímil. He aquí la importancia de "lo que parece" en el tratado de Aristóteles, así como del entimema como "cuerpo de la persuasión". En este sentido, como propone el filósofo:

> ni siquiera si poseyéramos la ciencia más rigurosa sería fácil convencer a ciertos oyentes argumentando a partir de ella, pues el discurso científico es apropiado para una lección, pero

> no tiene sentido en este caso, así que es necesario basar los argumentos y los razonamientos en nociones comunes. (1355b)

En el capítulo 2 del primer libro, a partir del trabajo preparatorio realizado en el capítulo 1, Aristóteles escribe: "sea pues retórica la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente", a lo que agrega que se trata de "lo convincente sobre cualquier cosa dada" (1355b), es decir, independientemente del tema que se esté tratando. La retórica se vuelve así un arte y un conocimiento sobre el *hacer parecer*, y, específicamente, sobre el *hacer creer* mediante la manipulación del interlocutor a través del uso de recursos significantes, entre ellos, palabras, pruebas, evidencias, etc.

Retomando la tríada orador, auditorio y discurso, Aristóteles sostiene que existen tres tipos de argumentos, basados en el hecho de cuál de estos tres elementos funciona como centro del trabajo oratorio. Los primeros residen en el comportamiento [talante] de quien habla, vale decir, del enunciador, con una propuesta que ve en la moderación [honra] una fuente de la credibilidad. Al respecto, el filósofo propone que:

> cuando el discurso se pronuncia de forma que hace al que habla digno de crédito, pues damos más crédito y tardamos menos en hacerlo a las personas moderadas [honradas], en cualquier tema y en general, pero de manera especial nos resultan totalmente convincentes en asuntos en que no hay exactitud sino duda. Eso también debe ser efecto del discurso [obra del discurso] y no de que se tengan ideas preconcebidas sobre la calidad humana del que habla. (1356a)

Por lo tanto, la moderación del hablante, que es un sistema significante ubicado en un plano que va más allá del verbal y que se construye a partir de otros sistemas significantes (ritmo, tonalidad, etc.), tiene un impacto en su capacidad de convencer. Así, como propone el autor, el comportamiento "posee un poder de convicción que es, por así decirlo, casi el más eficaz" (1354a). Y esto es, según propone, un *efecto del discurso*, u obra del discurso, esto es, el resultado de la enunciación.

El segundo tipo de argumentos, que son los que se apoyan en el auditorio, consisten en poner al oyente en una disposición determinada. Según Aristóteles, los oyentes a veces se ven "inducidos a un estado de ánimo por el discurso" (1356a), lo que da cuenta de cómo el discurso funciona como hecho social (Angenot, 2010) que produce estados de cosas, tales como estados de ánimo y disposiciones a favor o en contra de algo o de alguien.

Finalmente, el tercer tipo de argumentos es el de aquellos apoyados en el propio discurso y se relacionan con lo que demuestra (o parece demostrar). Según Aristóteles, algunos oyentes

"se convencen por el propio discurso" (1356a), aunque esto no sea siempre el caso. Más allá de lo que se dice, el orador tiene un rol fundamental en *cómo lo dice* porque, como veremos más adelante, la puesta en escena es clave para producir efectos de sentido en el marco de una práctica social enmarcada en una copresencia de individuos en un espacio específico.

Al explicar las pruebas, la idea de una distinción entre "demostrar" y "demostrar aparentemente" (1356a) es relevante, porque da cuenta de que la retórica es una práctica que trata de convencer a un sujeto que valora y que será quien sancione la situación en cuestión, sea en el género oratorio que sea. Por eso, también es de relevancia la idea propuesta por Aristóteles de que "lo convincente es convincente *para alguien*" (1356b; subrayado nuestro), pues no se trata de un enfoque universalista, sino de uno subjetivista en que la individualidad de quien evalúa se pone en primer plano.

Al presentar el entimema, Aristóteles introduce explícitamente el concepto de verosimilitud. Según propone, "los entimemas se basan en verosimilitudes y en indicios" (1356b), donde "lo verosímil es lo que ocurre habitualmente" y "no en absoluto, como algunos lo definen, sino que se refiere a cosas que cabe que sean de otro modo y que tienen respecto a aquello por referencia a lo cual es verosímil la misma relación que la de lo particular con lo universal" (1356b). Este concepto, también trabajado por el filósofo en *Poética*, es retomado en sus consideraciones sobre la retórica. En este sentido, el cuadrado semiótico de la Figura 2 sirve para concebir a la verosimilitud como un parecer que no necesariamente es, pero que puede ser.

En el pasaje, encontramos un componente inherentemente semiótico, ya que parece apoyarse en el concepto de signo, específicamente en un tipo de signo *indicial*, que es uno de los tres tipos de signo según Charles S. Peirce, junto con el ícono y el símbolo. Según Peirce (2020), los índices son signos en los que existe una contigüidad entre la representación y lo representado, como por ejemplo en la relación entre humo (efecto) y fuego (causa) o fiebre (efecto) y una patología (causa).

Si bien el concepto que maneja Aristóteles en *Retórica* es diferente del de Peirce (según propone Bernabé en la nota al pie n. 30 de su edición, "Aristóteles denomina «indicios» a «aquello cuya presencia supone que algo ha llegado a ser o existe»"), el filósofo sostiene que "si alguien dijera que hay un indicio de que se está enfermo porque se tiene fiebre o de que se ha parido porque se tiene leche, ese sí es imperioso y la única clase de indicios que es una prueba, ya que es el único que, si es verdadero, es irrefutable" (1357b). El apoyo en una

dinámica de tipo indicial es fundamental en la propuesta de Aristóteles, porque así se construye discursivamente la idea de verosimilitud, utilizando de modo estratégico el lenguaje para representar el mundo a partir de ideas preconcebidas que parecen verdaderas (verosímiles).

En el capítulo 3 del primer libro, Aristóteles introduce los tres géneros [especies] retóricos, según un conjunto de criterios relacionados con quién habla, con el tema, con la focalización temporal y con la audiencia (1358b). Como propone Fiorin (2007), "la emergencia de la primera disciplina discursiva trae consigo la consciencia de la heterogeneidad discursiva" (p. 11, traducción nuestra). Lo interesante de esta segmentación de los géneros en tres unidades es que el objetivo del género se determina a partir del oyente y lo que en él se pretende lograr. Estos tres géneros son el deliberativo (o político), el forense (o judicial) y el de exhibición (o epidíctico).

En el capítulo 6 del libro I, Aristóteles profundiza en la naturaleza del género deliberativo con un foco en la exhortación. Allí sostiene que se delibera sobre lo que puede ocurrir o no (1359a), en un tipo de trabajo discursivo apoyado en una axiología que privilegia lo que es conveniente como valor central. Se trata de una apreciación moldeada por una concepción del bien y de lo bueno.

Esta dependencia es sumamente interesante, porque la acción oratoria, como praxis enunciativa de producción textual (en la forma de un discurso verbal oral), estaría moldeada por una discursividad moldeada por valores, sobre todo por una concepción de lo bueno. Al respecto, en línea con ideas presentadas en otros de sus tratados, Aristóteles define en *Retórica* lo bueno como "aquello que sea elegible por sí mismo o aquello por causa de lo cual elegimos otra cosa, o aquello que desean todos o todos los que tengan sensibilidad o entendimiento o que podría ser deseado si adquirieran entendimiento" (1362a).

Luego, al tratar el discurso epidíctico y, concretamente, la alabanza (o elogio) como práctica fundamental del género, sostiene Aristóteles lo siguiente:

> como el elogio se hace de acciones y es propio de la persona actuar de acuerdo con un propósito, hay que intentar demostrar que aquel al que elogiamos ha obrado de acuerdo con un propósito, para lo cual es útil poner de manifiesto que ya lo había hecho muchas veces. Por eso mismo hay que tomar las coincidencias y casualidades como si formaran parte de su propósito. (1366a)

Este pasaje es relevante a raíz de que se apoya en la correlación de hechos en articulaciones narrativas: si algunos hechos son "coincidencias y casualidades", el orador debe

tomarlos como unidades atomizadas e incrustarlas en un tejido narrativo que permita realzar el carácter elogiable de quien es objeto del discurso, dado que la axiología subyacente al género se apoya en la dicotomía honroso (bello)/deshonroso (vergonzoso).

De interés para nuestra perspectiva semiótica, resulta la exposición de los "recursos de amplificación" (1368a), presentados en el capítulo 9 del libro I, puesto que se trata de artificios discursivos que sirven para potenciar los efectos de sentido que se desean generar en el auditorio. Más allá de lo que se dice, existen estos recursos que potencian lo dicho y que el orador puede utilizar para modular su estrategia persuasiva.

También al tratar el discurso jurídico Aristóteles trabaja con una axiología subyacente y propone que "las razones por las que se decide hacer daño y obrar mal contra la ley son la maldad y el desenfreno. Pues en caso de que algunos tengan un vicio o más de uno, resulta que delinquen en aquello en lo que son viciosos" (1368b). A continuación, presenta una lista que asocia caracteres con objetos de interés: el avaro actúa por dinero, el lujurioso por los placeres del cuerpo, el afeminado por la molicie, el cobarde por miedo a los peligros, el ambicioso por los honores, el irascible por la cólera, el deseoso de victoria por la victoria, el rencoroso por el deseo de venganza, el necio porque falla al distinguir entre lo justo y lo injusto, y el sinvergüenza por desprecio de la opinión de la gente (1368b). Cada carácter, en un trabajo interesante de segmentación del plano del contenido en unidades de sentido menores, queda definido a partir de un objeto de valor, con el que el individuo (el sujeto del esquema narrativo greimasiano) desea entrar en contacto, independientemente de cualquier noción de lo bueno, lo justo o lo correcto.

Esta concepción nos interesa porque da cuenta de una visión de mundo subyacente a los preceptos de Aristóteles en el tratado. Al teorizar sobre la actividad retórica como praxis de producción de sentido entre seres humanos, el filósofo asume una serie de relaciones entre hacer el mal y un objeto de valor, relaciones que pueden ser asumidas como conocidas por el auditorio y como contribuyentes a la verosimilitud que el orador debe construir. Esto implica un trabajo con la materialidad discursiva y enciclopédica preexistente en la cultura, de forma tal de utilizarla estratégicamente a partir de una activación de determinados recortes enciclopédicos mediante construcciones discursivas basadas en la verosimilitud y lo plausible. Como propone Courtés (1978), "la construcción del simulacro de verdad, tarea esencial del emisor, está tan ligada a su propio universo axiológico como al del destinatario y, sobre todo, a la representación que este último tiene del universo del emisor" (p. 238; traducción nuestra).

En el capítulo 15 del libro I, Aristóteles presenta los argumentos "no pertenecientes a la disciplina". Estos son las leyes, los testigos, los contratos, las declaraciones bajo tormento [torturas] y los juramentos. En dicho capítulo, el filósofo afirma que no alcanza con identificarlos (un trabajo que corresponderá con lo que posteriormente se denominará *inventio*), sino que se debe discernir "cómo debe servirse de ellos quien exhorta o disuade o quien acusa o defiende" (1375a). Es decir, se trata de utilizarlos de manera estratégica para lograr el objetivo propuesto para la actividad oratoria. En consecuencia, estamos ante una práctica apoyada en un régimen interactivo de manipulación, en el que un sujeto quiere hacer creer determinadas cosas a otro, y las herramientas de las que dispone son lingüísticas, pero también factuales, aunque siempre utilizadas estratégicamente para apoyar la construcción de mundo que se hace con palabras. Aquí, pues, el régimen interactivo de la manipulación puede identificarse en la esfera del orador, quien intencionalmente busca persuadir al auditorio mediante un conjunto de recursos significantes, algunos propios del lenguaje, otros de la retórica, otros ajenos al campo. Es una interacción con intención del orador de lograr determinados efectos de sentido.

Sin embargo, surge también la pregunta sobre si ya se vislumbra algún otro tipo de régimen interactivo (programación, ajuste, accidente), más allá del claro componente manipulativo de la oratoria como práctica discursiva. Por lo pronto, creemos que podríamos identificar un régimen de ajuste, dado que el orador adapta su discurso al auditorio, reconoce su sensibilidad, su carácter y, por lo tanto, se ajusta a él a partir de la necesaria copresencia que la actividad oratoria requería en la época de Aristóteles. Esto da pie a pensar la copresencia sensible del orador y el auditorio en un mismo espacio-tiempo delimitado, ya que es ese estar juntos lo que aporta a construir el sentido que allí se genera a partir de la toma de palabra. Vemos cómo, en el primer libro, ya se vislumbra un germen semiótico que toma la forma de un reconocimiento de la interacción, la sensibilidad y un tipo de enunciación, que es situacional, como componentes fundamentales del quehacer oratorio.

4.2. *Libro II*

En el libro II, Aristóteles se extiende sobre el *ethos* vinculado al orador, pero también sobre el *pathos*, esto es, lo que refiere a las emociones del auditorio, que deben ser tomadas en cuenta y manipuladas para lograr el objetivo de convencerlo. La idea de poner al auditorio en una disposición a través de lo que se dice, ya trabajada en el libro I, vuelve a aparecer al comienzo de este.

El libro comienza con un conjunto de reflexiones que sintetizan la visión de Aristóteles sobre la credibilidad del orador, esto es, vinculada con la dimensión del *ethos*. El autor escribe lo siguiente:

> como la retórica pretende que se llegue a una decisión […], es necesario que no sólo se atienda a que el argumento sea convincente y fidedigno, sino a ponerse a sí mismo y al juez en una determinada disposición, pues tiene mucha importancia para la persuasión […] la actitud que muestra el que habla y que dé la impresión a los oyentes de que se encuentra en determinada disposición respecto a ellos y además que también se dé el caso de que ellos lo estén respecto al orador. (1377b)

Concretamente, Aristóteles menciona tres fuentes principales de credibilidad del orador: estas son la discreción, la integridad y la buena voluntad (1377b). Este listado resulta interesante a causa de que, desde la perspectiva semiótica que proponemos, la discreción, la integridad y la buena voluntad no podrían ser postuladas como esencias, sino que serían efectos de sentido construidos a través del hacer discursivo. Esto implica que, a partir de lo que se enuncia, se debe intentar vehiculizar (expresar) estos conceptos, de forma tal que el auditorio, gracias a los signos con que se encuentra en el acto oratorio, pueda inferirlos como unidades segmentadas en el plano del contenido.

Rápidamente, el libro se focaliza en la dimensión patémica de la oratoria, pues Aristóteles considera que la emocionalidad juega un rol fundamental en el esfuerzo por poner a otro en una disposición a la hora de juzgar. Según propone, "los que aprecian no valoran las cosas de la misma manera que los que odian, ni los que están furiosos de la misma manera que los que están tranquilos, sino de forma completamente distinta o en diferente grado" (1378a). En otros términos, las emociones median en la construcción de la evaluación y, por eso, resulta importante desmenuzarlas.

Como propone Aristóteles, "son los sentimientos de los que se derivan dolor y placer, como la ira, la piedad y otros por el estilo, así como sus contrarios, los que, con sus cambios, afectan a las decisiones" (1378a). Aquí comienza un conjunto de capítulos importantes en los cuales se trabaja la dimensión pasional de la discursividad, una dimensión que ha sido de suma relevancia para la semiótica discursiva de las décadas de 1990 y 2000, con textos fundacionales como *Sémiotique des passions*, de Greimas junto a Jacques Fontanille (1991), *Semiotica delle passioni*, editado por Isabella Pezzini (1991), y *Pasiones sin nombre*, de Eric Landowski (2003).

Un primer punto de relevancia para nuestro abordaje semiótico aparece cuando Aristóteles estudia la ira. Al tratarla, sostiene que "es evidente que el orador debe mover [inclinar] con su palabra a sus oyentes", con el fin de "disponerlos a la indignación, y presentar a los adversarios como culpables de aquello por lo que nos indignamos y poseedores de las cualidades que mueven a la indignación" (1378b). En este pasaje, destaca la idea de que el orador "debe mover" (o "inclinar") al oyente, ya que ese movimiento se da con "la palabra", a través de una "presentación" del adversario como culpable y atribuyéndole ciertos trazos que generen ira. Por lo tanto, se reconoce la fuerza del discurso como instrumento para la agencia, a partir del que se pueden hacer cosas.

De manera similar, en el capítulo 4 del libro II, al estudiar la amistad, el filósofo sostiene que "es posible probar que tales personas son amigos o enemigos; si no lo son, dar la impresión de que sí [hacer que lo sean]" (1381a). La idea de "dar la impresión" es importante, porque nuevamente se asume que el orador crea efectos de realidad a partir del uso de la palabra, que es un uso moldeado por una axiología y en la que un individuo es investido (discursivamente) con valores positivos o negativos, dependiendo del objetivo deseado.

Al tratar la compasión en el capítulo 8, y anunciando temas que se desarrollan con más detenimiento en el libro III, Aristóteles sostiene que:

> forzosamente quienes acentúan el efecto de sus palabras con gestos, tonos de voz, sensaciones y, en general, con una interpretación, suscitan más la compasión (pues hacen que el mal parezca cercano, al ponerlo ante nuestros ojos, bien como si fuera o pasar o como si acabara de ocurrir). (1386a)

Como veremos más adelante, todos estos elementos significantes forman parte de una *puesta en escena*, que es una construcción de sentido sincrética (multimodal). Además, como señalamos, aparecen nuevos sistemas de significación que forman parte constitutiva de la práctica oratoria, tales como la gestualidad y el tono de la voz. Luego, Aristóteles agrega que:

> provoca tal efecto [compasión] lo que nos recuerda el mal, como las prendas de quienes han padecido y cosas similares, así como las palabras y lo demás de los que están sumidos en un padecimiento, como quienes están en trance de morir, pues todo eso suscita más nuestra compasión por la evidencia de su proximidad. (1386b)

Consideramos que es un pasaje interesante, dado que la dinámica característica del signo es evocada: una presencia nos remite a una ausencia y lo hace de manera codificada, debido a

que ciertos signos se asocian con "el mal", una operación cognitiva que activa el plano patémico pero que se basa en una dicotomía de naturaleza semántica: bien *vs*. mal.

Se llega así a un punto importante del planteo aristotélico, que es el que concierne a la idea de "poner algo antes la vista" o "ante los ojos", ya que, según el filósofo, "lo más digno de compasión es ver a personas de bien en tales situaciones; por ser inmerecidas y porque se nos ponen ante la vista" (1386b). Si se quiere activar la dimensión pasional a través del uso de la palabra, nada mejor que hacerlo mediante un efecto sensorial concreto, lo que implica que la oratoria tiene que ser *prosaica*, es decir, llevar rápidamente a la referencia, para que la imagen mental que obtiene el destinatario sea tan verosímil que pueda activar la dimensión patémica. Este es un aspecto de la forma del discurso que Aristóteles retoma en el libro III al proponer una distancia con respecto al discurso poético.

En el capítulo 12, comienza una suerte de tratado sobre los caracteres, que resuena con lo que hará posteriormente Teofrasto, destacado discípulo de Aristóteles. En el catálogo presentado por el autor en *Retórica*, encontramos un conjunto de segmentaciones de nuestro interés, tal como la que propone en tres épocas de la vida (juventud, madurez y vejez). Se trata de una segmentación caracterizada a partir de trazos diferenciales, como suele ocurrir en toda segmentación de un plano del contenido. En términos semióticos, tipologías de esta índole son relevantes habida cuenta de que implican una organización del plano del contenido en unidades menores, las cuales dan lugar a una mediación en cómo el orador debe concebir y agrupar a los miembros de su audiencia para lograr los efectos de sentido deseados.

Lo trabajado por Aristóteles en este libro, que gira esencialmente en torno a la audiencia y con un foco en el *pathos* (por lo menos hasta el capítulo 17), es crucial para nuestra lectura semiótica de la oratoria en tanto práctica de producción de sentido a partir de la interacción. Esto es así porque el orador no solamente presenta argumentos apoyándose en la racionalidad y la lógica, sino que, además, construye su carácter (*ethos*) como enunciador, lo cual es un efecto de sentido que debe ser percibido como tal por otro, y hace uso de las emociones del auditorio para lograr sus objetivos. En términos de los efectos de sentido, el auditorio es movilizado, afectado, puesto en una disposición emotiva, y no solo convencido lógicamente.

Por eso, desde la perspectiva de los regímenes de interacción, surgidos en el seno de la semiótica discursiva, estamos ante un caso modélico de manipulación. Asimismo, se deja entrever el régimen de ajuste, ya que el orador, en el intento de sensibilizar al auditorio para condicionar su juicio, adapta su discurso a una dimensión patémica, por definición inefable

pero reconocible a través de signos. Para ello, durante la alocución, el orador debe estar atento y leer el estado emocional del auditorio a partir de signos (ante todo, gestuales), y ajustarse a dicho estado en lo que se dice. Si bien la disposición del otro en términos emocionales puede ser una estrategia planificada *ex ante* (por ejemplo, al elaborar el discurso previo a la puesta en escena que implica la oratoria), el acto oratorio implica (al menos en el mundo helénico desde el que enseña Aristóteles) una lectura *in situ* e *in vivo* de la afectividad del auditorio. Ello implica un "estar ahí", desde el cuerpo encarnado, leyendo e interpretando, situación que se condice con el régimen interactivo del ajuste.

En ese sentido, no es suficiente que el orador prepare un texto (por ejemplo, escrito para leer posteriormente) de antemano, apoyado solo en la racionalidad y la lógica argumentativa, sino que se debe trabajar con la dimensión pasional, que es un componente incorporado y carnal. Si bien las pasiones pueden ser abordadas como textos (por ejemplo, cuando un autor de ficción expresa la ira de un personaje a través de las palabras que le hace decir), son ante todo fenómenos somáticos, asociados al cuerpo. Hay una relación, entonces, entre *soma* y *sema* (Fontanille, 2017), esto es, entre cuerpo y sentido. Estamos ante una interacción en el sentido de una copresencia sensible, y no únicamente entendida como un intercambio de signos verbales.

4.3. *Libro III*

Abordamos ahora el tercer y último libro del tratado de Aristóteles que, según la crítica, parecería ser un agregado posterior en el tiempo dado el cambio repentino de objeto de interés que supone. El libro se concentra en lo que podríamos denominar "la forma del discurso", esto es, en cómo se dice lo que se dice. Ya no se trata del contenido, sino de su expresión. Por eso, resulta de sumo interés para nuestro abordaje semiótico, ya que tiene que ver con la materialidad significante de la oratoria como una puesta en escena y como un hacer algo con recursos semióticos para lograr determinados efectos de sentido.

Al comenzar el libro III, Aristóteles escribe que "son tres las cuestiones que pueden estudiarse en relación con el discurso" (1403b). La primera está vinculada con las bases sobre las que se asentarán los argumentos; la segunda, con la expresión; y la tercera, con cómo se deben ordenar las partes del discurso. En este libro, Aristóteles se concentra en la segunda y en la tercera, y para nosotros será de especial interés la segunda.

Una vez que se ha identificado qué decir (*inventio*) y se lo ha ordenado lógicamente (*dispositio*), se debe producir el texto-enunciado. Esto implica utilizar adecuadamente las partes

del discurso (como se explica al final del libro III) y escoger las palabras, además de todos los sistemas significantes vinculados con la voz y con la puesta en escena que Aristóteles detalla en este libro. El objetivo es la producción del discurso oral como *materialidad significante* a través de un texto que es un texto-enunciado, producto de una enunciación. Y esto, en la retórica de la época de Aristóteles, se hace a través de una manipulación del plano de la expresión: concretamente, de palabras.

Hasta este punto del tratado, la oratoria era, sobre todo, una cuestión de comunicación y de significación entre orador y audiencia, basada en una lógica según la cual, en palabras de Aristóteles, "los que juzgan sólo son persuadidos o bien porque han experimentado alguna emoción, o bien porque les da la impresión de que quienes hablan tienen determinadas cualidades, o bien porque se les ha demostrado el aserto" (1403b). De acuerdo con los registros disponibles, es pertinente pensar que poco se había trabajado sobre el texto-enunciado, vale decir, sobre la forma material que el discurso toma en palabras, pero también en su verbalización, lo que implica un ritmo, una tonalidad, etc.

Resulta interesante entender la lógica de la actividad oratoria que propone Aristóteles que, según su visión, es un "orden natural" (1403b). En primer lugar, se debe identificar "aquello que le confiere a los propios asuntos su carácter persuasivo". Luego, se debe decidir "cómo disponer estos asuntos dentro de lo que decimos". Finalmente, se debe trabajar en lo que el filósofo denomina "la puesta en escena". Creemos que se trata de un concepto fundamental toda vez que da cuenta de una performatividad del texto-enunciado asociada al uso del cuerpo en el espacio oratorio.

En francés, suele jugarse con la cercanía entre *mise en scène* y *mise en sens*, tal como propone Verón (1989) al trabajar el fenómeno de la mediatización. La puesta en escena sería una construcción de sentido que involucra la manipulación de recursos semióticos, no solo de la palabra, sino también de recursos que hacen a la voz y que contribuyen a la credibilidad (o eficiencia discursiva) del orador. Por eso, Aristóteles sostiene que "no es suficiente que sepamos qué debemos decir, sino que es forzoso también saber cómo debemos decirlo, pues eso tiene una gran importancia para que el discurso parezca poseer una determinada calidad" (1403b). En términos de la semiótica, se trata del contenido a expresar y de la forma de la expresión, de cómo manipulamos recursos semióticos para vehiculizar esos contenidos.

Para presentar cuestiones de estilo vinculados a la práctica oratoria, Aristóteles establece una relación con dos géneros hegemónicos en su época: la tragedia y la recitación

épica. Ambos comparten con la oratoria el hecho de que implican una puesta en escena por parte de un sujeto que enuncia para lograr determinados efectos de sentido. Según propone el filósofo, "los discursos literarios producen más efecto por su expresión formal que por su contenido" (1404a).

Según la concepción presentada por Aristóteles en este libro, la puesta en escena se centra en recursos como el uso de la voz. Por ello, identifica la manera en que debe usarse para expresar cada emoción e indica en qué situaciones es recomendable hablar en voz alta, en voz baja y en un tono normal (1404a). Esta distinción entre tres unidades de sentido dentro del continuo de la tonalidad de la voz es, en sí, un sistema significante, ya que la opción por una u otra implica la expresión de un contenido. Lo mismo ocurre con la manera en que hay que emplear las entonaciones (aguda, grave o intermedia) y el ritmo: todos estos recursos vinculados con la lengua hablada, pero no intrínsecamente verbales (es decir, vinculados con un sistema de significación basado en la doble articulación) contribuyen al efecto de sentido deseado, sea este de seriedad, de ironía, etc.

En tal sentido, habría tres grandes elementos con capacidad significante a considerar: el volumen, la modulación y el ritmo (1403b). Ninguno de ellos forma parte del sistema de la lengua, pero sí de su materialidad (al menos en su variedad oral, que es la que importa para Aristóteles dadas las características de la actividad oratoria en su época). Consideremos el siguiente pasaje que retoma algunos de los aspectos ya analizados:

> como toda la práctica de la retórica se refiere a apariencias, hay que cuidar este aspecto [la manera de hablar], no por ser correcto, sino por ser inevitable, pues en el discurso lo justo no busca otra cosa que no afligir ni regocijar, pues es justo no debatir más que los puros hechos, de suerte que todo lo que excede a la demostración es superfluo. Con todo, tiene mucha importancia, como se ha dicho, por las insuficiencias del oyente. (1404a)

A continuación, encontramos un pasaje iluminador, puesto que Aristóteles reconoce la importancia de que este trabajo con la materia significante parezca natural. Para él, "no conviene que se note la elaboración ni dar la impresión de que se habla de un modo artificioso, sino natural" (1404a). A continuación, aclara que lo natural "es lo persuasivo, mientras que aquello [lo artificioso] produce el efecto contrario, pues los oyentes se predisponen en contra, en la idea de que se les está tendiendo una trampa, igual que ocurre con los vinos mezclados" (1404b). En este pasaje, Aristóteles deja en claro que la configuración de la materia significante es una tarea proactiva y consciente, y que hay formas de hacer este trabajo de manera adecuada. Curiosamente, esa configuración, que es una elaboración, se puede ocultar si "se hace la

composición escogiendo las palabras de la lengua corriente" (1404b), tal como hacía Eurípides (a diferencia de otros poetas trágicos).

Aparece en esta sección, además, la idea de que la práctica oratoria puede ejercerse "bien" o "mal", así como la axiología subyacente al precepto aristotélico, lo que nos devuelve al cuadrado de veridicción discutido antes. Plantea el filósofo: "en caso de que uno haga bien un discurso, es evidente que será algo fuera de lo común, pero resultará claro, sin que se note cómo se ha logrado. Ésta decíamos que era la excelencia del discurso retórico" (1404b). El trabajo hecho por el enunciador debe quedar enmascarado, esto es, no puede ser visible ante los ojos de quien debe ser persuadido, porque lo que convence es lo que *parece natural* (no lo que es natural), y no trabajado de antemano. Si bien el discurso pronunciado debe parecer espontáneo y natural, también debe ser cuidadosamente preparado. Una vez más, la tensión (y la operación semiótica) entre ser y parecer se ve en juego.

Otro pasaje interesante para nuestros fines es el que Aristóteles dedica cuando estudia la materialidad del significante; por ejemplo, el momento en que discurre sobre las metáforas y su importancia en la oratoria. Allí, pues, enfatiza el rol fundamental que juega la sonoridad del nombre (1405b), así como la fuente de la elección de una metáfora adecuada, que debe elegirse por "lo hermoso, por su sonoridad, por la significación, o para la vista o para cualquier otro sentido" (1405b). A esto se suma la importancia del buen manejo de la lengua (en este caso, el griego) como sistema sintáctico y semántico, es decir, como fuente de una discursividad que no es libre, sino que está reglada y se apoya en normas de corrección. Este es, según propone Aristóteles, "el fundamento del buen estilo" (1407a). En primer lugar, se debe hacer un uso de conjunciones en el orden natural, así como llamar a las cosas por su nombre preciso y evitar dar rodeos o hacer un uso prosaico y no poético de la lengua; en consecuencia, se propone que el uso sea preciso y que lleve directamente al contenido que se desea comunicar. Luego, y en línea con lo anterior, se debe evitar la ambigüedad, distinguir el género de los nombres y utilizar correctamente el plural y el singular.

Mientras que algunas de estas indicaciones tienen que ver con la corrección del uso de la lengua, otras son de naturaleza semántica y se relacionan con cómo el significado es accesible para el auditorio. En esto se debe ser preciso y lo menos poético posible. Como sostiene Aristóteles en una sección precedente del tratado:

> podemos ver cómo quienes componen discursos en un tono poético producen, por su impropiedad, ridículo y frialdad, además de falta de claridad por esa verborrea, pues

> amontonar palabras cuando ya se entiende algo diluye la claridad, por la acumulación de oscuridad. (1406a)

En este sentido, como propone en el capítulo 5 del libro, se debe, ante todo, "evitar la ambigüedad, a menos que se busque precisamente lo contrario, como hacen cuando no tienen nada que decir, pero quieren dar la impresión de que dicen algo" (1407a). Aquí, la ambigüedad funciona como materialidad significante que produce sentido gracias a una expresión de contenido: si el auditorio la identifica, puede relacionarla con un no tener nada que decir. La lógica del signo indicial, consistente en relacionar un efecto con una causa, se ve en juego.

En el capítulo 6, Aristóteles trata sobre la "majestuosidad del estilo", que no es otra cosa que un fenómeno discursivo al que, según propone, contribuyen un conjunto de factores. De acuerdo a esta concepción, no basta con ser un buen creador de texto-enunciado (qué decir y en qué orden), sino que este texto-enunciado, como un texto del género dramático, debe ser puesto en escena de manera adecuada. Así, para el filósofo, "si decimos palabras dulces de una forma dura y palabras duras de forma dulce no resultaremos convincentes" (1408b). Estamos ante dos sistemas semióticos complementarios: el de la lengua en cuanto que sistema de signos, pero también el de la emocionalidad del decir, que se articula en tono a un *continuum* que oscila entre los polos de lo dulce y lo duro, cada uno de ellos con una expresión a través de la forma del decir.

En línea con lo anterior, sostiene Aristóteles que "los nombres compuestos, la abundancia de epítetos y las palabras insólitas son particularmente apropiados para quien habla con emoción" (1408b), por lo que estos recursos estilísticos funcionan como materialidades significantes de un estado de ánimo concreto, que es el de la emoción. De hecho, cuando presenta sus consideraciones sobre el ritmo y la métrica, lo hace con foco en los efectos que producen en el oyente. Sobre el ritmo, expresa que "la expresión debe ser rítmica y no carente de ritmo, así como qué ritmos son rítmicamente adecuados y en qué disposición" (1409a). Además, es a partir de este trabajo con la materialidad significante que el discurso oratorio se distingue del poema.

En el capítulo 10, reaparece la idea del "poner ante los ojos", la cual se desarrolla en el capítulo 11. Si bien podríamos pensar que se trata de una retórica de las figuras, en realidad el planteo de Aristóteles está relacionado con una *performance*, con una actuación que da cuenta de y expresa la actividad. Según propone, "llamo «poner ante los ojos» a usar expresiones que significan cosas en situación de actividad" (1411b).

En definitiva, lo que parece ser la vara de medida de la buena oratoria (aunque sea en uno de sus componentes) es obtener el agrado del auditorio. Por ello, se debe trabajar con el "término medio", ya que la expresión, "si cae en la charlatanería, no será clara, ni tampoco si es demasiado concisa, sino que es evidente que lo apropiado es un término medio" (1414a). En ese sentido, "causarán agrado los recursos aludidos si se mezclan adecuadamente lo usual y lo insólito, el ritmo y la verosimilitud producida por la expresión adecuada" (1414a).

A partir del capítulo 13, el libro trata sobre las partes que componen el discurso. Al discurrir sobre el preámbulo, queda claro que este funciona como signo anticipatorio de lo que seguirá, dado que "el preámbulo es una muestra del discurso, para que se sepa de antemano de qué trata el discurso y su comprensión no quede en suspenso, pues lo indefinido provoca desconcierto" (1414b). Una vez más, el efecto producido en el auditorio funciona como vara de medida de la práctica oratoria, lo que tiene un fuerte componente interactivo; en suma, se debe evitar el suspenso, lo indefinido y lo que causa desconcierto. En esta misma línea de pensamiento, que hace del auditorio la fuente de legitimación de la oratoria, en el capítulo 14, propone Aristóteles que:

> los oyentes prestan mayor atención a los asuntos importantes, a los que les conciernen, a los admirables, a los agradables. Por ello el orador debe esforzarse en hacer ver que su discurso trata de esta clase de temas. Si se pretende que el auditorio no preste atención, debe demostrar que se trata de un asunto sin importancia, que no les afecta y que es fastidioso. (1415b)

Concretamente sobre el género epidíctico, Aristóteles propone que "en los discursos de exhibición es necesario que el oyente crea que es partícipe del elogio: él mismo, o su familia, su manera de vivir o cualquier otra cosa" (1415b). Esta creencia se basa pura y exclusivamente en la práctica discursiva, la cual debe generar un efecto de sentido que no es sino un efecto de realidad, vinculado con una inclusión. A partir del uso de recursos semióticos, se debe inducir al oyente a un estado de cosas que lo haga sentir parte de lo que se está moldeando en el discurso-enunciado.

En el género forense, la presentación de los hechos ocurridos debe ser estratégica y depender de una puesta en discurso: dado que "la misma acción puede haberse hecho por diversos fines, […] que el que inculpa debe presentar los hechos a la luz de los peores, mientras que el que se defiende debe hacerlo a la de los mejores" (1416b). Aquí hay un trabajo de construcción narrativa en que acontecimientos apoyados en evidencia (pruebas, testimonios, etc.) son utilizados para producir narraciones específicas en las que se destacan determinados

aspectos por sobre otros y se priorizan determinadas relaciones de causalidad (por ejemplo, en la intencionalidad de la acción). Por eso, a partir de cómo el orador presenta los acontecimientos ante el auditorio, dependen los efectos de sentido que se puedan lograr producir en la audiencia. Así, "debe decirse que tales hechos revelan que una determinada persona es valiente, tales otros, que es sabia o justa, y el discurso se torna así sencillísimo; el compuesto de la otra manera, abigarrado y falto de unidad" (1416b).

En el capítulo 19, que es el último del tratado y que está dedicado al epílogo como parte del discurso, Aristóteles propone que se compone de cuatro partes. La primera es "disponer favorablemente al oyente hacia nuestra propia postura y mal hacia la del contrario". La segunda, "amplificar o atenuar". La tercera, "producir determinadas emociones en el oyente". La cuarta, "refrescar su memoria" (1419b). La última es evidente habida cuenta de que, si el preámbulo consistía en anunciar lo que se dirá, antes de finalizar se debe recordar lo dicho. Como parte del discurso, el epílogo resulta fundamental, porque funcionaría como el golpe final para lograr el objetivo deseado. El trabajo de disponer al auditorio a favor y en contra de las posturas que se encuentran confrontadas debe ir acompañado de amplificar/atenuar y de producir emociones. En ese orden, todo se orienta a la exaltación de la dimensión patémica, ya que, para Aristóteles, "hay que emocionar al oyente, llevándolo a la piedad, el temor, la furia, el odio, la envidia, la emulación y la agresividad" (1419b) para que pueda emitir su juicio.

Según los regímenes de interacción propuestos por Landowski (2016), el régimen de asentimiento (o accidente) puede emerger en contextos como aquellos donde el discurso crea una copresencia tan intensa, tan fuertemente estésica (anclada al cuerpo y a lo que se siente), que el auditorio "cede" a la experiencia vivida y "se deja llevar". De acuerdo con la propuesta de Aristóteles, el discurso ya no solo logra persuadir de modo intencional según los deseos del orador, sino que también da cuenta de una dimensión vinculada a la presencia, de un estar-con el orador, que puede ser fuerza movilizadora, independientemente del trabajo argumental. Insistimos una vez más en esta dimensión semiótico-discursiva del tratado aristotélico.

5. CONCLUSIÓN

En nuestro trabajo analítico, creemos haber mostrado cómo Aristóteles parece concebir a la retórica como una práctica social (y un saber) que consiste en una situación de enunciación, localizada en un tiempo y en un espacio dados, que relaciona a un orador con un auditorio a través del discurso oral. En esta conceptualización, aparece ya la noción de interacción discursiva, dado que el orador se presenta ante el auditorio, se ajusta a él según el género

discursivo del que se trate, contempla emociones y estados de ánimo, expresa su propio carácter como sujeto que enuncia y da forma al discurso según determinados parámetros. Además, destacamos la intencionalidad que se evidencia en la praxis oratoria orientada a persuadir, lo que corresponde al régimen de manipulación propuesto por la semiótica greimasiana, aunque, como vimos, este régimen dominante coexiste con el régimen de ajuste, basado en la estesia y la copresencia, y, eventualmente, con el de asentimiento (o accidente). Se trata de dos regímenes vinculados con la dimensión corporal y encarnada de la experiencia humana.

En el libro III, destaca la atención al estilo, a la forma, al ritmo y al uso de la voz y de figuras retóricas, lo que abre el juego para la dimensión de la figurativización, es decir, la manipulación del plano de la expresión para vehiculizar los conceptos definidos en los procesos de *inventio* y *dispositio*. Por lo tanto, aunque Aristóteles no utilice las categorías empleadas por la semiótica contemporánea, su tratado sobre la actividad retórica contiene un claro germen semiótico que puede funcionar como base para otros abordajes de la discursividad social, la enunciación y la interacción entre sujetos de lenguaje.

En este sentido, consideramos que el abordaje semiótico propuesto en este artículo echa luz desde una dimensión relevante, ya explorada por otros autores, y con énfasis en el tratado aristotélico en toda su extensión. Por eso, concluimos que *Retórica* permite un abordaje desde una lectura semiótica que contempla la forma del discurso, la construcción de efectos de sentido deseados, la enunciación y la interacción entre orador, auditorio y discurso, con sus tres dimensiones fundamentales: *ethos*, *pathos* y *logos*. Así, el abordaje semiótico permite ver a la retórica no solo como un arte de argumentar y de demostrar, sino también como un espacio de interacción, de sensibilidad y de copresencia. Aquí destacan, más allá del *logos*, el *ethos* y el *pathos*, que son efectos de sentido que trascienden la dimensión lingüística. Se abre, de tal modo, una dimensión discursiva de esta práctica vinculada con lo performativo y lo interactivo.

A partir de nuestro trabajo, quedan definidas algunas líneas para explorar en el futuro. Un primer conjunto es de tipo histórico, por ejemplo, atendiendo a otros tratados de retórica como los de Cicerón o Quintiliano, sea de manera autónoma o comparativa. Un segundo conjunto es de tipo sistemático, rastreando cómo los elementos de interés para la semiótica identificados, en este trabajo, son retomados por la tradición (incluyendo la contemporánea). Un tercer tipo de trabajo podría consistir en poner en diálogo lo presentado en este artículo con otros campos del saber dentro de las ciencias del lenguaje, tales como las teorías contemporáneas de la persuasión, la interactividad discursiva, la pragmática y la teoría de la

argumentación. Finalmente, un tipo de trabajo a desarrollar consistiría en aplicar el enfoque semiorretórico a discursos específicos, ya sean antiguos o posteriores en el tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGENOT, M. (2010). *El discurso social*. Siglo XXI.

ARISTÓTELES. (1999). *Retórica* (Introducción, traducción y notas por Racionero, Q.). Gredos.

ARISTÓTELES. (2022). *Retórica* (Introducción, traducción y notas por Bernabé, A.). Alianza.

AUSTIN, J. L. (2010). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.

BARTHES, R. (1964). Rhétorique de l'image. *Communications*, *4*, 40-51.

BARTHES, R. (1970). L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire. *Communications*, *16*, 172-223.

BERNABÉ, A. (2002). Introducción. En Aristóteles, *Retórica* (pp. 7-41). Alianza.

BERTRAND, D. (2020). *Parler pour convaincre. Rhétorique et discours*. Gallimard.

BERTRAND, D. (2025). Sémiotique et rhétorique : de près et de loin. Entretien d'un sémioticien avec lui-même à propos de la rhétorique. *Estudos Semióticos*, *21*(2), 1-13.

CONLEY, T. (1999). *Rhetoric in the European Tradition*. University of Chicago Press.

COURTÉS. (1978). Rhétorique et sémiotique : De quelques divergences et convergences. *Revue des Sciences Religieuses*, *52*(3/4), 227-243.

DESBORDES, F. (1996). *La rhétorique antique*. Hachette.

FIORIN, J. L. (2007). Semiótica e retórica. *Gragoatá*, *12*(23), 10-26.

FONTANILLE, J. (2017). *Soma y sema: figuras semióticas del cuerpo.* Fondo Editorial de la Universidad de Lima.

GREIMAS, A. J. (1983). *Du sens II. Essais sémiotiques*. Du Seuil.

GREIMAS, A. J., & COURTÉS, J. (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonnée de la théorie du langage*. Hachette.

GREIMAS, A. J., & FONTANILLE, J. (1991) *Sémiotique des passions*. Du Seuil.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. (2025). Groupe μ: retórica e semiótica. *Estudos Semióticos*, *21*(2), 14-29.

HEPP, A. (2022). De la mediatización a la mediatización profunda. *DeSignis*, *37*, 35-44.

LANDOWSKI, E. (2003). *Passions sans nom.* Presses Universitaires de France.

LANDOWSKI, E. (2012). ¿Habría que rehacer la semiótica? *Contratexto*, (20), 127-155.

LANDOWSKI, E. (2014). Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido. *Galáxia*, *27*, 10-20.

LANDOWSKI, E. (2016). A prueba del otro. *Contratexto*, *26*, 13-29.

MANETTI, G. (2013). *In principio era il segno. Momenti di storia della semiotica nell'antichità classica.* Bompiani.

MEYER, M. (2004). *La rhétorique*. Presses Universitaires de France.

MEYER, M. (2020). *La* Rhétorique *d'Aristote. Un commentaire raisonné*. Vrin.

PEIRCE, Ch. S. (2020). *Selected Writings on Semiotics, 1894–1912*. De Gruyter.

PERELMAN, Ch., & OLBRECHTS-TYTECA, L. (2008). *Traité de l'argumentation*. Editions de l'Université de Bruxelles.

PERNOT, L. (2013). *La retórica en Grecia y Roma*. UNAM.

PONDIAN, J., & LONGO, G. (2025). A tradição retórica nas trilhas da Semiótica: fragmentação e reintegração aos domínios contemporâneos do discurso. *Estudos Semióticos, 21*(2), I-X.

RASTIER, F. (2001). *Arts et sciences du texte*. Presses Universitaires de France.

TOULMIN, S. (2003). *The Uses of Argument*. Cambridge University Press.

TRAINI, S. (2006). *Le due vie della semiotica*. Bompiani.

VERÓN, E. (1988). *La semiosis social.* Gedisa.

VERÓN, E. (1989). Télévision et démocratie : à propos du statut de la mise en scène. *Mots*, *20*, 75-91.

VERÓN, E. (2012). *La semiosis social, 2*. Paidós.

GENEALOG(RAF)ÍAS OCULTAS EN LA CULTURA POPULAR ESPAÑOLA: UNA CARTOGRAFÍA INDISCIPLINADA[1]

HIDDEN GENEALOG(RAPH)IES IN SPANISH POPULAR CULTURE: AN UNDISCIPLINED CARTOGRAPHY

Helena Pagán Marín
Universidad de Salamanca
helenapm@usal.com
https://orcid.org/0000-0002-3355-7775

Alejandro Sánchez Cabrera
Universidad de Salamanca
alejandrosc28@usal.es
https://orcid.org/0000-0002-9556-5519
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.283

Fecha de recepción: 05.06.26 | Fecha de aceptación: 12.07.26

RESUMEN

El horizonte de este trabajo es trazar una ruta teórica por algunos de los principales espacios comunales —la casa, el centro comercial, el estadio, la estación de servicio, la plaza pública, el cementerio— en el marco de nuestras ciudades. El objetivo es destituir estos dispositivos institucionalizados de vida de sus lógicas dominantes para desplegar en ellos la posibilidad de un común disentivo, un común articulado y construido en el estar con otros. Frente a la percepción, asumida, de que estas arquitecturas constituyen un "esquema", esta investigación pretende desplegar en ellos la posibilidad de la "escena", esto es, la articulación de una fuerza de vida que no es fosilizada ni cooptada por lógicas capitales. A través de la interlocución con pensadores, poetas y colectivos españoles que han propuesto y ensayado epistemologías y afectos contrahegemónicos, efectuaremos una ruta de sentido inverso que pretende volver a mirar la ciudad y a textualizar sus lugares con el fin de reordenar los visibles y convocar otros imaginarios a la hora de pensar la vida.

PALABRAS CLAVE: genealog(raf)ías, estudios culturales, comunidades disidentes, espacios interrumpidos, imaginarios urbanos.

[1] Este artículo es producto de la jornada "(Re)dirigir el afecto: disputas al inconsciente romántico", celebrada el 13 de febrero de 2026 en la Universidad de Salamanca. Su planteamiento y su escritura son resultado del intercambio de ideas con los investigadores Margalida Pons Jaume y Juan Evaristo Valls Boix, y con la poeta Elisa Fernández Guzmán, con quienes los autores compartieron el encuentro académico. Asimismo, este estudio forma parte de los resultados de los GIR iLAC (Intersecciones: Literatura, Arte y Cultura en el Limen) y TePPeL (Tecnología y Poder en el Pensamiento y las Letras) y del proyecto de investigación Post/resilient Anthropocene Narratives (PID2025-167938NB-100), financiado por MICIU/ AEI. Su concepción ha sido posible gracias a la financiación del programa de contratos predoctorales del Ministerio de Universidades del Gobierno de España (FPU21/05633), y de la Convocatoria 2022 de ayudas para financiar contratos predoctorales de la Universidad de Salamanca, en colaboración con el Banco Santander.

ABSTRACT

The aim of this work is to chart a theoretical course through some of the main communal spaces—the home, the shopping centre, the stadium, the service station, the public square, the cemetery—within the framework of our cities. The objective is to strip these institutionalised devices of life of their dominant logics in order to unfold within them the possibility of a 'common dissenter', a common articulated and constructed through being with others. In the face of the accepted perception that these settings constitute a 'scheme', this research aims to unfold within them the possibility of the 'scene', that is, the articulation of a life force that is neither fossilised nor co-opted by capitalist logics. Through dialogue with Spanish thinkers, poets and collectives who have proposed and tested counter-hegemonic epistemologies and affects, we will chart a reverse route that seeks to look anew at the city and textualize its places, with the aim of reordering the visible and summoning other imaginaries when considering life.

KEYWORDS**:** genealog(raph)ies, cultural studies, dissident communities, disrupted spaces, urban imaginaries.

Una invención que surja en las propias redes,
en los flujos de lo inacabado para ejercer modos
de desautomatización colectiva
Andrea Soto Calderón (2025, p. 128)

0. INTRODUCCIÓN

Los paisajes de una vida, esos lugares en los que formamos y modelamos nuestra imaginación pública (Ludmer, 2007),[2] están regidos por gramáticas de poder. En ellos, el afecto se institucionaliza, esto es, deja de concebirse como algo espontáneo y sorpresivo para organizarse y regularse mediante normas y códigos de conducta. Qué se puede o no sentir y, sobre todo, con quién y dónde es esperable que se movilice la energía afectiva son preguntas que marcan la formación de nuestro pensamiento y nuestra identidad, así como la manera en que nos situamos en el mundo. La casa en la que desarrollamos nuestra infancia y nuestra primera juventud, o las visitas a los centros de ocio y consumo, prescriben un modo de actuación y relación antes siquiera de que podamos decidir cómo queremos participar de esos espacios. Sin embargo, habitar estos lugares también inaugura la posibilidad del derrumbe, la grieta a sus lógicas. Con este trabajo, queremos demostrar que existen maneras contrahegemónicas de habitar la ciudad y sus escenarios, maneras "escenográficas" de romper

[2] Josefina Ludmer (2007) entiende la imaginación pública como el conjunto de pactos culturales que diseñan y fabrican la realidad. Lo que podemos imaginar, sentir y pensar está mediado por los relatos que compartimos. En este sentido, para favorecer la disponibilidad de un marco de vida distinto, resulta necesario articular discursos y miradas que ensanchen los posibles.

con el "esquema" de vida que ha sido institucionalmente dispuesto desde los aparatos gubernamentales. Siguiendo a Andrea Soto Calderón (2022): "el esquema selecciona y valoriza un tipo esencial de representaciones"; además, "libra una información que unifica una pluralidad de particularidades, al tiempo que organiza de una determinada manera" (p. 67). Frente a él, resuelve la investigadora, la escena es siempre relacional y sucede allí donde tienen lugar alineaciones emancipatorias.

De acuerdo con lo expuesto, nos interesan, sobre todo, los afectos y los modos relacionales que se construyen por fuera de las gramáticas institucionales; las energías y las fuerzas creativas que movilizan el cuerpo colectivo hacia alineaciones insospechadas, y que cristalizan en conceptos como "camaradería" (Dean, 2019), "comunidad epistémica" (Broncano, 2020; Pagán Marín, 2024) o "familia escogida" (Giannecchini, 2026).[3] Este conjunto de figuraciones del común despliega un sentido emergente y revolucionario en lugares que han sido historizados y pautados por el capital. Además, todas estas opciones indisciplinadas de vida están inscritas a modo de posibilidad en muchas producciones culturales y acontecimientos sociales de las últimas décadas. Los episodios ficcionales y los acontecimientos políticos que abordamos en esta investigación se caracterizan por suspender las vinculaciones normativas y ensayar afectos ingobernables, desplegando formas de pensamiento que desbordan los marcos institucionalizados de vida (Navarro, 1999, p. 17).

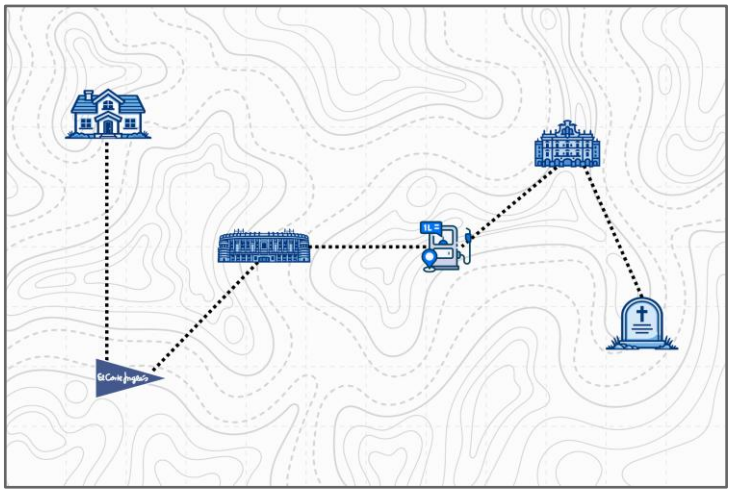
El modo en que convocaremos, en palabras de Rancière (2014), estos otros repartos de lo sensible-urbano será a través de un viaje de carretera —o *road trip*, en terminología anglosajona—, un viaje que no tendrá un sentido lineal, secuencial ni, por tanto, progresivo; se tratará, más bien, de un viaje invertido, de vuelta. El poeta e historiador del arte Juan de Salas habla de los mapas que aparecen en el reverso de las tarjetas de visita de restaurantes, bares y hoteles como mapas que no son concebidos para ir, sino para volver; su sentido, tanto literal como simbólicamente, se invierte (Pagán Marín, 2025, p. 87). Como el contramapa de Juan De

[3] Para Jodi Dean (2019), la camaradería "no alude a una identidad; lo que hace es poner de relieve la semejanza entre quienes comparten una política, un horizonte común de acción política" (p. 92); "ser camarada es compartir semejanza con otro en relación con el lugar al que ambos van" (p. 97). Por su parte, citando a Fernando Broncano (2020), "una comunidad epistémica puede definirse, pues, como un grupo de heterogénea composición y capital cultural cuyo objetivo es encontrar los recursos necesarios para tratar problemas complejos que no son abordados por las instituciones y disciplinas existentes" (p. 18). Dentro del campo cultural de la contemporaneidad, la comunidad epistémica promueve "una acción colectiva que no entiende de clases sociales ni de niveles formativos altos, sino que logra su fuerza en la formación en red" (Pagán Marín, 2024, p. 231). Por último, en palabras de Hélène Giannecchini (2026), la familia escogida apunta a otras comunidades, a otras formas de establecer afinidades que "desbaratan la obsesión por la pareja y el dos" (p. 71). Se trata de un tipo de "proximidades laterales" formadas a despecho de la biología (p. 71).

Salas, la hoja de ruta de esta investigación tendrá la orientación visual y epistémica de un viaje de regreso.[4] Pero no nostálgico ni melancólico, queremos que se trate de un viaje que permita revisitar algunos lugares determinantes para el desarrollo de la vida y entenderlos como "arquitecturas en suspensión" (Marrero Guillamón, 2025), esto es, como territorios donde tienen cabida la apropiación y la intervención, y en los cuales se produce un despliegue de temporalidades y afectividades inesperadas. En palabras de Isaac Marrero Guillamón: "la suspensión combate la inercia e interrumpe los modos habituales de existencia", lo que nos permite "detenernos a reevaluar las dinámicas más establecidas de producción y valorización del espacio" (p. 11). Aproximaciones como las del investigador catalán ponen el foco en que los lugares no son ni están ontológicamente cerrados, sino que se hacen o, como diría Henri Lefebvre (2013), se "producen" en colectividad. Acostumbramos a percibir la casa, la plaza pública, el estadio o el centro comercial como lugares ganados por el relato neoliberal y sus codificaciones heteropatriarcales, pero nosotros queremos entenderlos, en diálogo con Margalida Pons (2021), como "emotopos" contraafectivos, es decir, como escenarios de apertura, no fijados y no institucionalizados, que desbordan el modelo de afectividad individualista y hegemónica que rige el presente neoliberal.

Figura 1

Mapa diseñado por los autores con motivo de la ruta teórica a seguir



[4] Para una lectura del contramapeo como dispositivo de problematización de las "imágenes mercancía" en el marco de la poesía española contemporánea, véase Pagán Marín (2025).

Nota. Fue distribuido entre los asistentes de la jornada "(Re)dirigir el afecto: disputas al inconsciente romántico", celebrada el 13 de febrero de 2026 en la Universidad de Salamanca, a modo de tarjeta postal.

La cartografía que aquí desplegamos, materializada en el mapa expuesto (Figura 1), constituye un dispositivo para la desterritorialización de aquellos espacios que vertebran nuestra cotidianidad, y no una representación estática que reproduce experiencias de vida heredadas e inamovibles. Nuestra postura política sigue la consigna crítica de la investigadora Hélène Giannecchini, y es que "la lucha se libra en el terreno de las historias" (Giannecchini, 2026, p. 70), las cuales nos ayudan a "activar otras relaciones comunicativas con el mundo" (Soto Calderón, 2025, p. 28). Producir una mirada y un relato indisciplinados "exige reflexionar en torno a los indicadores y las gestualidades que interrumpen los modos de organización de una comunidad sensible" (Soto Calderón, 2025, p. 116). A través de seis paradas —la casa, el centro comercial, el estadio de fútbol, la estación de servicio, la plaza pública y el cementerio—, pretendemos reordenar los visibles y construir un relato colectivo basado en la búsqueda de afinidades políticas y conceptuales que han quedado fuera de los marcos de inteligibilidad de la mirada hegemónica.

1. PUNTO DE PARTIDA: LA CASA

El punto de partida que ofrecemos en nuestro particular *road trip* es la casa. Si algo define el hogar en la imaginación colectiva, es su pretensión de naturalidad. La casa es un dispositivo afectivo evidente, un espacio de pertenencia donde el cuidado se domestica en la institución familiar. Siguiendo a Pol Esteve Castelló (2025): "el hogar es el factor más potente de civilización. El hogar estructura nuestra vida cotidiana, define cómo vivimos y, en última instancia, quiénes somos" (p. 43). Sin embargo, esta naturalidad no es más que el efecto de un proceso de sedimentación normativa, pues la casa funciona como un espacio disciplinario (y disciplinado) donde se aprende en qué consiste una familia, qué es una "relación legítima" o una "vida correcta". Así la define Juan Evaristo Valls (2022): "una casa es un hábito, y como todo hábito se compone de repeticiones […], una casa sienta las condiciones para una serie definida de coreografías" (p. 72). La casa es el dispositivo donde se entrenan las emociones y las (re)acciones afectivas, donde se convierte la experiencia de "lo íntimo" en un régimen de expectativas orientadas a la realización de un "estado de bienestar o de normalidad" (Ahmed, 2019) sostenido en tres pilares: la reproducción, el matrimonio y la familia biológica.

Esta primera parada pretende "aflojar", en terminología de Lauren Berlant (2025), estas identificaciones a través del concepto de "ecpatía" de Margalida Pons (2022). Para la teórica estadounidense, aflojar un dispositivo implica ponerlo a disposición de "distintos tipos de apego, uso, forma, concepto, escena, mundo" (2025, p. 234), es decir, abrirlo a la transformación a través de resonancias y vínculos desconocidos. Por su parte, la investigadora mallorquina entiende por "ecpatía" la "resistència o dificultat per absorbir els estats emocionals induïts per un altre" (2022, p. 41), una herramienta política decisiva en el contexto del hogar. La actitud ecpática permite, por un lado, desarticular la inercia afectiva de la casa al establecer un distanciamiento crítico frente a ese "lugar obligatorio" (Foucault, 1997). Por otro, y de manera consecutiva, favorece la huida de la norma emocional hegemónica, lo que posibilita ocupar el espacio sin que las dinámicas heredadas lleguen a fagocitar sus posibles. Habitar la suspensión se vuelve, por tanto, potencia para reimaginar relaciones afectivas insospechadas.

Nuestra apuesta consiste en desplazar el afecto domesticado en la "familia biológica" hacia la "familia escogida" (Giannechini, 2026) y en entender la casa como un espacio de vidas compartidas que desbordan el guion matrimonial esperado. Para ilustrar esta posibilidad, acudimos a dos ejemplos. El primero, una imagen grabada en el imaginario colectivo español: las señoras, comúnmente conocidas como "Radiopatio", de la serie *Aquí no hay quien viva* (2003-2006): Concha, Vicenta y Marisa.

Figura 2

Imagen de cabecera del cuarto episodio de la segunda temporada de la serie española Aquí no hay quien viva *en Apple TV, creada por Iñaki Ariztimuño y Alberto Caballero, y producida por José Luis Moreno*



Este icónico trío de mujeres mayores, que habita un piso marcado por trayectorias afectivas diversas (viudedad, relaciones sentimentales fallidas, precariedad), conforma una unidad familiar que se aleja de las ideas hegemónicas de familia o matrimonio —heteronormativo— para erigirse como un espacio de cuidado mutuo y, sobre todo, de compañía. En ese piso, custodiado por el perro Valentín, el hogar deja de funcionar como promesa de la *vida correcta* para posibilitar una *vida elegida*. Esta forma de hacer familia al margen de la norma es lo que Hélène Giannecchini reivindica en *Un deseo desmesurado de amistad* (2026). Para la escritora francesa, la amistad es un vínculo político que nos inclina a "inventar otras formas de vida, nos vuelve indóciles" (p. 40), permitiéndonos generar parentescos alternativos a los biológicos y/o heredados. De este modo, Giannecchini sostiene:

> que la familia tiene poco que ver con la biología, que el nacimiento es una artimaña de su relato para identificar a los padres como padres biológicos, cuando no siempre lo son. [Esta] narrativa es pobre y nuestras coaliciones les dan miedo. En los mundos que Donna Haraway inventa y nosotras queremos, los géneros eligen libremente y cambian, los seres humanos se vinculan a otras especies, los padres no son dos ni son biológicos, la procreación no es tan interesante, las afinidades se construyen a lo largo de la vida y la amistad tiene entre ellas un lugar de excepción. (2026, p. 71)

La afinidad construida a través de la amistad que caracteriza a las señoras de *Aquí no hay quien viva* cobra un sentido político especial si prestamos atención al contexto sociocultural que estaba teniendo lugar en España durante el periodo de emisión. Como defiende el investigador Roberto Huertas (2026), la serie refleja:

> la dificultad de emanciparse y de acceder a una vivienda en la España del *boom* inmobiliario. El edificio de Desengaño 21 es, en este sentido, una metáfora de la sociedad española que emerge antes de la crisis del 2008; un espacio abarrotado donde la convivencia es obligada, los precios suben y la precariedad se disfraza de normalidad. (p. 52)

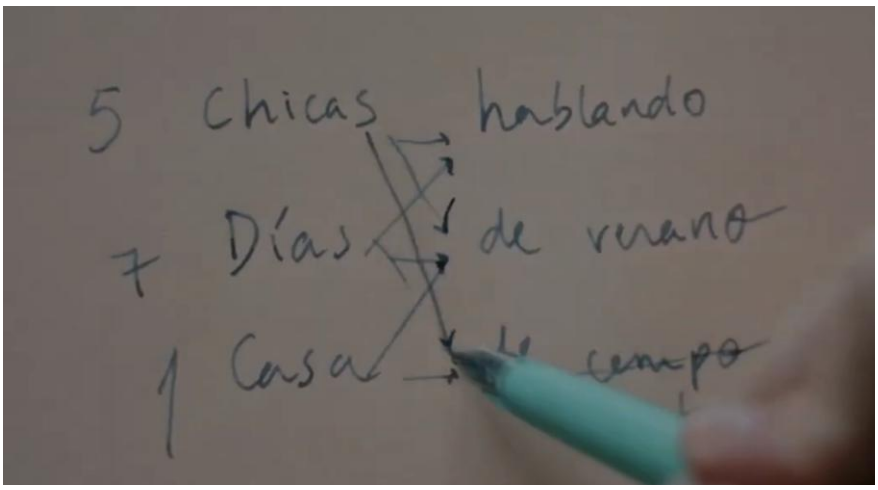
Es precisamente en este contexto donde la invocación a la teoría de Haraway que hace Giannecchini resulta idónea. Frente a un mundo hostil y a una exposición constante a la violencia sistémica, se debe incentivar la creación de lo que Haraway denomina, en *Seguir con el problema* (2019), "parentescos raros" —o "oddkin"—, es decir, "líneas de conexión ingeniosas" que facilitan "aprender a vivir y morir bien de manera recíproca en un presente denso" (p. 19). El piso de la puerta de las tres mirillas se presenta como un lugar donde habitar el presente con atención, "suscitar respuestas potentes a acontecimientos devastadores [...] y

reconstruir lugares tranquilos" (pp. 19-20), en relación con sujetos que desbordan las lógicas heteropatriarcales y reproductivas de la familia tradicional.

Otro ejemplo de reciente publicación, dentro del imaginario audiovisual español, lo encontramos en la película *Las chicas están bien* (2023), dirigida por Itsaso Arana, de la que participan Bárbara Lennie, Irene Escolar, Itziar Manero y Helena Ezquerro. A lo largo de siete días, y con el pretexto de ensayar una obra de teatro, cinco chicas intercambian impresiones y vivencias con el único afán de dilatar el tiempo compartido. Las inseguridades e incertidumbres con respecto a la maternidad y las relaciones de pareja son algunos de los motores dialécticos que sostienen el argumento de la película. Tal y como enuncia Aarón Rodríguez (2025, p. 172), una de las particularidades formales de su construcción reside en romper la cuarta pared y apelar al espectador a través de interlocuciones dirigidas a cámara. Las actrices figuran en el largometraje con sus nombres reales, donde improvisan escenas que podrían asemejarse a las de la vida cotidiana. El dislocamiento de planos —real y ficticio— permite ingresar en el ecosistema generado entre las actrices, que podríamos catalogar como una suerte de "comunidad epistémica", en tanto se instituye en la construcción horizontal de sujetos —las chicas— cuyas percepciones y relatos apenas empiezan a tenerse en cuenta desde hace apenas unas décadas por parte de las industrias creativas.

Figura 3

Fotograma de Las chicas están bien*, Itsaso Arana, 2023*



El fotograma citado (Figura 3) representa a la perfección el sistema relacional que plantea y desarrolla el filme. Una dinámica interconectada de elementos que van abriéndose a la revisión de sus representaciones. A partir de las dilatadas conversaciones e interrogantes que

comparten cinco chicas, asistimos a un espacio de articulación y disputa del pensamiento (jerárquico), la familia (biológica), el espacio (la casa) y el tiempo (el verano) como marcos que no están subjetivamente restringidos, sino que son susceptibles de remodelarse constantemente. Frente a la clausura narrativa, el encadenamiento perfecto de acciones y el propósito argumental, esta pieza se compone de imágenes y escenas improductivas capaces de suspender el relato que heredamos de vida y de hogar en común.

2. SEGUNDA PARADA: CENTRO DE OCIO Y CONSUMO

En el año 1992, Marc Augé publica *Los no lugares, espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, un libro decisivo para la concepción tardocapitalista que compartimos sobre el centro comercial. De acuerdo con Augé, estos espacios, diseñados para el consumo y la circulación, no favorecen experiencias de socialización ni vínculos propositivos; son, por el contrario, el marco perfecto para el desarrollo de una afectividad administrada, fundada únicamente en relaciones clientelares. En el año 2023, Andrea Gumes y Anna Pacheco vuelven sobre este testimonio de Augé para matizar ligeramente sus palabras. En el marco del programa de pódcast *Ciberlocutorio* (2023), las periodistas afirman que si bien los "no lugares" —y entre ellos el centro comercial— son espacios para el anonimato y la desidentificación, no es menos cierto que también han sido el escenario donde se ha construido la relación con las madres. En palabras de Gumes: "Para mí, este espacio lo vincularé siempre a momentos y recuerdos y construcción de relación con una madre [...] Aquí nos hemos enfadado, nos hemos discutido, nos hemos abrazado, confesado, hemos charlado horas y horas" (En Ciberlocutorio, 2023, min. 31:11).

Una problematización similar a la que elaboran Pacheco y Gumes sobre el concepto de Augé, es desarrollada por Maximiliano E. Korstanje y Rodanthi Tzanelli en "Filosofía del pasaporte y reciprocidad en tiempos de movilidad. Una construcción alternativa a la tesis de los no-lugares" (2017). Siguiendo la tesis de los investigadores, tanto los trabajadores de los centros comerciales como los inmigrantes que quedan atrapados en el aeropuerto del país al que llegan subvierten la idea de que ese espacio es un lugar sin vida, sin historia. Para los *sin parte* (Rancière, 2011, pp. 233-234), estos lugares son por fuerza significativos, pues en ellos se practican formas de encuentro, de reconocimiento mutuo y de construcción de lazos, así como momentos determinantes para sus vidas. Este último aspecto es retomado por Inés Cornejo Portugal en "El centro comercial: ¿una nueva forma de estar juntos?" (2006), donde analiza el posible cambio de paradigma de los centros de ocio y consumo de "lugar anónimo a

territorio construido, apropiado, íntimo" (p. 93). Se trataría, siguiendo a la investigadora, de un espacio de sociabilidad que trascendería la dimensión comercial para acomodarse en la simbólica.

Además de los ejemplos citados, destacamos algunos actos de boicot simbólico elaborados por colectivos posautoriales de finales de los años 90, como el llevado a cabo por Preiswert (Sociedad de trabajo no alienado). Sus integrantes operaron en Madrid a finales del pasado siglo con el objetivo de poner los espacios capturados por lógicas capitalistas al servicio del común. Arte y vida se confunden en sus acciones, orientadas a desplegar "proximidades laterales" (Giannecchini, 2026, p. 71), esto es, una sociabilidad espontánea y desarrollada entre desconocidos.

Figura 4

"La hora del saqueo", Archivo Preiswert, 1995



El 15 de octubre de 1995, tal y como recoge Juan Pablo Wert Ortega en *Preiswert: una historia improbable* (2008), el colectivo interviene una valla publicitaria del conocido centro comercial español, El Corte Inglés, situada en la estación de metro Sol, y reparte una serie de octavillas en las que podía leerse: "Llegó la hora del saqueo". Con este sistema de comunicación, orientado al común ciudadano, y confeccionado por fuera de toda lógica espectacular y publicitaria, los integrantes de Preiswert invitan a los transeúntes madrileños a adentrarse en El Corte Inglés de la calle Preciados —centro fundacional de la gran superficie—

y salir con todos los bienes de consumo que pudiesen desplazar consigo. Así recuerda el acontecimiento la investigadora Almudena Baeza Medina (2005):

> Durante 45 minutos miembros de Preiswert y cerca de medio centenar de viandantes reclutados […] irrumpieron desordenadamente en el almacén y se llevaron "puesto", como proponía la supuesta invitación del departamento de promoción de la empresa, cuanto pudieron". La acción fue rodada con una cámara de vídeo que tenía como fin, no documentar la acción, sino "distraer", "inmovilizar" a los miembros de seguridad del almacén, cosa que hizo eficazmente, pues éstos no se atrevieron a agredir a nadie. Posteriormente saldría una nota en el periódico El País explicando que un conocido gran almacén había sufrido el ataque de unos anarquistas. (p. 384)

Este acto de camaradería activista, efectuado por fuera de los canales de comunicación reglados, interrumpe un espacio regido por lógicas transactivas. A través de la okupación de canales de comunicación masiva —carteles, vallas, *stands* publicitarios— y la dislocación semántica, Preiswert construye "situaciones" (Debord, 2005) que instalan en el corazón del sistema la posibilidad de un común poscapitalista. La conversión del centro comercial en espacio de saqueo y relaciones imprevisibles, lejos de constituir un mero gesto de vandalismo o transgresión episódica, opera como una fisura en la gramática del consumo, desestabilizando sus códigos de circulación, valor y propiedad.

3. TERCERA PARADA: EL ESTADIO DE FÚTBOL

El estadio del Rayo Vallecano —Estadio de Vallecas— constituye uno de los epicentros simbólicos de la memoria popular española, pues está construido sobre lo que fue uno de los casi trescientos campos de concentración que el régimen franquista desplegó por todo el país en el año 1939, poco antes de finalizar la Guerra Civil.[5] Los aficionados e hinchas del equipo tienen el proyecto de inscribir este terrible episodio de su historia en la memoria popular del campo, para lo que, desde el año 2025,[6] recogen testimonios de familiares y amigos de las víctimas en reuniones, presentaciones y jornadas a fin de publicar la historia oculta del estadio en un libro de próxima aparición, coordinado por Juan Jiménez Mancha. La vocación del proyecto testimonial, en palabras de su coordinador, es que circule por centros educativos y

[5] El Estadio de Vallecas se erigió en 1930, pero sería demolido en 1972 para sustituirlo por el actual campo. En su cancha han jugado el Racing de Madrid, el Athletic de Madrid o el equipo homónimo, Rayo Vallecano.
[6] Los inicios de este proyecto, impulsado por la facción ultra del Rayo Vallecano —los Bukaneros—, datan de unas jornadas de memoria histórica celebradas en 2025, en el Ateneo Republicano de Vallecas, con el fin de retomar la memoria del campo de concentración (de la Cruz, 2026).

otras instituciones públicas. “El ochenta por ciento del colectivo que está llevando a cabo la investigación son gente del Rayo Vallecano, un grupo de aficionados al fútbol que son [...] profesionales con diversos perfiles perfectos para llevar a cabo la empresa” (De la Cruz, 2026, s/p).

Esta asamblea heterogénea de participantes es un ejemplo paradigmático de común disentivo, en tanto una serie de personas, unidas por el afán de poner fin a un silencio histórico, y de espaldas a las instituciones, depositan sus esfuerzos en reparar una situación de injusticia social y/o “agravio epistémico”. Los hinchas del Rayo Vallecano, impulsados por una camaradería deportiva, entienden la cultura a la manera de Raymond Williams (2008), esto es, no como “una generalización de lo que una minoría se propone y cree, sino fruto de una condición en la que el pueblo en su conjunto participa en la articulación de significados y valores” (p. 105). De ahí su insistencia en seguir nombrando la historia del estadio. Su proyecto forma parte de una reparación en “los recursos hermenéuticos colectivos”, en terminología de Fricker (2017, p. 243), pues pone fin a un silencio —una laguna textual y política— que no solo repercute en la memoria de aquellos que fueron víctimas de este episodio histórico, sino de todos los que (con)forman la sociedad.

El concepto de emotopo (Pons, 2021) resulta particularmente operativo para entender las implicaciones políticas y afectivas de este espacio, pues refiere la capacidad que tienen ciertos escenarios de convertirse en archivos emocionales. En el estadio, rituales hipermasculinizados como los cánticos, las rivalidades o las humillaciones pueden leerse como una suerte de economía afectiva (Ahmed, 2004) que, si bien suele sostenerse sobre dinámicas excluyentes y potencialmente dañinas, logra desterritorializarse cuando la voz política del hincha reclama una historia silenciada. Si algo demuestran los aficionados del Rayo, es que el despliegue de una camaradería deportiva (re)dirigida hacia la justicia social es una de las articulaciones políticas más operativas para modificar el relato colectivo reparando los desequilibrios instituidos en él. La ilusión hincha de pertenecer y formar parte de una hermandad deportiva demuestra no ser ajena a sus condiciones políticas de aparición ni a la historia del territorio.

4. CUARTA PARADA: LA ESTACIÓN DE SERVICIO

Los imaginarios del descanso y de la movilidad sin interrupciones, impulsados por la cultura dictatorial, lograron implementar la idea de que España era un país europeizado, en vías de

desarrollo y eternamente disponible para las necesidades del turista. Para ello, siguiendo a Pinzón Ayala y Loren Méndez (2025):

> fueron fundamentales, por un lado, *el vehículo y su producción masiva*, que permitió a la clase media el acceso universal a la idea de un transporte basado en la velocidad y la libertad de movimiento; y, por otro, *la carretera*, como infraestructura capaz de formalizar el acceso a cualquier punto de la geografía y, con ello, la democratización del ocio y del turismo. (p. 61; énfasis de los autores)

La aparición de ambas tecnologías del desplazamiento —el coche y la carretera— promovió la creación de estaciones de servicio. Concebidas como arquitecturas para el descanso y el repostaje, estas últimas potenciaron el turismo de masas y contribuyeron a la capitalización del descanso. Es decir, arraigaron en el imaginario colectivo la idea de que detenerse o interrumpir un trayecto solo tenía sentido en la medida en que garantizaba la llegada a una meta (Pinzón Ayala y Loren Méndez, 2025, p. 61). En esta investigación, sin embargo, proponemos pensar la estación de servicio como arquitectura *para* la diletancia, es decir, como un repositorio de prácticas holgadas, que, en su marginalidad, articulan sentidos de vida por fuera de las leyes de la crono-normatividad.

En línea con las propuestas de vida horizontal ensayadas por Valls Boix (2022, 2025),[7] queremos reivindicar que la estación de servicio no solo ha sido un engranaje indispensable para el culto a la expansión (turística, fósil) y a la producción de movilidad sin cotas, sino que pronto constituye un emotopo para culturas marginales y periféricas, esto es, el marco de aparición para un común disentivo. Durante los años 80, las gasolineras se convierten en zonas de trapicheo e intercambio musical para los jóvenes de las periferias urbanas, quienes hacen de la rumba el motivo de unión y el dispositivo de cuestionamiento de los relatos más ortodoxos de la Transición. En "Reyes de la gasolinera", Ramón López Castellano (2019) expone cómo:

> el expositor de música de la estación de servicio se convierte en una de las avenidas más notorias para la venta de casetes y, de otro lado, sinónimo de unas músicas tan populares como, en ocasiones, subalternas e infames por la escasa calidad de sus producciones. En estos expositores, y entre astros de la canción melódica y compilaciones verbeneras varias,

[7] En obras como *Metafísica de la pereza* (2022) y *El derecho a las cosas bellas. Vindicación de la vida holgada* (2025), el filósofo alicantino rechaza la concepción neoliberal y hegemónica del descanso, la desocupación y la pereza y convierte estas prácticas horizontales en mecanismos que desactivan la norma de la productividad vertical. Valls Boix (2025), por su lado, afirma que, bajo el orden social vigente, se nos procura únicamente un descanso "necesario", "el cuidado mínimo que requerimos para recuperar fuerza de trabajo y volver a la fábrica de la infelicidad" (p. 61), e insiste en que "es tiempo que no nos pertenece, sino que el capital necesita" (p. 61).

> encuentran lugar privilegiado en éxito y ventas grupos como Las Grecas, Los Chichos, Los Chunguitos, y un largo etcétera. (p. 142)

La estación de servicio, entendida como "arquitectura diletante", ofrece las condiciones estructurales para que el "subproletariado suburbial" pueda reunirse y construir una cultura a contrapelo del sistema. Mientras la Transición española y su alabanza al desarrollismo son cantadas por la Movida, banda sonora a esta narración tradicional, la rumba vallecana o rumba flamenca deviene el canto a la "libertad con ira" (López Castellano, 2019, p. 135), el medio de expresión idóneo para una parte de la ciudadanía que disentía del relato dominante.[8] Frente a una clase media liberal que abanderaba un progreso irreflexivo al tiempo que "apuntalaba un discurso de cambio basado en la amnesia y la amnistía sociopolítica" (p. 134), grupos como Los Chichos, Los Chunguitos o Las Grecas manifiestan el disentimiento con un presente volcado hacia un futuro de castillos en el aire, que desatiende los imaginarios residuales del "franquismo sociológico".[9] De nuevo con López Castellano (2019):

> Esta música fabula y construye identidades 'a la contra' y mitifica las éticas y las estéticas de una generación marginada que, antes que trabajar a destajo para comprar el Seat 600 prefiere sustraer un 124, el coche de la Transición que, más que reflejar con su mayor potencia y agresividad el avance del desarrollismo hacia el pleno desarrollo socioeconómico, simboliza la cara oculta de este progreso. De hecho, el 124 se va a convertir en el coche robado por antonomasia y cronotopo privilegiado del «devenir quinqui». (p. 135)

Como bien insiste el investigador, allí donde el Seat 600 se volvió el motor libidinal del clasemedianismo, el 125 metabolizó los deseos heterodoxos de las clases marginalizadas. La ocupación indisciplinada de los medios de producción —tecnologías culturales y de movilidad como la música y los entonces incipientes vehículos— necesitó un centro logístico, una arquitectura para el despliegue de pasiones heterodoxas y fraternidades disentivas. En ese contexto, la estación de servicio se eleva como el ejemplo por antonomasia.

En resumen, en esta investigación entendemos la estación de servicio como una "máquina diletante" y, por tanto, radicalmente opuesta a las "máquinas de vivir" que impulsó

[8] Para entender el papel y la relevancia de la rumba y el flamenco como estrategias musicales de disputa de la estigmatización, la opresión y el desamparo de los barrios obreros y sus agentes sociales, véase Miguel García-Martín (2022). En "Viaje al centro del extrarradio", el investigador realiza una interesante genealog(ra)ía del cante flamenco, en relación con el papel que el territorio y sus condicionamientos políticos han tenido desde la datación de sus orígenes en la baja Andalucía.

[9] Aranguren y López Pina (1976) concibe el "franquismo sociológico" como una forma de socialización, un *modus operandi* basado en la radicalización del conservadurismo y las políticas consuetudinarias que anulan los disensos, un modelo de articulación social que se asienta en los últimos años de la dictadura para sobrevivirla.

Le Corbusier; es decir, como un espacio para reclamar una interrupción legítima para hacernos libres parando (Valls Boix, 2022, p. 51). No concebimos este lugar como estático u ontológicamente clausurado, tampoco como un espacio reducido de manera perpetua a la categoría de "no lugar". Resulta, en cambio, un territorio donde, por un lado, se cuestiona el régimen escópico de la productividad neoliberal y, por otro, se practica una resistencia comunitaria que encuentra en la música un motor de resistencia crítica. Si algo nos enseña la camaradería quinqui, es a pensar arquitecturas funcionales como las gasolineras y las estaciones de servicio a la manera de engranajes afectivos donde fraternidad, inoperancia y disputa política conviven al compás de rumba.

5. QUINTA PARADA: LA PLAZA PÚBLICA

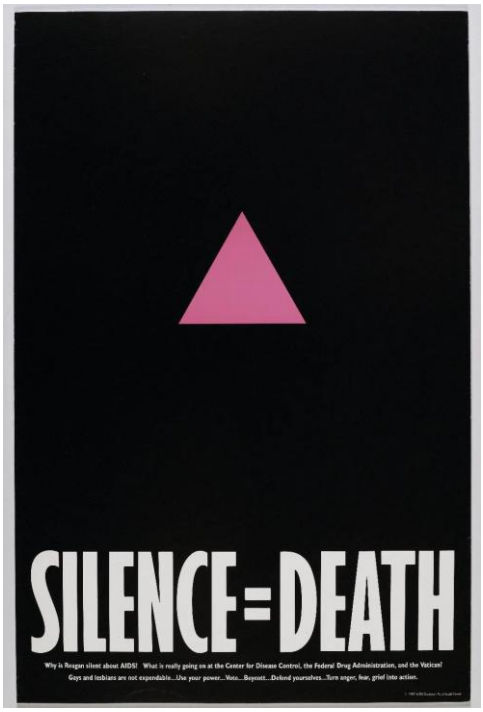
Las avenidas y las plazas de la metrópolis global son una suerte de cancha de juego para la economía del libremercado. Basta con pensar en acontecimientos como el que tuvo lugar el 18 de septiembre de 2025, cuando Carolina Herrera cerró la Plaza Mayor de Madrid para presentar su colección Primavera/Verano 2026 (Ortiz, 2025), o, en esta misma ciudad, el proyecto de convertir algunas zonas de uso público en parques recreativos para celebrar el Gran Premio de España de Fórmula 1, en septiembre de 2026. Sin embargo, en otros momentos como el 15M, el Movimiento Occupy o las mareas ciudadanas, la plaza pública ha funcionado como espacio de afirmación colectiva para las vidas desposeídas (La Corrala, 2016) y como un territorio de disputa semiótica en el que reivindicar derechos fundamentales para el ser humano como el de una vivienda digna o el reconocimiento de la identidad sexual.

Uno de estos momentos lo encontramos a finales de los años 80, cuando el colectivo ACT UP elabora un gráfico sencillo que coloca en algunas de las principales plazas públicas de Nueva York. Un modesto triángulo rosa ocupa el centro de la composición, rotulado con dos palabras en blanco: SILENCIO = MUERTE sobre un fondo negro. Las significaciones que moviliza el equilátero son claras para la comunidad que lo recupera, pues este fue empleado durante el régimen nazi para marcar aquellos cuerpos de la comunidad *queer* que más tarde ingresarían en los campos de concentración. Un pequeño detalle, sin embargo, diferencia ambos equiláteros. Si bien el empleado por el Führer como símbolo de exterminio estaba invertido, el que protagoniza el cartel de los 80 apunta hacia arriba. Este gesto de redirección semiótica y, con ello, de resignificación política y afectiva, permitía comunicar a la comunidad neoyorquina del momento que el silencio colectivo producía muerte en un contexto social en

que el sida era una epidemia silenciada. No hablar —no compartir experiencias e información— se resolvía en pérdidas masivas de vida.

Figura 5

SILENCE = DEATH Project, 1986

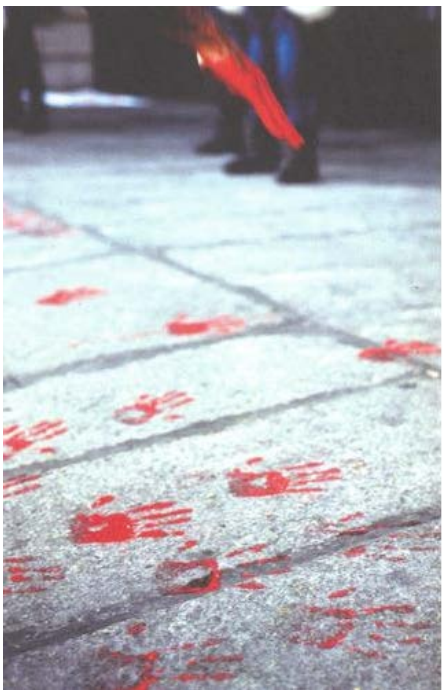


Nota. Fuente: Brooklyn Museum

Esta idea de silencio institucional como símbolo de muerte lo representa muy bien la acción que la Radical Gai-LSD llevó a cabo frente al Ministerio de Sanidad español, el 1 de diciembre de 1996, y que inmortalizó el fotógrafo brasileño Andrés Senra. Una acción colectiva que consistió en tintarse las manos de sangre y manchar las proximidades de la institución sanitaria, que se lavó las manos ante la pandemia del sida. Frente al silencio institucional, entendido como gramática del desentendimiento, el ruido de la movilización y su uso apropiativo del espacio público y del triángulo nazi extendieron un mensaje de advertencia y colectivización del malestar que salvó tantas vidas como las instituciones públicas sacrificaron (Carrasposa & Vila Núñez, 2005). Si algo denunciaban tanto la comunidad neoyorquina como el colectivo madrileño, es que la ocultación de la epidemia no solo contribuyó al desamparo sanitario de sus víctimas, sino que fomentó la extensión de la enfermedad, además de consolidar los imaginarios de estigmatización que todavía hoy la acompañan.

Figura 6

El ministerio tiene las manos manchadas de sangre, 1996. Acción de la Radical Gai y LSD en el Ministerio de Sanidad español



Nota. Fotografía de Andrés Senra

Tanto el colectivo ACT UP como la Radical Gai constituyeron dos comunidades epistémicas fundamentales en los años 90. Ambas pusieron el arte al servicio del conocimiento de la enfermedad distribuyendo proclamas como "Silencio = Muerte" o "Limpia las chutas con lejía. Protégete del sida. Alguien tendrá que hacer la prevención". Con ellas, alertaron a la sociedad sobre los peligros del contagio. Este papel, que no cumplieron las instituciones, tuvo una principal herramienta de difusión: la poética mural. Asimismo, la acción política que desplegaron con sus intervenciones se puso al servicio del cuerpo como campo de batalla y fortaleció las alianzas *queer*, un tejido comunitario de acción política, cultural y social que hoy sigue desplegando su fuerza activista.

Si damos un salto hasta el año 2023, el proyecto de pensamiento marxista, Rojo del Arcoíris (2023), añade una capa más de significado al triángulo rosa, que, sobre el mismo fondo negro de los años 80, venía a ocupar el lugar del techo de una casa, construida, esta vez, sobre dos cimientos lingüísticos notablemente diferentes: ABOLIR = COMUNIZAR.

Figura 7

ABOLIR = COMUNIZAR, 2023



Nota. Fuente: Colectivo Rojo del Arcoíris

La casa que disputa el mural está profundamente ligada a la institución matrimonial. Abolir este régimen afectivo en pos de comunidades de cuidado y solidaridad contrahegemónicas no solo ofrece una liberación a las lógicas restrictivas y binaristas de la institución familiar, sino que también permite empezar a colocar los cimientos del porvenir: una casa en la que tendrán cabida la amistad, las afinidades electivas y los vínculos no normativos; una casa en la que el cuidado deje de ser una carga privatizada para convertirse en responsabilidad colectiva; una casa donde la vida no esté organizada en torno a la propiedad, la herencia y la exclusividad, y sí en torno a la interdependencia, el apoyo mutuo y la construcción común de lo cotidiano.

6. ¿CLAUSURA?: EL CEMENTERIO

Las rutas historiográficas por nuestra memoria cultural se han efectuado como caminos rectos con punto de llegada. Estas formas de desplazamiento por los archivos compartidos presentan la arquitectura de una exclamación (“!”), esto es, la forma de una línea recta de sentido que clausurará, finalmente, en un punto. Frente a esta forma de concebir las ideas, la presente

investigación ha querido ensayar un desvío, torcer la ruta que entendemos por vida y preguntarse qué pasaría si esta recta se curvase y la afirmación exclamativa se volviese pregunta, interrogante ("¿"), pues la inclinación, la duda, el tanteo, son fuerzas epistémicas que nos conducen a mirar, de manera "disyecta", los paisajes de nuestra vida. Siguiendo a Castillo (2014), todo arte disyecto despliega una serie de "prácticas que se proponen perturbar el espacio metafórico heredado" (p. 14), y estas que aquí convocamos disputan los repartos afectivos y políticos del común urbano.

A través del recorrido indisciplinado ensayado en esta investigación, hemos querido convocar episodios culturales y acontecimientos sociales que no han ocupado el centro del canon histórico, pero que precisamente por seguir en la sombra todavía pueden iluminarlo de otro modo. Series de televisión como *Aquí no hay quien viva*, agrupaciones deportivas como el Rayo Vallecano y colectivos activistas como ACT UP o Rojo del Arcoíris, junto al resto de ejemplos citados, comparten una pretensión similar: producir afectos ingobernables; conducir las fuerzas de existencia hacia maneras *otras* de abrazar y escribir la vida. Sus epistemes textualizan un guion alternativo a partir del cual volver a mirar nuestras ciudades.

Por último, queremos emplear la parada final de este viaje para efectuar un último proceso desterritorializante. Frente a la concepción, tradicionalmente compartida, de que el cementerio constituye un depósito de restos, una clausura y un cierre a la vida, proponemos pensarlo como un contenedor de formas e ideas por rescatar, como el repositorio de nombres e historias que quedaron en el olvido, pero cuyas luchas todavía son susceptibles de materializarse. En *Los fantasmas de mi vida* (2018), Mark Fisher habla de la hauntología en un sentido propositivo. Para el crítico británico, las potencias espectrales del pasado que jamás se alcanzaron, aquellos deseos revolucionarios de cambio que no llegaron a concretarse, deben reinsertarse en el presente como promesas y motivos por los cuales batallar.

El imaginario que despliegan algunas de las voces convocadas en este estudio, voces como las del propio Fisher, Lauren Berlant o Henri Lefebvre, entre muchas otras, dan sentido a nuestra imaginación pública. Por ello, no podemos dejar de mencionar las posibilidades políticas de la genealog(raf)ía: un archivo de nombres e ideas en constante movimiento, ideas a partir de las cuales pensar las figuraciones colectivas por venir. Como llegaría a enunciar Remedios Zafra (2010):

> No basta con la voluntad individual de transgredir el pacto. Un cambio simbólico precisa de una revolución colectiva, enfatizo: colectiva, la ideación de nuevas figuraciones que inspiren otros imaginarios posibles o revisen los clásicos; una revolución que de manera necesaria exige la intervención profunda en las industrias creadoras de imaginario y visualidad, la puesta a prueba de su capacidad de contagio. (p. 40)

El espectro de lo posible que abrieron todos los pensadores y las pensadoras que ya no nos acompañan nos permite alejarnos del rostro conocido de la Historia para tocar con la mano el reverso de sus lenguajes; reconocernos en las demandas y contagiarnos de los afectos movilizados. Por otro lado, sentirse parte de vínculos y afectividades disidentes implica también un gesto de escucha hacia las voces del pasado, como reivindicaría Daniel Zelko (2024). Escuchar conlleva poner atención, y poner atención consiste en no cesar en la tarea de remover los lugares clausurados y olvidados por la historiografía. A todas las voces que ya no enuncian, pero cuyo legado textual nos permite seguir pensando el futuro, dedicamos nuestro particular cementerio de ideas: un lugar de *lo posible*, solo susceptible de ser alcanzado a través de la interlocución con otros.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHMED, S. (2004). Affective Economies. *Social Text*, *22*(2), 117-139.

AHMED, S. (2019). *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.

ARANGUREN, J. L., & LÓPEZ PINA, A. (1976). *La cultura política en la España de Franco*. Taurus.

AUGÉ, M. (1992). *Los no lugares, espacios del anonimato.* Gedisa.

BAEZA MEDINA, A. (2005). *Arte colectivo neopop en el Madrid de los 90.* (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid).

BARRICARTE, G. (2025). Coches, autopistas y piel. Entrevista múltiple a Sara Ahmed, Cara Daggett, Layla Martínez y Joanna Żylińska. *Re-visiones*, *15*(2), 1-9, https://doi.org/10.5209/revi.106511

BERLANT, L. (2025). *Sobre la inconveniencia de otras personas.* Mutatis Mutandis.

BRONCANO, F. (2020). Teoría y práctica de las fraternidades epistémicas. *Dilemata: Revista Internacional de Éticas Aplicadas*, (33), 11-21. https://www.dilemata.net/revista/index.php/dilemata/article/view/412000343

CARRASPOSA, S., & VILA NÚÑEZ, F. (2005). Geografías víricas: hábitats e imágenes de coaliciones y resistencias. En Grupo de Trabajo Queer (Ed.), *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer* (pp. 45-59). Traficantes de Sueños.

CASTILLO, A. (2014). *Ars disyecta.* Palinodia.

CIBERLOCUTORIO (2023, 22 de junio). Tarde en el centro comercial, con Clara y Lea López. [Pódcast]. Spotify. https://open.spotify.com/episode/4iie9J8R4YLTk26yBgkvTv?si=66b4ab82fe1841321

CORNEJO PORTUGAL, I. (2006). El centro comercial: ¿una nueva forma de "estar juntos"? Cultura y representaciones sociales, *1*(1), 93-127.

DEAN, J. (2019). Cuatro tesis sobre el camarada. En Pablo Martínez (Ed.), *Comunismos por venir* (pp. 65-110). Arcadia; MACBA.

DEBORD, G. (2005). Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, (5). https://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm

DE LA CRUZ, L. (2026, 21 de abril). Aficionados del Rayo Vallecano reconstruyen la historia perdida del estadio como campo de concentración. *Eldiario.es*. https://www.eldiario.es/madrid/somos/aficionados-rayo-vallecano-reconstruyen-historia-perdida-estadio-campo-concentracion_1_13155002.html

ESTEVE CASTELLÓ, P. (2025). *Arquitecturas peligrosas*. Puente Editores.

FISHER, M. (2018). *Los fantasmas de mi vida.* Caja Negra.

FRICKER, M. (2017). *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento.* Herder.

FOUCAULT, M. (1997). *Historia de la sexualidad. 1: La voluntad de saber*. Siglo XXI.

GARCÍA-MARTÍN, M. (2022). Viaje al centro del extrarradio desde Los Chichos a Rosalía: una geografía flamenca de las periferias urbanas españolas. *Eure. Revista Latinoamericana de Estudios Urbano Regionales*, *48*(143), 1-20.

GIANNECCHINI, H. (2026). *Un deseo desmesurado de amistad*. Anagrama.

HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Consonni.

HUERTAS GUTIÉRREZ, R. (2026). De Desengaño 21 a Mirador de Montepinar: representaciones de la vida urbana en *Aquí no hay quien viva* y *La que se avecina*. *SERIARTE. Revista científica de Series Televisivas y Arte Audiovisual*, (9), 37-67. https://doi.org/10.21071/seriarte.v9i.18718

KORSTANJE, M. E., & TZANELLI, R. (2017). Filosofía del pasaporte y reciprocidad en tiempos de movilidad. Una construcción alternativa a la tesis de los no-lugares. *Estudios y perspectivas en turismo*, *26*(2), 478-492.

LA CORRALA (Coord.). (2016). *Cartografía de la ciudad capitalista. Transformación urbana y conflicto social en el Estado Español*. Traficantes de Sueños.

LEFEBVRE, H. (2013). *La producción del espacio.* Capitán Swing.

LÓPEZ CASTELLANO, R. (2019). Reyes de la gasolinera. La rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición. En José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito (Eds.), *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia* (pp. 133-145). Edizioni Ca' Foscari.

LUDMER, J. (2007). Literaturas postautónomas. *CiberLetras: revista de crítica literaria y de cultura*, *17*, 236-244.

MARRERO GUILLAMÓN, I. (2025). *En suspensión: espacios interrumpidos.* Puente Editores.

NAVARRO, L. (Coord.). (1999). Definiciones. En *Internacional Situacionista. Textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)* (Vol.1) (pp. 17-18). Literatura Gris.

ORTIZ, M. I. (2025, 19 de septiembre). El desfile de Carolina Herrera en Madrid que paralizó la Plaza Mayor. *ABC*. https://www.abc.es/estilo/moda/desfile-carolina-herrera-madrid-paralizo-plaza-mayor-20250919185340-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

PAGÁN MARÍN, H. (2024). Comunidades epistémicas en la poesía española del siglo XXI. Una alternativa al concepto de generación. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, *7*(2), 217-241. https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.28916

PAGÁN MARÍN, H. (2025). (Grafo)visualidad y contramapeo en la poesía española contemporánea. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, *23*, 81-103. https://doi.org/10.24197/5gjc2h80

PINZÓN AYALA, D., & LOREN MÉNDEZ, M. (2025). Las estaciones de servicio en el corredor cultural de la Costa del Sol, 1925-1975. En *Actas XIII Congreso Docomomo Ibérico, A Coruña, 22-26 de octubre de 2025* (pp. 60-69). Fundación Docomomo Ibérico; Universidade da Coruña.

PONS, M. (2021). Ocupacions i presidis: escriptura, pensament i espais afectats: escriptura, pensament i espais afectats A propòsit de Patricia Heras, Marina Garcés i Mireia Sallarès. *Rassegna Iberistica*, *44*(116), 477-504.

PONS, M. (2022). Desnaturant la catarsi: la doble apel.lació en la poesia de Dolors Miquel. En Gassol i Bellet, Olívia y Bagur Òscar (coords.), *Dolors Miquel: tradició i inconformisme: una poètica de la transformació* (pp. 35-62). Institut d'Estudis Catalans.

RANCIÈRE, J. (2011). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión.

RANCIÈRE, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política.* Prometeo Libros.

RICHARD, N. (1998). *Residuos y metáforas. Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición.* Cuarto Propio.

RODRÍGUEZ SERRANO, A. (2025). Hacia un cine metamoderno: Elementos críticos para el debate entre metamodernismo y escritura fílmica, *L'Atalante. Revista de Estudios cinematográficos*, (39), 165-179. https://doi.org/10.63700/1179

ROJO DEL ARCOÍRIS (2023). *El comunismo destruye la familia: sobre la abolición de la familia y la comunización de los cuidados.* Levanta Fuego.

SOTO CALDERÓN, A. (2022). *Imaginación material.* Metales Pesados.

SOTO CALDERÓN, A. (2025). *Indisciplinas de la mirada*. Kikuyo.

VALLS BOIX, J. (2022). *Metafísica de la pereza* [Versión EPUB]. NED Ediciones.

VALLS BOIX, J. (2025). *El derecho a las cosas bellas. Vindicación de la vida holgada.* Ariel.

WARK, M. (2023). *Raving.* Caja Negra.

WERT ORTEGA, J. P. (2008). *Preiswert. Una historia improbable.* Diputación Provincial de Málaga; Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

WILLIAMS, R. (2008). *Historia y cultura común.* Catarata.

ZAFRA, R. (2010). *Un cuarto propio conectado. (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo.* [Versión EPUB]. Fórcola Ediciones.

ZELKO, D. (2024). *Oreja madre*. Caja Negra.

TRAZAR CONSTELACIONES: ESPACIOS TENSIONADOS Y COMUNIDAD EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA DEL SIGLO XXI ESCRITA POR MUJERES. UNA LECTURA DE *TRAJISTE CONTIGO EL VIENTO* (2022) DE NATALIA GARCÍA FREIRE[1]

MAPPING CONSTELLATIONS: SPACES OF TENSION AND COMMUNITY IN 21ST CENTURY LATIN AMERICAN FICTION WRITTEN BY WOMEN. A READING OF *TRAJISTE CONTIGO EL VIENTO* (2022) BY NATALIA GARCÍA FREIRE

Carmen Belén Carmona Gil
Universidad de Granada
carmenbcarmona@ugr.es
https://orcid.org/0000-0002-7203-3392
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.284

Fecha de recepción: 01.05.26 | Fecha de aceptación: 03.07.26

RESUMEN

Este artículo trata de pensar el auge actual de producción de narrativa latinoamericana escrita por mujeres a tenor de nuevos marcos que trasciendan la etiqueta comercial de "*boom*" y de dispositivos ya caducos como el de "generación", en aras de leer estos fenómenos al trasluz de las nociones de "comunidad" (Esposito, 2003; Nancy, 2001, 2000) y de las teorías feministas (Federici, 2020; Gago, 2015). Asimismo, se planteará la recepción de estas escrituras como "narrativas exocanónicas" (Escandell, 2022) y "constituyentes" (Peris, 2025), en su voluntad de establecer poéticas que revelen, desarticulen y trasciendan el "realismo capitalista" (Fisher, 2018) haciendo uso de las narrativas de lo insólito y de lo fantástico. Como ejemplo paradigmático, se analizará la novela *Trajiste contigo el viento* (2022) de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire desde estos postulados teórico-críticos, por la propuesta ficcional que despliega en sus páginas en torno a la posibilidad de efectuar una emancipación comunitaria y feminista.

PALABRAS CLAVE: comunidad, feminism, mercado literario, narrativa latinoamericana actual, Natalia García Freire.

ABSTRACT

This article seeks to examine the current surge in Latin American fiction written by women through new frameworks that go beyond the commercial label of 'boom' and outdated concepts such as 'generation', with a view to interpreting these phenomena in the light of notions of 'community' (Esposito, 2003; Nancy, 2000, 2001) and feminist theories (Federici, 2020; Gago, 2015). Furthermore, the reception of these writings will be considered as "exocanonical

[1] Este trabajo se ha realizado gracias a un contrato predoctoral FPU (FPU21/01851), concedido por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España. También forma parte de la investigación desarrollada como miembro en formación del Proyecto I+D "LETRAL: Tecnologías del escritor: producción, circulación y recepción de la cultura literaria en la era de la IA" (PID2023-152400OB-I00) de la Universidad de Granada, dirigido por la doctora Ana Gallego Cuiñas y el doctor Daniel Torres Salinas; del Proyecto "Ecología y ecofeminismo en la literatura colombiana del siglo XXI. Giro rural y espacios comunales de resistencia" (ECOFEM), dirigido por la doctora Virginia Capote Díaz; y del Instituto de Estudios Iberoamericanos y Culturas del Sur de la Universidad de Granada.

narratives" (Escandell, 2022) and "constituent" works (Peris, 2025), in their endeavour to establish poetics that reveal, dismantle and transcend "capitalist realism" (Fisher, 2018) by drawing on narratives of the extraordinary and the fantastic. As a paradigmatic example, the novel *Trajiste contigo el viento* (2022) by the Ecuadorian writer Natalia García Freire will be analysed from these theoretical-critical premises, due to the fictional proposal it unfolds within its pages regarding the possibility of achieving a communal and feminist emancipation.

KEYWORDS: community, feminism, literary market, contemporary Latin American fiction, Natalia García Freire.

El futuro vendrá de un largo dolor y un largo silencio.

Cesare Pavese

1. INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, hemos asistido desde el campo literario a la irrupción de lo que se ha dado en llamar "*boom* de narrativa latinoamericana escrita por mujeres", categoría con sonoras resonancias procedentes de otro siglo y de otro tiempo, pero en la que los modos de recepción de la narrativa procedente de América Latina no parecen del todo olvidados. En este sentido, han surgido en la crítica académica latinoamericanista voces fuertemente contrarias a estas formas de catalogación y etiquetado de la realidad literaria de la región, como es el caso de Amaro (2023), Amaro y Bustamante (2025), Monter (2022) o Kohan (2019), quienes insisten en que el marbete "*boom*" debe, cuando menos, revisarse, principalmente desde una crítica que se postule latinoamericanista y feminista.

El marbete surge, siguiendo a Amaro y Bustamante, en la prensa española en el año 2017, desde la que da el salto a la prensa latinoamericana y a la crítica académica (2025, p. 31), y pretende agrupar las escrituras de distintas narradoras procedentes de distintos países latinoamericanos, particularmente de aquellas que se avienen a estéticas no miméticas relacionadas con modos narrativos como lo fantástico, el terror, el gótico o, de forma general, lo insólito, como pueden ser, entre otras, las argentinas Mariana Enriquez, Samanta Schweblin o Agustina Bazterrica; las bolivianas Liliana Colanzi o Giovanna Rivero; las ecuatorianas Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Solange Rodríguez Pappe o Natalia García Freire; la cubana Elaine Vilar Madruga; la salvadoreña Claudia Hernández; y las mexicanas Fernanda Melchor, Guadalupe Nettel o Cecilia Eudave. No obstante, como puede derivarse de esta reducidísima nómina, ampliable con otros muchos nombres, es evidente la existencia de una mayor producción de narrativa escrita por mujeres en el siglo XXI, una narrativa que no solo ha

incrementado su productividad, sino también su circulación, visibilidad (en términos de Rancière, 2011) y capital simbólico y económico. A este respecto, ya Gallego Cuiñas cifró este incremento en la producción de obras literarias escritas por mujeres como una de las novedades destacadas de las literaturas latinoamericanas, al señalar que "lo verdaderamente *nuevo*" de estas "es el destacado lugar que ocupan las escrituras de mujeres" (2020, p. 92; énfasis en el original), novedad que se une y que se encuentra estrechamente ligada a los nuevos modos materiales de producción de estas escrituras, también reseñados por Gallego Cuiñas (2018). Estos tienen que ver con la aparición en la escena editorial de sellos independientes y la consecuente diversificación del mercado del libro, otrora monopolizado por los grandes conglomerados, lo que contribuye, según la estudiosa, precisamente a este incremento de la visibilidad de las producciones escritas por mujeres (2020, p. 73). Consideramos que evidenciar y celebrar el incremento de la visibilidad de estas narrativas, frecuentemente orilladas o leídas desde una óptica patriarcal y colonial, por el nuevo reparto de lo sensible (Rancière, 2011) que suponen, es una tarea crítica que puede efectuarse atendiendo también a unas lógicas de pensamiento que rehúsen emplear de nuevo determinadas etiquetas o incorporarlas de forma acrítica o automática. Así, como es sabido, estos marbetes fueron empleados en los sesenta del pasado siglo como estrategia comercial más que por voluntad de pensar lo literario. De su uso, además, se derivaron diversas consecuencias, que afectaron principalmente a la recepción de la literatura latinoamericana, concebida así desde la "otrificación" y "exotización", y no desde su autonomía (Carmona Gil, 2024). En este sentido, además, Amaro y Bustamante, por ejemplo, consideran que el marbete "*boom*" funciona como un "artefacto del capital" (2025, p. 13), en tanto que se articula según las lógicas capitalistas "de la competencia, del éxito; […]" (p. 79), lo que provoca, además, que "el boom, con su estallido, no une a las escritoras: las separa. Las separa de su tiempo, las separa de una idea de comunidad. Separa a Latinoamérica, la somete nuevamente a una mirada, a una episteme colonial que etiqueta, clasifica" (p. 79). Además de ello, la propia estrategia del etiquetado revela otras problemáticas críticas, como el reduccionismo que supone amparar bajo una misma categoría a escritoras con obras tan diversas, representativas de estéticas tan divergentes cuando no directamente contradictorias entre sí, y detentadoras también de formas y temas marcadamente distantes, así como incluso de concepciones políticas dispares. Y tampoco cabe olvidar que el empleo de determinadas poéticas abierta o marcadamente feministas, así como comprometidas con causas sociales como la ecológica, preocupadas y críticas con los productos derivados de la implementación de políticas conservadoras derivadas de la ideología neoliberal (heteropatriarcal y colonial), han sido con frecuencia fagocitadas por unos sellos una vez que estos movimientos sociales se han

democratizado y han mostrado su capital simbólico, susceptible entonces de ser transformado en capital económico (Carmona Gil, 2024, p. 63; Gallego Cuiñas, 2022a, p. 53).[2]

Una vez planteado el problema, ¿caben entonces formas *otras* de pensar este fenómeno desde la crítica actual? ¿Podemos aunar críticamente el auge de propuestas escriturales de autoras latinoamericanas y las lecturas de las mismas desde un enfoque compartido, común, que no sea sin embargo reduccionista ni trate de ensamblar a la fuerza en un pensamiento único poéticas y estéticas manifiestamente distintas? ¿Es posible evitar y soslayar en ese enfoque crítico el consabido marbete de "*boom*" y avanzar hacia propuestas categóricas teórico-críticas que no recaigan en lugares comunes ni reproduzcan acríticamente postulados y premisas del mercado? Según nuestra hipótesis, en efecto, sería posible efectuar una propuesta de lectura de la situación actual de la narrativa latinoamericana escrita por mujeres desde otros lugares, auspiciados a partir de la idea teórica de "comunidad" desde Nancy (2000, 2001) y Esposito (2003), y muy especialmente desde Federici (2020) y Gago (2015). Para ello, trazaremos en un primer momento esta aproximación crítica, para continuar en segundo lugar determinando algunas calas de estas escrituras desde su planteamiento como "narrativas constituyentes" (Peris, 2025) y "exocanónicas" (Escandell, 2022), contrarias a las lógicas dominantes y que desafían las bases del realismo capitalista (Fisher, 2018), para terminar con el análisis de una novela de una escritora ecuatoriana, *Trajiste contigo el viento* (2022) de Natalia García Freire, que consideramos representativa por condensar muchas de estas líneas de pensamiento, al socaire de la construcción de unas lógicas epistémicas *otras* una vez desarticuladas las lógicas capitalistas, a partir también de nuevas convivencias y comunidades que avanzan hacia una emancipación comunitaria, que plantean pues en definitiva formas *otras* y emergentes de pensar, desde lo literario, nuevas miradas y nuevos espacios desde los que ver y habitar el mundo.

2. DESDE LA COMUNIDAD HASTA LA CONSTELACIÓN: FORMAS DE PENSAR LA NARRATIVA LATINOAMERICANA ESCRITA POR MUJERES DEL SIGLO XXI

Nos preguntábamos anteriormente si podemos considerar factible plantear al mismo tiempo el auge (necesario y alabado) de producciones escritas por mujeres y formular lecturas críticas que no traten de reducir el fenómeno a determinadas etiquetas como "*boom*". Bien, las propias Amaro y Bustamante sostienen que una de las líneas compartidas en estas propuestas

[2] No obstante, Gallego Cuiñas también sostiene que "esto no invalida el trabajo de visibilización necesaria de sujetos autorales femeninos, cuerpos feminizados y subjetividades disidentes realizado por los grandes grupos, que igualmente son indispensables para garantizar un ecosistema del libro plural y equilibrado" (2022a, p. 53).

escriturales del siglo XXI sería la conciencia de estas escritoras de estar produciendo estas narrativas al albur de un sujeto plural, de una enunciación compartida, alejada de patrones caducos de visibilización basados en factores heteropatriarcales en los que las mujeres no tenían cabida (ni simbólica ni económicamente hablando): "es usual encontrar en los textos escritos por mujeres en esta última década (especialmente en aquellos que se publicaron al calor de las protestas de 2018) la afirmación de un 'nosotras'" (2025, p. 81). En línea con esta idea estaría el apunte ofrecido por la escritora Giovanna Rivero, quien señala que hablar de "*boom*" implica romper lazos con una tradición previa de escritoras, en tanto que esta etiqueta "fragmenta hermandades, elimina genealogías, subestima los caminos y conquistas de escritoras de generaciones anteriores" (en Giménez Lorenzo, 2021, s/p).[3] En efecto, como Amaro y Bustamante han subrayado, "una de las primeras tareas del feminismo literario de los 60, 70 y 80 ha[ya] sido rescatar estas genealogías quebradas, […]" (2025, p. 93), trabajo que sin embargo continúa realizándose en América Latina (y en otras geografías) a través de distintos proyectos de investigación y editoriales (pp. 95-99). Asimismo, además de Giovanna Rivero, otras escritoras latinoamericanas han manifestado de forma rotunda sus reticencias al respecto. Como ejemplos, podemos mencionar a Alejandra Costamagna, María Fernanda Ampuero, Jazmina Barrera, Fernanda Trías o Mónica Ojeda. Existen, así, muestras explícitas también en la prensa cultural de un posicionamiento crítico con respecto al *boom*, como observamos en el artículo de Clara Giménez Lorenzo (2021, 26 de noviembre) para *elDiario.es*, titulado "Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el 'nuevo boom'", en el que alude a uno de los ejemplos públicos más representativos al respecto, la mesa redonda *No somos un boom: escritoras en el horizonte latinoamericano* en la Feria Internacional del Libro de Guayaquil de 2021, en la que las escritoras Giovanna Rivero, Fernanda Trías y Mónica Ojeda se opusieron a la etiqueta. El artículo de Giménez Lorenzo recoge las declaraciones de estas escritoras y también de Jazmina Barrera para reafirmar este posicionamiento.

Esta postura se complementa, por tanto, con lo expresado por diversas estudiosas y estudiosos que, desde la crítica, manifestaron también, como Amaro y Bustamante (2025), su rechazo a este rótulo. En este sentido, cabe mencionar a Forchieri (2024), Monter (2022) o Kohan (2019), que se sitúan por tanto en una línea concreta que persigue la vindicación de otros modelos alejados de las lógicas epistemológicas dominantes (si bien, inexorablemente también

[3] También han sido muy críticas con respecto a la etiqueta otras escritoras latinoamericanas, como Alejandra Costamagna, María Fernanda Ampuero, Jazmina Barrera, Fernanda Trías o Mónica Ojeda. Estas dos últimas escritoras, junto a Giovanna Rivero, protagonizaron uno de los ejemplos públicos más críticos con respecto al marbete durante un acto de la Feria Internacional del Libro de Guayaquil de 2021.

siempre atravesados de alguna forma, en algún reducto, por esas mismas lógicas, si tenemos en cuenta las teorías del profesor Juan Carlos Rodríguez acerca de la matriz ideológica y de la "radical historicidad de la literatura" [2017]). No obstante, si tratamos, en efecto, de atisbar los entresijos, los huecos o los espacios entre líneas, los fallos al cabo de la ideología dominante, cabe pensarse esta posibilidad crítica al amparo de la idea de "comunidad".

La noción misma de "comunidad" ha sido una constante pensada desde distintas disciplinas, como la filosofía, la antropología, la sociología o la literatura, entre otras. Si nos atenemos al campo filosófico, la propuesta de Jean-Luc Nancy ha sido una de las que más repercusión ha alcanzado. Para el filósofo francés, la comunidad, en realidad, significa "participar en la existencia", pero no desde el "compartir alguna substancia común, sino que es estar juntos expuestos a nosotros mismos en cuanto heterogeneidad" (2001, p. 30), de ahí que el filósofo hablara, ya previamente, de la noción de "comunidad inoperante": "no se trata de hacer, ni de producir, ni de instalar una comunidad; tampoco se trata de venerar o de temer un poder sagrado en ella. Se trata de inacabar su reparto" (2000, p. 46), en tanto que la comunidad es, "en cierto sentido, la resistencia misma" (p. 46).

Por su parte, de todos los modelos filosófico-políticos propuestos en torno a la noción de "comunidad", para Esposito, "lo que en verdad une a todas estas concepciones es el presupuesto no meditado de que la comunidad es una 'propiedad' de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto. O inclusive una 'sustancia' producida por su unión" (2003, p. 22). Sin embargo, Esposito trata de alejarse de estos modelos y dialécticas que unen en "lo común" la propiedad étnica, territorial y espiritual (p. 25), en tanto que, amparándose en el sentido originario y etimológico de "común", este significa, en realidad, "lo que *no* es propio" (p. 25; énfasis en el original). Como vemos, tanto Nancy como Esposito han problematizado la noción tradicional de "comunidad", ya que, de acuerdo con estos filósofos, la idea misma de comunidad, desde su impronta etimológica incluso, no se basa en la identidad o la propiedad compartida, sino en la falta; esto es, entienden lo común como algo que *no* se posee. En este sentido, consideramos que sus aproximaciones teóricas a la idea de "comunidad" dialoga con formas contemporáneas de agrupación que no son cerradas ni homogéneas y que tienden a gestarse desde la *diferencia*, como puede ser el caso de algunas formas de agrupación propuestas por las narradoras latinoamericanas del siglo XXI en las que lo que no se posee tiene que ver, precisamente, con esa homogeneización identitaria y poética que se intenta forzar, de alguna manera, a través de la noción de *boom*.

Por otra parte, si acudimos a la noción de "comunidad" desde el feminismo, resultan especialmente pertinentes las propuestas de Federici (2020), Gago (2015) o Mies (2018), entre otras, que han incorporado al debate la óptica indispensable de las teorías feministas. En el primer caso, Federici analiza "nuevos movimientos sociales" que "nos permiten vislumbrar de distintas formas el surgimiento de otra racionalidad que no solo se opone a la injusticia social y económica sino que también nos reconecta con la naturaleza y nos permite reinventar lo que significa ser un ser humano" (2020, p. 278). Además, al analizar esta cuestión concretamente en América Latina, Federici señala que "[l]as mujeres tienen un papel clave en las luchas sociales porque ellas son las más afectadas por la desposesión y la degradación medioambiental y sufren directamente en su vida cotidiana los efectos de las políticas públicas" (p. 204). De esta forma, para Federici, el interés por los comunes es un interés que parte en muchas ocasiones del feminismo y que "representa una garantía, no solo de supervivencia económica sino también de agencia y solidaridad sociales: en suma, ese estado de armonía con nosotros mismos, los demás y el mundo natural que en el continente latinoamericano se expresa con el concepto de 'buen vivir'" (pp. 42-43). En definitiva, "aunque se exprese de distintos modos —*commoning*, *el común*, *comunalidad* […]—, el lenguaje y la política de los *comunes constituyen hoy la expresión de ese mundo alternativo*" (p. 27; énfasis en el original). En el caso de Gago, la resistencia "desde abajo" para tratar de acercar ese "mundo alternativo" del que habla Federici cabe ser analizada desde América Latina a tenor de la villa, el taller textil, la feria y la fiesta (2015, p. 31), ensamblajes que Gago denomina "economías barrocas" (p. 33), en aras de "conceptualizar un tipo de articulación de economías que mixturan lógicas y racionalidades que suelen vislumbrarse —desde las teorías economías y políticas— como incompatibles (p. 33).

Si nos centramos en el campo literario, entonces, ¿realmente podemos hablar de "comunidad" en las narradoras latinoamericanas del siglo XXI? En caso afirmativo, ¿qué tipo de "común" producen estos colectivos, redes o agrupaciones? ¿Es simbólico, material, afectivo? ¿Se traslucen, así, estos signos de la comunidad en sus narrativas? ¿Y en la recepción que ellas convocan? ¿Hasta qué punto resisten la lógica del campo literario y del mercado editorial?

En primer lugar, consideramos que es importante tener en cuenta una precaución: también estas agrupaciones están atravesadas por desigualdades, bien sea de raza, de clase o incluso de estética, por ejemplo, como han señalado también Amaro y Bustamante (2025, p. 26), en tanto que la visibilidad (Rancière, 2011) de determinadas autoras, regiones y géneros literarios continúa siendo minoritaria en un campo que también funciona articulando centros de

poder que jerarquizan el valor de lo literario. Estas divergencias se expresan, a su vez, a través de una visibilización que no siempre resulta igualitaria para todos los países latinoamericanos, hecho que redunda en una de las principales críticas dirigidas a la idea de *boom* como etiqueta homogeneizadora.

En segundo lugar, consideramos que, si bien las agrupaciones de escritoras latinoamericanas del siglo XXI no constituyen "comunidades" en sentido identitario o cerrado, sí que ponen en práctica formas de lo común atravesadas por la interdependencia y la circulación afectiva y material, especialmente al albur de su construcción como escritoras a partir de una visibilidad pública cada vez más exacerbada (Gallego Cuiñas, 2022a, p. 53). En este sentido, estarían más cerca, pues, de la "comunidad inoperante" de Nancy (2000) y de los "comunes" feministas de Federici (2020) que de modelos "tradicionales" en los que la comunidad se entendía como entidad cohesionada, estable e inmutable. A partir, por ejemplo, de agrupaciones pensadas a tenor de las editoriales independientes y de proyectos autogestionados —principalmente por mujeres— como las editoriales artesanales y las editoriales cartoneras, que ponen en el centro el valor simbólico y material de lo literario; pero también de otros ejemplos derivados de colectivos como Ni Una Menos, que han generado espacios de escritura, circulación y lectura colectiva; o las propuestas de antologías como *Tsunami* (2018, 2020, 2024), cuyos volúmenes han corrido a cargo de la escritora mexicana Gabriela Jauregui y han sido editados por la editorial independiente Sexto Piso, podemos hablar de una *constelación* de autoras que trascienden la etiqueta comercial y ya trillada de "*boom*" y el dispositivo "generación". Así, por ejemplo, si tomamos en consideración las prácticas editoriales independientes, Gallego Cuiñas ha señalado que:

> en la actualidad, la edición independiente iberoamericana se aviene a una *economía feminista* —"economía barroca", según Gago (2015) o "Doble X", según Linda Scott (2021)— que pone de relieve tanto el desacato contra la norma dominante, como la importancia de lo comunitario —la sororidad— y de la igualdad […]. (2022b, pp. 15-16)

Así, la edición independiente constituiría hoy una forma no solo de visibilización y circulación de las narrativas escritas por mujeres, sino también una forma de producción amparada en lógicas feministas. No obstante, como la propia Gallego Cuiñas señala, "en esta definición no se pierde de vista que la edición independiente es un mercado que no se sustrae a la lógica económica, aunque haya propuestas disidentes (artesanales, restringidas, etc.). Al cabo, sin mercado no hay independencia" (2022b, p. 15); algo que puede observarse, a su vez,

en el incremento en las últimas décadas del capital simbólico y económico de la obra y de las escritoras que editan en estos sellos.

Asimismo, algunas de estas escritoras latinoamericanas ponen en marcha, insistimos, determinadas acciones desde las que es posible rastrear el proceso de aproximación a una idea de comunidad y, sobre todo, de *constelación*, que podemos agregar a las fórmulas ya mencionadas. Esta constelación surge en determinadas ocasiones, además, como forma de oposición a las lógicas del marbete de *boom*, como veíamos en la mesa redonda de la Feria Internacional del Libro de Guayaquil mencionada más arriba, como ejemplo además de diálogo y posicionamiento en común de escritoras como Mónica Ojeda, Fernanda Trías y Giovanna Rivero, y de otras como María Fernanda Ampuero o Jazmina Barrera. Y ponen también en escena, en otras ocasiones, las redes colectivas que se trenzan desde el oficio literario en el siglo XXI, como vemos, por ejemplo, en "Escribir para ver fantasmas", una propuesta de *Cuadernos hispanoamericanos* coordinada por Valerie Miles (2025) en la que las escritoras Mariana Enriquez y Natalia García Freire mantienen una conversación a través de correos electrónicos que funcionan como una suerte de cartas en la que las autoras dialogan sobre sus procesos de escritura, sus fantasmas y su adscripción a modos narrativos relacionados con lo insólito y el horror. De este modo, es posible encontrar, como decimos, declaraciones y acciones efectuadas por estas escritoras que exigen nuevos modos de pensar sus conexiones en el siglo XXI, que necesariamente trasciendan la noción de *boom*.

Por otra parte, desde la literatura del siglo XXI y, más concretamente, desde la narrativa, así como desde su recepción crítica, ha sido habitual asistir a planteos sobre el presente (y sobre el futuro) en clave de desesperanza, rendición y, en todo caso, destrucción, desarticulación o deconstrucción. En un artículo reciente, Peris habla de estas "narrativas destituyentes" como aquellas "que visibilizan los dispositivos de dominación del capitalismo y desautorizan sus lógicas" (2025, p. 26), pero propone ir un paso más allá a través de otras narrativas, las "narrativas constituyentes", que serían aquellas "que imaginan otras dinámicas posibles de vida, haciendo creíbles otros mundos posibles" (p. 26). De esta forma, de acuerdo con Peris:

> Se ha prestado mucha atención, y con razón, a la gran influencia de las narrativas destituyentes en la construcción de una conciencia colectiva crítica con las dominaciones contemporáneas. Pero se ha pensado mucho menos el modo en que las narrativas constituyentes transforman los marcos sociales de lo posible y, al hacerlo, hacen creíbles y verosímiles la emergencia de mundos de vida nuevos. (2025, p. 26)

Este planteamiento conceptual nos recuerda las propuestas teóricas de Mark Fisher en su notoria obra *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* (2018), en la que retoma la idea del "realismo capitalista", concepto ya acuñado en los sesenta por parte de artistas alemanes como Richter y Polke para denominar una corriente pictórica. Fisher aplica este término a una realidad del siglo XXI para la que, según señala, otros conceptos como "posmodernidad" / "posmodernismo" de Jameson (1995) o "neoliberalismo" no serían ya suficientes. Amparándose en la famosa cita atribuida tanto a Fredric Jameson como a Slavoj Žižek —"es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo" (2018, p. 22)—, Fisher define lo que entiende por "realismo capitalista": "la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa" (p. 22; énfasis en el original). Además de las propuestas desde el feminismo que, como hemos visto en el caso de Federici, proponen "reencantar el mundo" (2020), queríamos plantear si las estrategias literarias y narrativas pueden resultar eficaces en esa tarea. Partiendo de la idea de Monbiot, según la cual "el fracaso político es, en esencia, un fracaso de la imaginación" (2022, s/p), consideramos que, en efecto, determinadas narrativas latinoamericanas actuales, especialmente escritas por mujeres, responden al marco de las "narrativas constituyentes" (Peris, 2025) porque se concentran no ya en la deconstrucción sino en la (re)construcción, e *imaginan* a cabalidad un mundo nuevo, *en común* y feminista, que plantea soluciones *otras* a lo que se ha dado en llamar "conflicto capital-vida" y que resiste o supera, así, el "realismo capitalista" (Fisher, 2018). De hecho, para Fisher:

> Si el realismo capitalista es así de consistente y si las formas actuales de resistencia se muestran tan impotentes y desesperanzadas, ¿de dónde puede venir un cuestionamiento serio? Una crítica moral del capitalismo que ponga el énfasis en el sufrimiento que acarrea únicamente reforzaría el dominio del realismo capitalista. […] Solo puede intentarse un ataque serio al realismo capitalista si se lo exhibe como incoherente o indefendible; en otras palabras, si el ostensible "realismo" del capitalismo muestra ser todo lo contrario de lo que dice. (2018, pp. 41-42)

Así, estas narrativas también coincidirían con lo que Escandell ha denominado "narrativas exocanónicas", en tanto que "lo íntegramente ajeno al canon —lo exocanónico— es aquello que busca definirse en sus propios términos y establecer con ello marcos propios y autónomos, navegando entre lo centrípeto y lo centrífugo" (2022, p. 19), tarea desarrollada a través de esta constelación de escritoras que se resisten a ser leídas desde el marco trillado del *boom* o nuevo *boom* y que, además, impulsan desde sus escrituras formas *otras* de resistencia.

En definitiva, consideramos que, en realidad, lo que estaría marcando el rumbo de los cambios en el campo literario latinoamericano actual tiene que ver precisamente con esta idea de constelación que hunde sus bases en determinadas propuestas teóricas en relación con la idea de "comunidad", como las de Nancy (2000, 2001), Esposito (2003) o Federici (2020), entre otras, y con la conformación de un "nosotras" compartido, común, como postulaban Amaro y Bustamante (2025, p. 81). Estas serían señas de identidad de la narrativa latinoamericana actual, una narrativa que también trata de rescatar y restaurar voces de escritoras otrora silenciadas, invisibilizadas o marginadas, en una suerte de reconstrucción de un árbol genealógico (o un canon) propio que, o bien prescinda o bien al menos problematice, los miembros y modelos que tradicionalmente fueron en él impuestos, también en aras de resemantizar, reescribir y resignificar con ello determinadas estéticas, temas, formas y modos narrativos desde otras realidades subalternas que vindican una mirada crítica sobre el mundo que les ha tocado en suerte. Así, por ejemplo, *Trajiste contigo el viento* (2022), segunda novela de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire, resulta representativa de estas escrituras, al integrar esta noción de "comunidad" y de "constelación" en una ficción donde lo comunitario representa también una aspiración feminista, una posibilidad de escapar de "lo real" desde lo insólito y una oportunidad de articular una propuesta que se postula, al mismo tiempo, poética y política.

3. *TRAJISTE CONTIGO EL VIENTO* (2022) DE NATALIA GARCÍA FREIRE: UNA PROPUESTA DE LECTURA A TENOR DE LA COMUNIDAD, LA EMANCIPACIÓN Y EL FEMINISMO

En este momento, hemos considerado oportuno incorporar a este estudio el análisis de una novela que forma parte de esta constelación de escritoras latinoamericanas del siglo XXI, en tanto que estimamos que su propuesta se aúna a este procedimiento estratégico de inserción en el campo a través de un modelo alegórico que se plantea en clave de resistencia y que, además, trata de llenar un vacío de investigación al haber sido apenas estudiada aún desde la crítica.

De esta forma, *Trajiste contigo el viento* (2022) es una novela de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire (1991) publicada por la editorial independiente La Navaja Suiza. La novela narra la historia colectiva de un pueblo ficticio andino, Cocuán, a través de la dualidad antagónica representada por dos grupos de habitantes: uno formado por determinados personajes que desaparecen de repente del pueblo (Jonás, Lucía, Berta, Tadeo y la vieja Gioconda) y otro representado por quienes acuden a buscarlos para que regresen, expedición a la que marchan adultos, adultas y algunas niñas y niños del pueblo (el párroco Manzi, Abdiel, Baltasar, Germán, Carmen, Víctor, Ezequiel, María, Esther, Mercedes, Hermosina, Chabuca,

Zaida, Agustina y Filatelio, conocido como "el tonto del pueblo") (García Freire, 2022, p. 67). Anteriormente, existieron en el pueblo otros dos personajes: Mildred, que se construye desde una impronta monstruosa, como una niña cubierta por las llagas desde que nació y que vive confinada por el cura del pueblo tras la muerte de su madre y la huida de su padre; y el párroco Santamaría, que acosa a la niña, se obsesiona con ella hasta acabar enloqueciendo, como se dice en el pueblo según señalan de forma independiente Ezequiel y Baltasar. Al final de la novela se descubre que Mildred es, además, la madre de Filatelio: "Todos en Cocuán sabíamos quién era tu madre. También sabíamos que estaba maldita. Volvió loco a Santamaría y nos habría vuelto locos a todos si no la hubiésemos encerrado" (p. 117) y también, como vemos, un personaje temido y venerado del que se dice que su cuerpo muerto continúa refulgiendo en el espacio al que fue confinado: "ese cuerpo que brillaba en el fondo oscuro del monasterio, un cuerpo muerto lleno de luz y calor; no era posible" (p. 69).

La novela se divide en nueve partes, todas ellas tituladas según el personaje en la que se focalice y desde la que se narre en primera persona la parte en cuestión: "La profecía de Mildred Capa", "Ezequiel", "Agustina", "Manzi", "Carmen", "Víctor", "Baltasar", "Hermosina" y "Filatelio".[4] De esta forma, desde un primer momento observamos que la novela de García Freire es una novela coral, en la que asistimos al devenir de un pueblo que se ha construido y destruido a sí mismo a lo largo del tiempo y, como veremos, del espacio. La riqueza del texto de García Freire posibilita lecturas múltiples, como las que podrían efectuarse desde los estudios de la animalidad, o la que realiza Riera Flores (2025) con respecto al personaje de Mildred desde la idea de "mito" y la óptica feminista, si bien en este estudio nos enfocamos en el análisis del enfrentamiento surgido entre los dos grupos de personajes a partir de la idea de emancipación y del espacio narrativo del pueblo y sus alrededores como terreno de disputa, ligado a las ideas de "habitante", "comunidad" e "identidad", también trabajado este último por Vela Hidalgo (2024).[5]

[4] De forma excepcional, la parte titulada "Víctor" se narra en segunda persona: Víctor se dirige a sí mismo a través de esta fórmula.

[5] En lo que respecta a la óptica crítica que suponen los estudios sobre la animalidad, cabe decirse que, en efecto, la comunidad que se gesta en la novela de García Freire tiene que ver con la noción de "comunidad inoperante" de Nancy (2000), pero también con la reconfiguración comunitaria desde un mundo no-humano o poshumano si se quiere, susceptible, por ende, de pensarse a tenor de estas ópticas críticas que entrecruzan animalidad, poshumanismo y nuevos materialismos. En este sentido, conceptos como el "parentesco" de Haraway (2019) o tesis como las de Latour (2024) en torno a la cultura y la naturaleza resultan valiosos para continuar explorando la novela de la escritora ecuatoriana y otros textos de esta constelación de autoras latinoamericanas que exploran nuevas vías de un devenir comunitario.

Por otra parte, el texto de la escritora ecuatoriana forma parte de esas novelas latinoamericanas actuales en las que el territorio se vuelve central en el relato, en relación con el giro espacial que, surgido en los ochenta del pasado siglo en las ciencias sociales, irrumpe con fuerza en el ámbito de las humanidades ya en el siglo XXI. No obstante, consideramos que lo más interesante del texto está precisamente en cómo Cocuán se construye de forma interdependiente a sus habitantes, en una especie de simbiosis corpoespacial según la cual puede entreverse una continuidad entre los cuerpos de los personajes y el espacio narrativo del pueblo y sus confines en que se desenvuelven: "Porque yo estaba oscura por dentro. Como todos nosotros. Con la noche dentro, porque Cocuán es solo noche. Seguí avanzando. Lloré mientras los veía desaparecer en el bosque, llenos de luz" (García Freire, 2022, p. 56).

El espacio narrativo es también capaz de influir en el ánimo, el estado y las acciones de los personajes, construyéndose siempre desde la polarización y el binarismo: existen espacios cargados de sombras y, por el contrario, existen espacios en los que el viento como fenómeno atmosférico clave y la sensorialidad se transmiten desde una percepción más positiva. Así, por ejemplo, en el capítulo narrado por Ezequiel, este señala:

> Seguí caminando hasta la entrada del bosque donde estaba la casa de la vieja Mildred. Algunos en el pueblo decían que la vieja se te aparecía cruzada por la maldición del fuego, al pasar por su casa se persignaban y cada mes el párroco Manzi echaba agua bendita alrededor de lo que fue su casa y al río que pasaba por detrás. Se rumoreaba que el párroco Santamaría se había vuelto loco por culpa de ella. pero nadie quería contarnos con detalle la historia […]. Enseguida sentí el olor, era diferente al de todo Cocuán, que olía a agua sucia y roña. Donde estaba la casa de la vieja Mildred olía a hierba fresca y lluvia. […] Me quedé largo rato en ese lugar porque calmaba, como si te acariciaran la nuca. (García Freire, 2022, p. 43)

Como vemos, además, la confrontación se efectúa siempre entre el pueblo, Cocuán, y otros espacios narrativos asociados a los personajes que, en la novela, se presentan como disidentes y fuera de la norma, caso de Mildred, pero también de quienes huyen del pueblo en una suerte de peregrinación. Como señala Agustina:

> Ha sucedido hoy, en la hora oscura del alba. Me desperté porque mis canarios volaban aturdidos, soltaban heces amarillentas y acuosas y todo olía a gallinero. Afuera no. De allá venía un viento tibio cargado de un olor profundo a jazmines que me hablaba de la primavera que existe en otras latitudes donde el sol apunta discreto. No como aquí, en Cocuán, donde vivimos tan cerca del espacio vacío y su materia oscura, que el sol es como un padre, te parte

> la cabeza o te deja apolillarte, lejos, muy lejos de las entrañas abrigadas de la tierra. (García Freire, 2022, p. 49)

De esta forma, la polarización enfrenta también a los dos grupos de personajes: los que se han ido son descritos con tintes positivos, si bien también fantasmagóricos y fantásticos (Vela Hidalgo, 2024, p. 174); mientras que los que se han quedado en Cocuán parecen condenados, como el pueblo, a seguir teniendo una presencia gris. Quienes se han ido van desnudos, sin ropa, "la piel de todo el cuerpo se le iba iluminando como los granos de maíz tierno con los primeros rayos del sol" (García Freire, 2022, p. 49), calvos y sin lenguaje, como "recién nacido[s]" (p. 85). Asimismo, son descritos como un todo, como una colectividad en la que los rasgos individuales han perdido fuerza o potencia significativa. Como señala Agustina: "No fui capaz de reconocer a ninguno. Eran una sola masa del color de la leche" (p. 50), descripción que coincide sintácticamente, pero que contrasta semánticamente con la enunciada por Manzi para definir a quienes se han quedado: "En la oscuridad todos ellos eran uno" (p. 59).

Frente al individualismo y la lógica capitalista, como vemos por ejemplo en el personaje de Bernardo, obsesionado con el dinero, la novela presenta una forma *otra* de existencia, que se relaciona con los orígenes de la humanidad y que sugiere, pues, una posibilidad nueva para volver atrás y reconstruir no solo el pueblo de Cocuán, sino la ideología dominante de la humanidad. Esta idea de génesis es observable, por ejemplo, a través del diseño de estos nuevos seres, que desconocen todas las normas y códigos sociales; también incluso las que tienen que ver con el lenguaje como expresión y configuración de una realidad de la que ya no forman parte y que no necesitan, pues, decodificar. De ahí los aullidos, como sonidos previos al lenguaje, relacionados también, a su modo, con el momento original y primitivo; y de ahí también que estos nuevos seres se presenten desprovistos de los vicios impuestos por el modelo religioso y cultural: "Andaban tan desnudos, como si no conocieran el pecado" (García Freire, 2022, p. 91). Siguiendo a Vela Hidalgo, lo que se produce es "un movimiento inverso a la adquisición inicial de la identidad, es decir, regresar al punto arcaico en el que el individuo carece de esta" (2024, p. 174), yendo "hacia un estado animal, presimbólico" (p. 174). Como señala Víctor cuando se encuentra con el que era su padre, Jonás:

> Él emitió algunos sonidos que no entendiste. Le mostraste las palmas de las manos como te habían dicho, en señal de que no querías hacerle daño, y él te tocó la piel y la cara, parecía un ciego, y cuando hablaste trató de escuchar tu nombre, aunque no parecía significar ya nada. […] Le tocaste la piel nueva, lisa y brillante, un mapa, una versión primitiva de tu padre. […]. (García Freire, 2022, p. 100)

En definitiva, metafórica o alegóricamente lo que presentaría la novela son dos modelos de existencia: el representado por quienes se quedan en el pueblo, quienes ejercen, pues, como representativos de la ideología o realismo capitalista (Fisher, 2018), dominante, colonial y patriarcal —con Manzi, Baltasar, Abdiel y Germán al mando: poder religioso, económico y político—; y el representado por quienes se han marchado, contrario a estas lógicas capitalistas.[6] Entre ambos, existe un límite natural representado por el peñasco, que marca espacialmente el punto a partir del que no podrían seguir con la expedición de búsqueda y que establece además cartográficamente una nueva dualidad, lo racional frente a lo irracional, lo conocido frente a lo desconocido, la episteme al cabo de Cocuán y, como señala Vela Hidalgo, "un espacio fronterizo entre lo real y lo imaginado" (2024, p. 179): "Solo iríamos hacia el peñasco. Nadie iba más allá porque estaba la selva, tierras donde los animales y los hombres podían devorarte" (García Freire, 2022, p. 63). También insiste Carmen —enamorada de uno de los personajes que se han marchado, Tadeo— en ello: "[…], y sabíamos que más allá del peñasco no habría más opción. Si estaban más allá, Tadeo, no podíamos ir a buscarlos. Habríamos hecho toda la expedición en vano" (p. 81). Quienes se han marchado han dejado de repetir insistentemente las consignas que, como evidencia Agustina, forman una identidad colectiva y un imaginario compartido: "[…] cualquiera de mis loros y mis canarios, mis tucanes, mis curiquingues y mis tangaras habla con más verdad que ustedes. La diferencia es que ustedes ni siquiera se sospechan que hayan sido amaestrados para corear lo mismo una y otra vez" (p. 53). De esta forma, la idea de la repetición como configuradora de una determinada realidad, como señalaría Butler (2004), es superada por quienes marchan y quedan fuera de las lógicas del lenguaje y de la realidad de quienes les preceden.

Como puede resultar esperable, el grupo dominante intenta ejercer su poder sobre el grupo que se ha marchado y, en esa voluntad, son constantes algunas estrategias de dominio identificables con las estrategias que, a nivel histórico, político y social se han efectuado desde el colonialismo y el patriarcado. Una de estas estrategias es la que tiene que ver con la desautorización que produce asociar las formas de vida de quienes se han marchado a lo irracional, lo salvaje y la locura, como hace el párroco Manzi: "Al principio me pareció un absurdo, toda esa historia de hombres y mujeres que caminaban desnudos hacia el peñasco se

[6] En la novela, el párroco Manzi —representante del poder religioso— señala sobre Baltasar, Abdiel y Germán: "Ellos gobernaban al pueblo" (García Freire, 2022, p. 62). Asimismo, como decíamos, Baltasar representa el poder económico, muy presente en la novela: "No tiene nada que ver con el dinero. Yo me había dado cuenta hace tiempo. Todos lo hacen en Cocuán. Prestan y cobran. Lo llaman chulco. Se prestan dinero y se pelean por dinero. Los billetes que circulan por el pueblo están tan desgastados que es casi posible ver a través de ellos" (p. 66).

me hacía otro producto de la imaginación salvaje de esta gente" (García Freire, 2022, p. 62). Pero también queda cifrada esta búsqueda violenta desde la pulsión de la deuda: "Baltasar dijo también que todos los que habían desaparecido le debían dinero y que por eso iba por ellos" (p. 65). Sin embargo, el recelo y la falta de reconocimiento también funcionan a la inversa, en tanto que quienes se han ido ya no reconocen a sus antiguos parientes y vecinos, lo que muestra y evidencia, una vez más, la imposible coexistencia de ambos modelos vitales: "Detrás del peñasco, ahí estabas tú, Tadeo, mirándonos entre las piedras cóncavas, escondido igual que en el vientre oscuro de tu madre, y yo lloraba porque sentía que nos mirabas con un rostro turbio, lleno de horror. Nos temías" (p. 84).[7]

Ante la imposibilidad del convencimiento, se presenta la violencia como medio que Baltasar —representante, como sabemos, del discurso colonial, patriarcal y capitalista— considera inevitable: "[…] de lo que íbamos a hacerles porque ellos estaban huyendo del futuro, de sí mismos y de nuestro pueblo viejo, que era, sin embargo, nuestro pueblo, nuestra patria, […]" (García Freire, 2022, pp. 114-115). Incluso llega a considerarse a sí mismo y a sus compatriotas salvadores de los nuevos seres, con un paternalismo condescendiente propio de estas estrategias coloniales y patriarcales, alegoría clara también de la colonización de América: "Lo que íbamos a hacer no era pecado. Teníamos que atraparlos y llevarlos vivos o muertos de vuelta a su hogar, no podíamos dejarlos sueltos por ahí, teníamos que abrirles los ojos" (p. 115). De esta forma, atan a los personajes díscolos y, finalmente, es Ezequiel quien ejerce de verdugo prendiéndoles fuego, algo que había sido previamente anunciado por él en su narración, que ocupa el segundo capítulo de la novela:

> Así lo sentí, así lo escuché. Eso era lo que debía hacer: acabar con Cocuán y el corazón podrido de rata que latía en su centro. Estaba todo claro, al fin, como si alguien me hubiese aullado al oído, como si alguien me hubiese desvelado el gran secreto. (García Freire, 2022, p. 45)

No obstante, este final, en el que aparentemente vence el bando representativo del poder, no es del todo desesperanzador, puesto que también este bando acaba muriendo, en una suerte de destrucción final de —casi— todo un pueblo. Sin embargo, como señala Filatelio, solo sobreviven Mercedes, Zaida —hija de Esther— y Chabuca —hija de Mercedes—: "Y las hijas de Cocuán recordarán lo que vieron" (García Freire, 2022, p. 139). El hecho de que solo

[7] En esta pugna, los animales se posicionan del lado de quienes se han marchado, lo que exigiría un análisis más amplio que, por el objetivo principal del artículo, no podemos ofrecer ahora. Como señala Baltasar en su narración de los hechos: "Los pájaros nos picotearon, nos dificultaban el trabajo, pero los dejamos bien atados, […]" (García Freire, 2022, pp. 115-116); "Los animales se pusieron a su alrededor como custodiándolos, mierda de animales que no nos dejaban tranquilos" (p. 116).

sobrevivan mujeres, que dos de ellas sean niñas y que, además, curiosamente estos personajes no hayan tenido un capítulo en la novela para narrar desde su punto de vista lo acontecido, abre las puertas a una vía de lectura feminista, en la que la emancipación total del pueblo de Cocuán pase por un futuro construido y articulado a tenor de lógicas *otras*, feministas. No obstante, es cierto que la vía emancipatoria comunitaria "primaria", representada por quienes huyeron del pueblo en peregrinación, queda cancelada con la decisión narrativa final, si bien, como decimos, aunque apenas sea un esbozo y no se concrete material y discursivamente por completo cómo sería este "futuro feminista", consideramos que la primera fórmula representada por los personajes de Jonás, Tadeo, Lucía, Berta y Gioconda sería un primer estadio que necesariamente debería completarse con la liberación de Mercedes, Zaida y Chabuca de la opresión colonial y patriarcal que ha caracterizado histórica, espacial y socialmente al pueblo de Cocuán. En este sentido, consideramos que el final posibilita una lectura esperanzadora, signada por un futuro que deberá ser construido por quienes ahora son solamente niñas, como reparación de quienes no han tenido voz en el relato ni han podido participar previamente de la emancipación comunitaria primaria, en la que, como señala Agustina, "no había ningún niño" (García Freire, 2022, p. 55). No en vano, Baltasar advierte a Filatelio en su lecho de muerte: "Las niñas y Mercedes se habían largado. María no dijo más. Quiero que lo recuerdes bien, guambra. Allá donde estén, estará el futuro de nuestro pueblo" (p. 116). En este sentido, siguiendo el marco conceptual esbozado por Peris (2025, p. 26), al que atendíamos anteriormente, consideramos que la obra de García Freire se situaría en una especie de equilibrio entre las "narrativas destituyentes" y las "narrativas constituyentes", puesto que, si bien es cierto que se esboza como decimos una realidad *otra*, contraria a las lógicas dominantes capitalistas, esta finalmente es suprimida y, por otra parte, la posibilidad feminista constituye solo un atisbo que, aunque completamente esperanzador, no se materializa narrativamente en el texto y representa solo una posibilidad de lectura de un final abierto; final en el que, por cierto, también liberan el cuerpo venerado de Mildred llevándolo al río. Igual que Mies se pregunta "¿cómo sería una sociedad en la que ni las mujeres, ni la naturaleza ni las colonias fuesen explotadas en nombre de la acumulación de cada vez más riqueza y dinero?" (2018, p. 367), parece que esta posibilidad se desvanece en el texto de García Freire en forma de una esperanza que no ha encontrado —aún— las palabras con las que enunciarse y construirse. En cualquier caso, consideramos que la propuesta narrativa de la escritora ecuatoriana condensa una fuerza política verdaderamente interesante, por presentar el desafío y la resistencia de unos personajes que se unen, colectiva y comunitariamente, en pos de establecerse contra el sistema dominante en el que se insertan; y especialmente por exponer esta emancipación comunitaria

como un primer estadio inacabado, a ser completado necesariamente por el establecimiento de unos códigos feministas que devuelvan, tras el largo dolor y silencio, la voz y la potencia a las mujeres del futuro.

4. CONCLUSIONES

En definitiva, consideramos que tanto el "espacio" de la narrativa latinoamericana escrita por mujeres en el siglo XXI, es decir, el espacio material, editorial, crítico, que tiene que ver con el espacio en el que se producen, circulan y se leen estas escrituras hoy; como el "espacio" propuesto por García Freire en *Trajiste contigo el viento* (2022), se avienen a una lectura crítica que invita a pensar en ello desde las nociones de comunidad (Nancy, 2000, 2001; Esposito, 2003) y constelación al trasluz además del feminismo y de los comunes feministas enunciados desde Federici (2020), Gago (2015) o Mies (2018). En este sentido, podemos hablar incluso de una "comunidad del sentir", como señala Gallego Cuiñas (2018, p. 2) a partir de Rancière (2012, p. 54), de la que se derivan nuevas implicaciones que superan y trascienden las nociones tradicionales de "comunidad" y "generación", además de la consabida etiqueta comercial de "*boom*" que vuelve a aplicarse hoy a la narrativa latinoamericana, si bien en esta ocasión a la escrita por mujeres.

Por todo ello, proponemos pensar, como decíamos, el auge de la producción escrita por mujeres a tenor de otros marcos de lectura; al igual que planteamos una recepción crítica de estas narrativas que tenga en cuenta la materialidad del objeto literario, así como la hibridez y diversidad características de estas escrituras, en aras de trazar también líneas que comprendan esa enunciación colectiva de un "nosotras" del que hablaban Amaro y Bustamante (2025, p. 81) en toda su complejidad.

Es posible encontrar, además, en esta constelación de escritoras, una constante que entronca la mayoría de sus producciones con lo que Escandell denominara "narrativas exocanónicas" (2022), narrativas que plantean poéticas que tratan de visualizar —y hasta de revertir— las fallas y las grietas del "realismo capitalista" sobre el que teorizara Fisher (2018). Como ejemplo paradigmático, la novela de la escritora ecuatoriana Natalia García Freire, *Trajiste contigo el viento* (2022), plantea una dicotomía fantástica e insólita alegórica que puede leerse desde el marco conceptual propuesto por Peris (2025) como un ejemplo a medio camino entre las "narrativas destituyentes" y las "constituyentes" que, sin embargo, revela un enorme potencial simbólico y político. De esta forma, como hemos analizado, tanto la peregrinación de una parte de los habitantes de Cocuán, como el final en el que solo sobreviven Mercedes, Zaida

y Chabuca, plantea una lectura desde la emancipación comunitaria y, específicamente, feminista, que trata de desactivar las lógicas sistémicas dominantes y opresoras en las que el pueblo —y, análogamente, las sociedades contemporáneas— se hallan inmersos.

En definitiva, igual que Federici planteara la necesidad de "reencantar el mundo" como "la posibilidad de recuperar el poder de decidir colectivamente nuestro destino en esta tierra" (2020, p. 38), aludiendo al "desencantamiento del mundo" enunciado por Max Weber en una conferencia de 1917 para referirse a la desacralización de lo real y el advenimiento de un nuevo mundo, consideramos que tanto estas "nuevas" constelaciones de escritoras latinoamericanas como sus narrativas y poéticas adquieren un potencial insólito desde el que cifrar, leer y desactivar algunos de los entresijos del poder. Así, consideramos que estas escrituras "reencantan", al menos, una parte del mundo: aquella que tiene que ver con la fuerza política de la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARO, L. (2023). ¿Qué hacer con la literatura de mujeres? *Pensamiento político*, (10), 39-49.

AMARO, L. & BUSTAMANTE, F. (2025). *No somos boom. La polémica instalación de las narradoras latinoamericanas del siglo XXI*. Fondo de Cultura Económica.

BUTLER, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad* (Trad. de Javier Sáez y Beatriz Preciado). Síntesis.

CARMONA GIL, C. B. (2024). Más allá del "boom": una relectura de la narrativa fantástica escrita por mujeres en el siglo XXI. En Fernando Candón-Ríos (Ed.), *Praxis y representación femenina en el oficio literario* (pp. 48-65). Dykinson.

ESCANDELL, D. (Ed.) (2022). Fugas y centros de la altermodernidad: ante la perspectiva de lo exocanónico. En *Escrituras hispánicas desde el exocanon* (pp. 7-21). Iberoamericana/Vervuert.

ESPOSITO, R. (2003). *Communitas. Origen y destino de la comunidad* (Trad. de Carlo Rodolfo Molinari Marotto). Amorrortu.

FEDERICI, S. (2020). *Reencantar el mundo. El feminismo y la política de los comunes* (Trad. de María Aranzazu Catalán Altuna, excepto el capítulo 9 traducido por Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz). Traficantes de Sueños.

FISHER, M. (2018). *Realismo capitalista: ¿no hay alternativa?* (Trad. de Claudio Iglesias). Caja Negra.

FORCHIERI, S. (2024). Ante las escrituras de autoras latinoamericanas: un acercamiento a la impureza como lente de lectura. *Bulletin of Spanish Studies*, *CI* (9), 1381-1404. https://doi.org/10.1080/14753820.2024.2423580

GAGO, V. (2015). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Traficantes de Sueños.

GALLEGO CUIÑAS, A. (2018). Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI. *Ínsula*, (859/860), 2-4.

GALLEGO CUIÑAS, A. (2020). Feminismo y literatura argentina (mundial): Selva Almada, Mariana Enriquez y Samanta Schweblin. En Gustavo Guerrero, Jorge Joaquín Locane, Benjamin Loy, Gesine Müller (coords.), *Literatura latinoamericana mundial: dispositivos y disidencias* (pp. 71-96). De Gruyter.

GALLEGO CUIÑAS, A. (2022a). *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales*. De Gruyter.

GALLEGO CUIÑAS, A. (2022b). Femedición. Hacia una praxis editorial feminista en Iberoamérica. *Iberoamericana. América Latina – España – Portugal, 22*(80), 11-38. https://doi.org/10.18441/ibam.22.2022.80.11-38

GARCÍA FREIRE, N. (2022). *Trajiste contigo el viento*. La Navaja Suiza.

GIMÉNEZ LORENZO, C. (2021, 26 de noviembre). Las jóvenes escritoras latinoamericanas rechazan ser el "nuevo boom". *El diario.es*. https://www.eldiario.es/cultura/libros/jovenes-escritoras-latinoamericanas-rechazan-nuevo-boom_1_8530109.html

HARAWAY, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.

JAMESON, F. (1995). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (Trad. de José Luis Pardo Torio). Paidós.

KOHAN, M. (2019, 30 de diciembre). Escritoras premiadas: no es un boom. *Revista Ñ. Clarín*. https://www.clarin.com/revista-n/ideas/escritoras-premiadas-boom_0_dcnnfBwr.html

LATOUR, B. (2024). *Políticas de la naturaleza* (Trad. de Enric Puig Punyet). Arpa.

MIES, M. (2018). *Patriarcado y acumulación a escala mundial* (Trad. de Martín Ponz y Carlos Fernández Guervós). Traficantes de Sueños.

MILES, V. (coord.) (2025). Escribir para ver fantasmas. *Cuadernos hispanoamericanos*, (896). https://cuadernoshispanoamericanos.com/mariana-enriquez-y-natalia-garcia-freire-escribir-para-ver-fantasmas/

MONBIOT, G. (2022). ¿Cómo salimos de este lío? Con la Política de la Pertenencia. *Clima Terra*. https://www.climaterra.org/post/george-monbiot-c%C3%B3mo-salimos-de-este-l%C3%ADo-con-la-pol%C3%ADtica-de-la-pertenencia

MONTER, M. (2022). Escritoras latinoamericanas: miradas críticas desde el siglo XXI. *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, *1*(2), 63-69. https://doi.org/10.29105/revistahumanitas1.2-13

NANCY, J-L. (2000). *La Comunidad Inoperante* (Trad. de Juan Manuel Garrido Wainer). Universidad Arcis.

NANCY, J-L. (2001). *La comunidad desobrada* (Trad. de Pablo Perera). Arena Libros.

PERIS, J. (2025). No basta decir *no*. Narrativas constituyentes y mundos emergentes en las ficciones del futuro. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, *34*, 23-44. https://doi.org/10.5944/signa.vol34.2025.43423

RANCIÈRE, J. (2011). *Política de la literatura* (Trad. de Marcelo G. Burello). Libros del Zorzal.

RANCIÈRE, J. (2012). *El malestar en la estética* (Trad. de Miguel Ángel Petrecca, Lucía Vogelfang y Marcelo G. Burello). Clave Intelectual.

RIERA FLORES, M. S. (2025). El cuerpo mítico y su devenir en la memoria colectiva. *Universidad-Verdad*, (87), 168-181. https://doi.org/10.33324/uv.vi87.1075

RODRÍGUEZ, J. C. (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica: las primeras literaturas burguesas*. Ediciones Akal.

VELA HIDALGO, A. (2024). El derrumbe de la identidad (nombre, cuerpo y territorio) por vientos apocalípticos y fantásticos en *Trajiste contigo el viento* de Natalia García Freire. *América sin Nombre*, (31), 165-181. https://doi.org/10.14198/AMESN.25550

HACIA NUEVAS COMUNIDADES MULTIESPECIE: EL CASO DE *LECHE CRUDA* (2025), DE ÁNGELO NÉSTORE

TOWARD NEW MULTISPECIES COMMUNITIES: THE CASE OF *LECHE CRUDA* (2025), BY ÁNGELO NÉSTORE

Marina Capasso
Universidad de Salamanca[1]
marinacapasso@usal.es
https://orcid.org/0000-0002-0262-6950
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.285

Fecha de recepción: 11.07.26 | Fecha de aceptación: 23.07.26

RESUMEN

En el contexto contemporáneo del Capitaloceno y el Antropoceno, la convergencia entre los debates sobre justicia reproductiva y justicia ambiental ha favorecido una reconsideración del parentesco desde perspectivas que cuestionan su identificación exclusiva con la filiación biológica y lo abren a configuraciones relacionales más-que-humanas. Con el fin de situar este desplazamiento, el artículo revisa el concepto de parentesco desde sus raíces etimológicas hasta las propuestas feministas, *queer* y poshumanas que lo redefinen en términos de afinidad, cuidado e interdependencia. A partir de este marco teórico, se analiza *Leche cruda* (2025), de Ángelo Néstore, atendiendo al modo en que la obra problematiza la institución familiar como estructura normativa y explora sus posibilidades de reconfiguración relacional. El análisis se articula en torno a tres ejes: la relación maternofilial entre Mia y su madre; el vínculo entre esta última y la gata Cavalli; y el relato que Mia escribe sobre Cavalli, donde se imaginan formas de comunidad y cuidado que desbordan la consanguinidad y la centralidad de lo humano, aunque su realización plena permanezca en el horizonte de lo por venir. De este modo, la obra presenta el parentesco como práctica en disputa y campo de experimentación afectiva.

PALABRAS CLAVE: parentesco, maternidad, estudios animales, alianzas interespecies, Ángelo Néstore.

ABSTRACT

Against the contemporary backdrop of the Capitalocene and the Anthropocene, growing intersections between reproductive and environmental justice have prompted a rethinking of kinship beyond its conventional association with biological filiation. This article traces that conceptual shift from the etymological roots of kinship to feminist, queer, and posthumanist approaches that reconceptualise it through affinity, care, and interdependence. Within this framework, it examines Ángelo Néstore's *Leche cruda* (2025), focusing on how the text interrogates the family as a normative structure while simultaneously exploring alternative forms of relationality. The analysis centres on three interconnected dimensions: the mother-daughter relationship between Mia and her mother; the bond between the mother and the cat Cavalli; and the story Mia writes about Cavalli, which imagines forms of community and care

[1] El presente artículo ha recibido financiación del Fondo Social Europeo Plus, Programa Operativo de Castilla y León, y de la Junta de Castilla y León, a través de la Consejería de Educación gracias a un contrato predoctoral (convocatoria 2025, orden del 13 de marzo de 2025).

that exceed consanguinity and human-centred models of belonging. At the same time, the text foregrounds the difficulties involved in fully realising such alternative configurations, which remain oriented towards a future yet to come. *Leche cruda* thus presents kinship as a contested practice and a site for affective and relational experimentation.

KEYWORDS: kinship, motherhood, animal studies, human-animal alliances, Ángelo Néstore.

1. NOTAS SOBRE EL PARENTESCO

En el *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias, la noción de "familia" aparece definida como "la gente que un señor sustenta dentro de su casa, de donde tomó el nombre de 'padre de familia'" (2020, p. 880). La ausencia del término "parentesco" en esta obra obliga a transitar hacia voces afines como "parentela" o "parientes", que remiten de manera consistente a la idea de un linaje compartido, ya sea por vía biológica o matrimonial (2020, p. 1346). Si se atiende a su etimología, se siguen más o menos las mismas bases: "parentesco" procede de *parere, pario*, es decir, "dar a luz" o "engendrar". Esto ocurre en la mayoría de las lenguas romances, como el francés (*parenté*) o el italiano (*parentela*), mientras que en lenguas como el polaco la raíz -*kren*, alude al concepto de "tener sangre", eso es, compartir la misma sangre (Paszkiewicz et al., 2021, s/p).

Esta concepción del parentesco como un lazo preminentemente biológico no solo se mantiene, sino que se refuerza en la modernidad ilustrada. En *Emilio o De la educación* (1762), Jean-Jacques Rousseau contribuye a consolidar un modelo familiar basado en el vínculo conyugal, la división sexual de los roles y la centralidad de la maternidad como destino femenino. Este paradigma se articula con la progresiva institucionalización de la familia como unidad de transmisión patrimonial y de socialización, al tiempo que se inscribe en el proceso histórico de la Revolución Industrial, que fortalece en las clases medias emergentes el ideal de domesticidad y la forma de la familia nuclear (Imaz Martínez, 2010, p. 23). Siguiendo la tesis de Elixabete Imaz Martínez en *Convertirse en madre* (2010), en este escenario la familia se configura como una extensión funcional del Estado, actuando como un dispositivo orientado a la regulación de cuerpos, afectos y procesos reproductivos (p. 249).

Si bien ya desde el feminismo de la segunda y tercera ola se quebró el silencio histórico impuesto por el patriarcado al denunciar la violencia latente en la familia —esa "célula del tejido social" (Mieli, 2024, p. 20)—, en el siglo XXI se ha intensificado este proceso de impugnación mediante tres vías principales. En primer lugar, se asiste a una revisión profunda

de los roles de maternidad, paternidad y filiación, que, además, se han consolidado como ejes neurálgicos de la producción literaria española contemporánea (Amaro Castro, 2020, p. 14; Jeftanovic, 2011). En segundo lugar, se ha desarticulado la hegemonía del lazo biológico como fundamento único del parentesco. Esta apertura reconoce una pluralidad de estructuras que responden a lógicas afectivas y socioeconómicas, legitimando fórmulas como el "parentesco ficticio" o "pseudoparentesco" (Penedo Vázquez, 2014, p. 14). Este escenario queda ilustrado por la emergencia de los modelos *queer* (Imaz Martínez, 2015) y poliamorosos, la normalización del divorcio y el impacto de unas tecnologías reproductivas cada vez más integradas en la tecnosfera actual. En última instancia, bajo las coordenadas del Antropoceno (Crutzen y Stoermer, 2000), el Capitaloceno (Moore, 2017) o el Plantacionoceno (Haraway, 2016), surge la pregunta por el sentido del cuidado y del afecto en una "tierra dañada" (Haraway, 2019), y, sobre todo, por el imperativo de articular nuevas formas de cuidado comunitario e interespecie.

Bajo esta premisa, Adele Clarke subraya la urgencia de integrar la justicia reproductiva con la ambiental (2025, pp. 36-37), una articulación que, pese a su reciente centralidad, arrastra un vacío académico denunciado previamente por Donna Haraway en *Seguir con el problema* (2019, p. 27). Esta propuesta no solo aspira a descentrar el *anthropos* para dar paso a "los otros naturalizados —animales, plantas y el cosmos en su conjunto" (Braidotti, 2015, p. 83)—, sino que también pretende dislocar la figura del Niño como "icono privilegiado de un mundo por venir" (Hester, 2018, p. 16), tal como denuncia el pensamiento xenofeminista. En este contexto de mutación conceptual, resulta pertinente revisar la definición de parentesco de la Real Academia Española, que lo describe como: "1. m. Vínculo por consanguinidad, *afinidad*, adopción, matrimonio u otra relación estable de afectividad análoga a esta; 2. m. Unión, vínculo o liga que tienen las cosas" (RAE, s.f.; la cursiva es mía). Interesa rescatar aquí el término afinidad, dada su convergencia con los planteamientos de Haraway, quien reemplaza la herencia biológica para concebir el parentesco como un ensamblaje de alianzas electivas:

> La palabra "afín" [*affine*] se utilizaba en matemáticas para aquellas propiedades que connotaban conexiones situadas, mucho antes de ser utilizada para referirse a los parientes humanos. La recomposición del parentesco reconoce que todos los terrícolas son parientes con relaciones de afinidades, y ya es hora de cuidar mejor a las especies-como-ensamblajes (no de una especie a la vez). […] 'parentesco' es una palabra que ensambla. Todos los bichos comparten una carne común, lateral, semiótica y genealógicamente. (2025, p. 94)

Este desplazamiento ético y afectivo, cuyo núcleo reside en "el verbo hacer, lo cual implica […] una acción voluntaria, en lugar de aceptar algo que nos ha sido dado —la familia—" (Haraway y Segarra, 2020, pp. 40-41), resuena en diversas propuestas que trascienden el determinismo biológico. Así, este viraje ético queda ejemplificado, aun sin compartir necesariamente un enfoque poshumano, con los "grupos de convivencia" (1976, p. 291) de Shulamith Firestone, orientados a formas de organización familiar no biológicas; con la "sustancia del parentesco" de Janet Carsten (2014), quien entiende este último como un proceso material y cotidiano de producción de vínculo, basado no solo en la biología —aspecto en el que ya había hecho hincapié en estudios anteriores (Carsten, 2000)—, sino también en prácticas de convivencia, cuidado, y en el intercambio de sustancias corporales y elementos materiales (Carsten, 2014, pp. 108-109). En esta línea, los *oddkin* (2019, p. 210)[2] de Haraway nombran parentescos raros que se construyen por elección, alianza y responsabilidad compartida.

A este enfoque se suman la *parentela radicale basata sulla politica della cura* desarrollada por Federica Timeto (2017, p. 178) o *kintimacy* de Frances Bartkowski, quien define el parentesco a través de "aquellos que importan y por quienes nos preocupamos" (2008, p. 155). Del mismo modo, los "modos de alianza íntima" de Judith Butler insisten en las conexiones entre parentesco e intimidad (Segarra, 2020, p. 255), una relación que Haraway reformula como la necesidad de pensar "un parentesco que toque la parte más interna de nuestro interior, la más oculta a la vista" (2020, p. 40). No obstante, como advierte Sophie Lewis, estas categorías no agotan las posibilidades de lo relacional: existen aún formas de vínculo por nombrar (2023, p. 47). De ahí, la urgencia de "nuevos vocabularios para futuros alternativos" (Clarke, 2025, p. 40), capaces de dar cuenta de ensamblajes afectivos que todavía desbordan nuestros marcos conceptuales.[3]

Dichas propuestas inciden en la necesidad de despatriarcalizar y descolonizar la noción de familia para replantearla desde otras coordenadas, es decir, practicar formas de relación que no buscan tanto reproducir la vida en términos normativos como sostenerla colectivamente. Estas prácticas pretenden imaginar y encarnar modos de coexistencia en los que el cuidado, la

[2] Helen Torres, traductora de *Seguir con el problema* (2019) para Consonni, desglosa su signficado: "*odd* significa 'diferente a lo habitual o esperado'; *kin* significa 'pariente'" (2019, p. 254).

[3] En el debate contemporáneo sobre las estructuras familiares, autores como Tyler Bradway y Elizabet Freeman (2022) señalan cierta tendencia, sobre todo en el ámbito académico, a sustituir el término tradicional de "parentesco" por nociones como "relacionalidad", "pertenencia" o "intimidad". No obstante, siguiendo los planteamientos de Judith Butler, los autores advierten que conservar el concepto de "parentesco" es fundamental para documentar cómo se reconfigura la vida social de la sexualidad y para visibilizar sus intersecciones críticas con la raza, la etnia y la indigeneidad (p. 2).

interdependencia y la responsabilidad compartida trasladen a la lógica de la herencia, la propiedad y la reproducción como ejes organizadores del parentesco. Solo así ser parientes implicaría "una promessa molto più grande, contiene la reciprocità e il tempo dentro di sé, implica la promessa di prendersi cura delle generazioni che verranno, non solo dell'adesso" (Timeto, 2020, p. 40).[4]

En la narrativa española más reciente, estas tensiones se materializan en una serie de obras que, por un lado, exploran formas alternativas de parentesco y, por otro, ponen en evidencia la violencia silenciosa que trae consigo la institución familiar modelada bajo las normas de la familia nuclear heteronormativa, líneas que confluyen en lo que Francisca Noguerol denomina "convivencias desusadas" (2025, p. 85). Es el caso de *Cha-cha-chá dueto* (2023), de Sabina Urraca; *El cielo de la selva* (2023), de Elaine Vilar Madruga; *Troika* (2024), de Isabel Zapata; *El gran danés* (2025), de Corina Bistritsky; o *Leche cruda* (2025), de la italomalagueña Ángelo Néstore, obra en la que se centra este trabajo.

2. (DES)FAMILIARIZAR DESDE LA CASA

En una entrevista reciente, Néstore afirmaba que "la familia es una de mis obsesiones, pero no como núcleo afectivo idealizado, sino como campo de tensiones, como lugar donde se juega el poder, el deseo, la norma" (Fernández Martínez, 2025, p. 122). En su producción poética[5] la familia aparece estrechamente entrelazada con la experiencia de una infancia y adolescencia *queer* que, tal y como señala la propia autora, "al desarrollarse en cuerpos que no encajan en los modelos reconocibles del éxito o la autoridad, crecen bajo la sensación de que su voz carece de legitimidad, de que no existe un espacio para su forma de nombrarse" (Fernández Martínez, 2025, p. 118).

Sin embargo, el cuestionamiento de Néstore no se agota en la denuncia de las estructuras cisheteropatriarcales que imponen binarismos restrictivos dentro del hogar. En su poemario *Deseo de ser árbol* (2022), se produce un cambio de sensibilidad donde la justicia ambiental empieza a cobrar un lugar protagónico y las fronteras entre lo humano y lo no humano se

[4] "Una promesa mucho más grande, que contiene en sí misma la reciprocidad y el tiempo, que implica la promesa de cuidar a las generaciones que vendrán, no solo el ahora" (traducción nuestra).

[5] Néstore cuenta, en la actualidad, con una producción poética amplia que ha sido reconocida con diversos premios literarios. Si nos centramos únicamente en su obra individual —dejando al margen su participación en antologías colectivas y sus *performances*— destacan *Adán o nada* (Bandaàparte Editores, 2017), *Actos impuros* (XXXII Premio de Poesía Hiperión, 2017), traducido al inglés como *Impure Acts* por Lawrence Schimel (Indolent Books), *Hágase mi voluntad* (XX Premio de Poesía Emilio Prados, Pre-Textos, 2020) y *Deseo de ser árbol* (V Premio Espasa, Espasa, 2022). A esta trayectoria se suma su primera colección publicada en italiano, *I corpi a mezzanotte* (Interlinea Poesía, 2021), que amplía la circulación transnacional de su escritura y consolida su presencia en distintos contextos editoriales europeos.

vuelven porosas, configurando un espacio de coexistencia interespecie. Esta evolución alcanza una síntesis fundamental en su debut narrativo, *Leche cruda* (2025), donde las líneas de fuerza previamente analizadas —la asfixia de la institución familiar y la conciencia ecocrítica— dejan de operar como esferas independientes para converger en un *continuum* ético y estético. A diferencia de *Deseo de ser árbol,* donde la emergencia de lo "más-que-humano" exigía una ruptura física con el espacio doméstico —siendo, por tanto, necesaria la fuga de la casa, que operaba como límite—, en *Leche cruda* la asunción del hogar se configura no solo como un escenario de opresión, sino como un territorio de potencialidades relacionales.

A través del retorno de Mia a Lecce para cuidar a su madre enferma de demencia, la novela desplaza el foco hacia la vulnerabilidad radical y la interdependencia como ejes de una relacionalidad que ya no se agota en el parentesco biológico. El análisis que sigue se organizará en torno a tres núcleos complementarios. El primero se centra en el vínculo maternofilial entre Mia y su madre y en el modo en que este desestabiliza el paradigma de la familia nuclear. La redistribución de la autoridad, el control y el afecto altera los roles normativos que estructuran la relación maternofilial, aunque sin llegar a desarticularlos por completo. El segundo desplaza la atención hacia la ética del cuidado que activa la enfermedad de la madre y hacia la relación entre esta y Cavalli, en la que la demencia parece operar como condición de posibilidad para una apertura, no programática, hacia lo más-que-humano; apertura en la que el *logos* cede protagonismo a otras gramáticas del afecto. El tercero analiza el cuento que Mia escribe sobre la gata, una operación que, al situar la mirada en la alteridad animal, ensaya tanto una indagación del propio sujeto como la imaginación de mundos relacionales que desbordan las jerarquías de especie para plantear nuevas formas de comunidad y parentesco, aunque su realización plena permanezca en el horizonte de lo por venir.

2.1. "Y es un fuego que todavía quema"

Desde sus páginas iniciales el vínculo maternofilial ocupa un papel protagónico en la novela, vehiculado a través de las tarjetas que la narradora, Mia, elaboró en la infancia con motivo de la fiesta de la madre, y que decide llevar consigo en su regreso al hogar familiar. Así, relata: "No se debe odiar a una madre. No se puede. […] Es un vínculo tan sagrado que ni ellas [las monjas] se atrevían a cuestionarlo […]. El amor de una madre no admite grados ni variaciones. Es un bloque" (Néstore, 2025, p. 11). Esta asociación entre maternidad y sacralidad se prolonga en la caracterización de la figura materna, cuyo aspecto y comportamiento siempre se habían aproximado a una "figura divina debido al miedo que me daba" (Néstore, 2025, p. 20).

Dicha articulación no constituye un fenómeno nuevo; basta remitir al marianismo, que se vertebra en la representación virginal de lo materno, donde la maternidad, en su potencia reproductiva —y, por tanto, en su facultad de transmitir la vida— evoca una imagen omnipotente e ilimitada (Tubert, 1991, p. 70), y que cristaliza en el ideal regulador de la "Buena Madre" (Palomar, 2004, p. 19). No obstante, Marina Bettaglio y Olga Albarrán Caselles (2024), al reinterpretar el imaginario mariano desde la tradición cristiana, advierten que dicha figura se sostiene sobre una "economía de la mirada que invade el territorio para gobernar" (p. 38), de modo que el "útero mariano" (p. 39) termina configurándose como un "recinto fagocitador" (p. 39). Ambas nociones —la jerarquización de la relación madre/hija y la figura materna como sujeto que canibaliza los deseos e impulsos de la hija en el territorio doméstico— encuentran espacio en la propuesta narrativa de Néstore.

De hecho, no resulta arriesgado afirmar que nos hallamos ante una subversión de esta representación maternal. En primer lugar, el texto hace patente el temor que la narradora siente hacia su madre, un afecto que no solo contradice el modelo de la madre entregada a sus hijos, sino que históricamente ha sido atribuido a la figura paterna en tanto que encarnación de la autoridad. El padre, cuya muerte antecede el inicio del relato, se manifiesta a lo largo de la novela únicamente a través de los recuerdos de infancia de la narradora y de los objetos que le pertenecieron y que permanecen en el ámbito doméstico, lo que le confiere una presencia casi fantasmal. Pese a ello, es la figura materna quien proyecta su subjetividad en la configuración de dicho espacio y quien ejerce, en la práctica, la función reguladora. Nos encontramos, pues, ante una primera subversión de la estructura familiar patriarcal nuclear que, sin embargo, no implica una liberación de sus normas: la autoridad no ha desaparecido, sino que ha mudado de cuerpo.

En segundo lugar, la enfermedad que afecta al cuerpo maternal introduce una "madre nueva, una criatura recién nacida, con sus fragilidades expuestas" (Néstore, 2025, p. 20). Esta presencia, que la narradora apenas reconoce, se reconfigura bajo la categoría de "reliquia" (Néstore, 2025, p. 20), un objeto que condensa un pasado venerable, pero que pertenece, irrevocablemente, al orden de lo perecedero. En sintonía con la asociación entre maternidad y sacralidad a la que se aludía anteriormente, aquello que podría traducirse como territorio de lo sagrado —caracterizado por un tiempo que no discurre y que se resiste al cambio (Eliade, 1981, p. 43)— no sería, entonces, el cuerpo materno, sino los roles adscritos a ese cuerpo y, por extensión, a la estructura familiar nuclear.

En consecuencia, proliferan tanto las referencias al carácter controlador de la madre como la codificación del amor materno en términos de renuncia, sujeción y sometimiento; pese a ello, la protagonista no parece perseguir la emancipación de dichos moldes.[6] Esta dinámica se manifiesta tanto en la apropiación materna del diario de infancia y adolescencia de Mia y en el posterior arranque de una de sus páginas —donde la protagonista había consignado su disidencia *queer*—, como en las prácticas propias del ámbito doméstico. Como relata la narradora: "Para ella cocinar era un acto de lealtad. Saber que yo seguiría sus pasos daba sentido al esfuerzo de transmitírmelos. Era su forma de ejercer su control sobre mí […]. Antes de irme a España, le pedí esas recetas familiares" (Néstore, 2025, pp. 25-26). Así pues, incluso cuando consigue salir de la casa familiar para mudarse a un espacio ajeno a su configuración, parece querer llevarse la casa a cuestas y, con ella, las leyes que la rigen.[7] Igualmente, las referencias a la comida que se observan en el fragmento —y, al mismo tiempo, al hambre como medida del mundo sentimental maternofilial (Néstore, 2025, p. 27)— anticipan gramáticas alternativas y contrahegemónicas de expresar el afecto, que desplazan tanto la mirada como dispositivo de poder (Pascua Canelo, 2023) como el lenguaje como reflejo del discurso dominante.

Igualmente, la demencia de la madre y el consiguiente trasvase de los roles madre/hija visibilizan la ética del cuidado como una de las obligaciones centrales del parentesco. En su revisión crítica *Tras la biología, la moralidad del parentesco y las nuevas tecnologías de la reproducción* (2004), Joan Bestard Camps sostiene que el cuidado constituye el contenido mismo del parentesco, lo que recuerda que esta ética "trata una relación: conecta el yo con los otros de una forma concreta" (2004, p. 16). Ahora bien, cabe preguntarse si no es precisamente

[6] La dinámica relacional aprendida en el vínculo con la madre se perpetúa también en las relaciones sentimentales de la narradora. Así, en una de las entradas de su diario de adolescencia, Mia describe el intercambio sentimental con *IronHorse* —figura que surge en el espacio digital, entorno que ofrece a la protagonista la posibilidad de ensayar una identidad-otra, de ser quien no puede ser fuera de la pantalla—. Dicho nombre no aspira a evocar un lazo genuino con lo no humano, sino a apropiarse de las cualidades que el ser humano proyecta en él: "un caballo purasangre, un hombre 100% ADN salentino, nacido y criado en Novoli, un semental en busca de su potro" (Néstore, 2025, p. 117). Este gesto puede leerse como una crítica a la mirada antropocéntrica imperante, que no convoca al animal como sujeto, sino que este es instrumentalizado como reservorio de atributos. Ahora bien, la lógica emocional que rige este vínculo reproduce la de la familia, esto es, un amor que se gesta desde el sacrificio y la renuncia a la propia identidad: "me esfuerzo por convertirme en lo que *IronHorse* quería que fuera" (Néstore, 2025, p. 133).

[7] La hegemonía materna sobre el espacio doméstico se hace especialmente visible en el contraste entre el pasado y el presente. Valga de ejemplo cómo el espacio doméstico, y los objetos que lo integran, empiezan a perder su orden a medida que avanza la enfermedad de la madre y se entretejen con los recuerdos de infancia de la narradora. Así, si en el pasado "la casa debía mantenerse como una extensión de su apariencia: sin una mota de polvo, las flores frescas, el periódico cada mañana" (Néstore, 2025, p. 20), en el presente "cada estancia puede ser cualquier cosa, la casa también está perdiendo la memoria" (Néstore, 2025, p. 30). Con todo, esta progresiva desintegración del orden doméstico no representa únicamente síntoma del deterioro, sino también la condición que permite vislumbrar las fisuras que siempre existieron en ese espacio aparentemente monolítico.

la ética del cuidado —más que el parentesco entendido como estructura— lo que permite replantear las formas de comprender los vínculos familiares.

Al respecto, la novela problematiza distintos aspectos de la responsabilidad relacional. En primer lugar, subraya su carácter obligatorio cuando se inscribe en un vínculo biológico, donde el lazo de sangre parece imponer un deber ineludible de cuidar y donde cualquier alejamiento del centro gravitacional materno es interpretado como una falta, independientemente de las circunstancias. Así, Mia describe el momento en que una amiga de su madre, Nicoletta, al ver que su hijo se iba lejos de casa a estudiar una carrera universitaria, exclamó: "'Oh, Signore mio, sti figli! Una li cresce con tanto sacrificio e poi ti girano le spalle e se ne vanno'. Luego me agarró […] y murmuró: 'A volte, l'amore di una madre non basta'" (Néstore, 2025, p. 104).

En segundo lugar, pone en evidencia que el cuidado no solo se ejerce, sino que también es objeto de evaluación social. Las miradas de reproche de Titina, amiga íntima de su madre, hacia Mia por su lejanía —"sus ojos hablarían por ellos: llegaste tarde, la dejaste morir sola, qué clase de hija abandona a su madre" (Néstore, 2025, p. 47)— ejemplifican cómo la practicas de cuidado están sometidas al juicio ajeno, al tiempo que revelan la inseguridad de quien las ejerce: "soy torpe como una madre primeriza" (Néstore, 2025, p. 22). Finalmente, el texto invita a cuestionar el alcance mismo de esta ética: ¿por qué el imperativo de cuidar se activa con tanta fuerza en el marco del parentesco biológico y no se extiende de igual modo a otros vínculos multiespecie? De este modo, el cuidado parece operar mayoritariamente bajo una lógica selectiva, en la que solo ciertas "vidas importan", esto es, solo algunas vidas son dignas de duelo y de protección (Butler, 2005, p. 39), mientras que otras quedan fuera de este horizonte ético, tal y como se verá en el siguiente apartado.

Este último punto, que articula la pregunta sobre a quién se cuida —y, paralelamente, por qué precisamente a ese "quién"—, se vincula directamente con el modo en que se configura el afecto entre Cavalli (la gata),[8] y la madre de Mia. A diferencia de otros lazos *humanimales* en el ámbito doméstico, frecuentemente subsumidos bajo lógicas antropocéntricas de filiación y donde el proceso de *mascotización* del animal convierte este último en un objeto o dispositivo que perpetúa los anhelos humanos y sus jerarquías (Tuan, 1984; Segarra, 2022; García Grados, 2023), la relación entre ambas parece desbordar estos esquemas. Cavalli irrumpe en el espacio

[8] Como señala la narradora, "Cavalli en italiano es el plural de 'cavallo'. Una tarde, pocos días antes de irme a España, abrí la puerta y la gata se metió en la casa cortando el viento. La llamamos así porque parecían mil caballos desbocados amarrados en un cuerpo enjuto" (Néstore, 2025, p. 178).

doméstico “hace cinco años. La encontramos rondando el jardín después de la muerte de mi padre, poco antes de que yo me fuera. […] Titina la señala y me avisa de que anda en celo y *no está castrada*” (Néstore, 2025, p. 17; la cursiva es mía). Su presencia implica, desde la perspectiva de la protagonista (que recrea, a su vez, las normas excluyentes propias de la familia nuclear), la ocupación de su propio lugar tanto físico como afectivo, al asumir “el sitio que yo dejaba libre, también el amor de mi madre” (Néstore, 2025, p. 58). Al mismo tiempo, la mención a que no está castrada puede leerse como una apertura a la expresión del deseo, en contraste con el deseo disidente que la protagonista ha debido reprimir.

El vínculo *humanimal* se analiza, además, en términos que desestabilizan las fronteras entre especies:

> La confianza que existe entre las dos me inquieta. *Mi madre parece otra gata*. Le digo que voy a preparar la cena. No sé si me ha oído. *Humana y gata se miran con la misma complicidad con la que algunas amantes se acarician las manos cuando creen que nadie las ve.* (Néstore, 2025, pp. 32-33; la cursiva es mía)

Por un lado, el parecido entre el animal humano y el animal no humano ilustra las ya mencionadas “convivencias desusadas” que analiza Noguerol, quien vincula este fenómeno a la noción de “transcorporalidad” (2025, p. 27). Dicho concepto, retomado a su vez de Stacy Alaimo, permite identificar al cuerpo humano como una entidad en constante metamorfosis con lo más-que-humano, en la que el intercambio con el Otro conlleva siempre una contaminación recíproca (2010, p. 238). A lo largo de la novela, esta metamorfosis se intensifica hasta manifestarse en gestos cotidianos —“en lugar de coger la taza, baja la cabeza, como haría Cavalli con su cuenco” (Néstore, 2025, p. 156)— y culmina en una casi indistinción entre ambas: “el último recuerdo que tengo de mi madre viva es de un bostezo que se le escapó. Reconozco a Cavalli en su forma de enseñar los dientes” (Néstore, 2025, p. 198).

Ahora bien, esta mutación plantea una cuestión central: ¿cómo y por qué se produce esta transformación en la actitud de la madre? Si en otros momentos esa figura se presenta como un “sujeto fagocitador”, como se ha visto anteriormente, cabe preguntarse en qué medida puede llegar a establecer una alianza más-que-humana. En este sentido, podría plantearse, a modo de hipótesis, que la demencia que padece interviene en esta transformación, sin que pueda afirmarse que la determine por sí sola. La erosión de ciertas estructuras sociales y culturales previamente interiorizadas —entre ellas, las relativas al parentesco y a la dicotomía humano/animal— podría favorecer una reconfiguración parcial de los vínculos. Desde esta

perspectiva, el cambio no parecería responder a una voluntad consciente ni a una ética deliberada de apertura hacia lo no humano, lo que explicaría que esta nueva disposición relacional conviva con formas de violencia que continúan atravesando el vínculo maternofilial, como se verá más adelante. No obstante, precisamente porque esta nueva forma de relación parece sustraerse, al menos parcialmente, tanto a las lógicas antropocéntricas como a las formas institucionalizadas de la familia, resulta especialmente significativa. En el progresivo desdibujamiento de ciertas categorías identitarias y de algunos esquemas dicotómicos previamente aprendidos se esbozarían, de manera no programática, otras formas posibles de relación.

2.2. "Renuncio a la palabra humano. Soy el animal que habla"[9]

Las tensiones mencionadas anteriormente no se inscriben solo en el cuerpo, sino que se extienden también al lenguaje. El afecto humano aparece mediado —pero, paradójicamente, restringido— por la palabra: "cuando quiero demostrar mi amor, se me cae el lenguaje. Enmudezco. Desde pequeña me enseñaron que el afecto tiene que pasar siempre por el filtro de las palabras" (Néstore, 2025, p. 27). Por el contrario, el vínculo entre la madre y Cavalli se construye desde una fluidez ajena a las constricciones del lenguaje verbal, bien por la enfermedad de la madre, bien por la supuesta ausencia de *logos* de la gata, aspecto que ha servido históricamente para justificar la inferioridad animal (Subercaseaux, 2014, p. 47).

De ahí que el acto de nombrar, esto es, la posibilidad de ejercer agencia sobre el lenguaje, y, paralelamente, la exploración de formas que desbordan la lengua materna —entendiendo esta última también como el discurso dominante, con sus constricciones— se configuren como pilares estructurales de la novela. Impulsada por los celos ante el vínculo entre su madre y Cavalli, que alcanzan su punto álgido cuando decide dejar escapar a la gata, Mia ensaya una *mise en abime* para intentar "recuperar la atención de mi madre" (Néstore, 2025, p. 60). Así, escribe: "Voy a escribir un cuento sobre la gata […]. No puedo ser Cavalli, pero puedo imaginarlo" (Néstore, 2025, p. 60).

Las premisas que sostienen esta operación son claramente antropocéntricas, en la medida en que se basan en una apropiación imaginativa del Otro que no busca comprenderlo en su alteridad, sino integrarlo dentro de un marco de sentido previamente establecido. En este sentido, el Otro no es abordado como sujeto agencial, sino como un elemento que adquiere

[9] La frase que da título a este apartado procede de uno de los epígrafes que abren la novela, obra de Roberta Marrero.

significado únicamente en relación con nuestras propias categorías de interpretación, tal y como ocurría en *El animal que luego estoy si(gui)endo* (2008), de Jacques Derrida (Rosas-Romero, 2025, p. 3). Con todo, al desplegar esta operación narrativa, es decir, al recolectar historias-otras —actividad que, desde la perspectiva de Haraway, encarna "un modo de generar parentesco muy rico" (2025, p. 94)—, se despliega una potencialidad que excede la mera representación.

Si, siguiendo a Julieta Yelin (2013), este tipo de escrituras permite al sujeto emprender, a través de una visión y un lenguaje que le resulta ajenos, una indagación de sí mismo (s/p), también hace posible, desde la perspectiva de Gabriel Giorgi, la composición de "mundos-otros" en los que lo animal hace visibles usos alternativos de cuerpos y del lenguaje, así como formas inéditas de lo común (2016, p. 62). Así, se traza un puente en el que la mirada del Otro permitiría tanto la introspección del *yo* y el diálogo con lo más-que-humano, como "una revolucionaria alianza multibichos con todos los seres vivos del planeta" (Rosas-Romero, 2025, p. 4). Aun así, queda claro que tiene que existir una voluntad no solo por ver a la Otredad, sino también de escuchar(la), verbo que, en la actualidad, se configura como una "tarea clave de toda política de lo sensible" (Giorgi, 2025, p. 10).

Desde este planteamiento, la figura de Cavalli —cuyo nombre en plural desestabiliza la idea de un *yo* delimitado y unitario— podría operar como dispositivo desde el cual el sujeto busca comprenderse a sí mismo y reconfigurar su vínculo con la madre, al tiempo que —y aquí radica uno de los aspectos más relevantes del relato— abre la posibilidad de pensar otras ontologías relacionales. El cuento que Mia escribe para aproximarse a Cavalli se imbrica, de nuevo, en una relación maternofilial, pero, esta vez, desde el prisma animal. Desde sus primeras líneas, el relato inscribe este vínculo en un contexto de violencia estructural: "Cuando mi madre [la madre de Cavalli] entró por primera vez en casa tenía el culo lleno de caca. La compraron por Internet y llegó en un camión desde Polonia" (Néstore, 2025, p. 71).

Esta escena remite al proceso de *mascotización* anteriormente señalado, en la medida en que reproduce lógicas antropocéntricas, patriarcales y capitalistas. Aquí el animal no aparece como un sujeto con agencia propia, sino más bien como un objeto de consumo afectivo, inscrito en circuitos de producción y deseo que lo convierten en mercancía. Como indica Julieta Massacese (2025) a propósito del caso argentino, el descenso de la natalidad biológica en el país convive con el auge de los denominados "perros a pedido", configurados a partir de criterios de raza y estandarización (p. 10). Este fenómeno no solo transforma al animal en un

producto seleccionable, sino que revela la persistencia de lógicas de mercado en la gestión contemporánea de los vínculos afectivos. En este contexto, no resulta extraño que la madre de Cavalli sea descrita mediante una retórica que refuerza su antropomorfización: "No podían dejar de mirar a mi madre. Le decían que era guapa. Que era guapa como una niña guapa. Que era guapa como una virgen dolorosa, como una princesa" (Néstore, 2025, p. 73). Dichos halagos serán destinados poco después a un bebé humano, lo que evidencia, de este modo, la intercambiabilidad de los roles dentro de la lógica familiar dominante.

La fragilidad de este vínculo *humanimal* se hace evidente cuando, tras morder el pie de la bebé en lugar de su peluche, la madre de Cavalli es abandonada por su "familia": "colocaron [el transportín] en el asiento trasero *para no mirarla*. Bajaron el cristal del coche y la tiraron en el contenedor del cementerio como una colilla" (Néstore, 2025, p. 74; la cursiva es mía). La negativa a sostener la mirada ante el Otro —a reconocer siquiera su presencia— constituye una de las críticas más incisivas del relato. Resulta significativo, en este sentido, el contraste entre las distintas formas de mirar que atraviesan la novela. Si en el apartado anterior la mirada materna operaba o bien como dispositivo de control sobre la hija, o bien como gesto de complicidad en el vínculo con Cavalli, en este episodio reaparece una mirada jerárquica y antropocéntrica, que solo reconoce al animal en tanto objeto de dominio o instrumento.

En un primer nivel, el cuento funciona como una denuncia de un mundo atravesado por supremacismo humano, con ciertas resonancias apocalípticas propias de algunas ficciones contemporáneas. La voz de Cavalli describe un escenario marcado por la devastación y la violencia ejercidas sobre lo viviente —"Humanos que no amaban la tierra. Que la pisaban, la golpeaban, la ninguneaban" (Néstore, 2025, p. 163)—, y donde el territorio aparece colonizado por los residuos de los humanos: "mientras yo salía del vientre de mi madre, una mano arrojaba sobre nosotras una bolsa de basura" (Néstore, 2025, p. 92). El paralelismo entre el nacimiento de una vida y la irrupción de los desechos señala la dificultad de extender nuestras éticas del cuidado hacia el entorno que habitamos y en el que convivimos con las especies compañeras, lo que pone de relieve la persistencia de un problema —en el sentido que le otorga Haraway (2019)— que todavía no hemos resuelto.

Sin embargo, la mirada que introduce Cavalli acerca de los vínculos y formas de familia que se despliegan en el ambiente desliza el eje desde lo humano hacia modos de convivencia que cuestionan la filiación como propiedad exclusiva:

> Parimos con y sin el cuerpo. Escribimos palabras de amor lamiendo orejas y ojos que no son nuestros. […]. No importa si no han salido de nosotras. Son nuestras porque todas somos del mundo. Con la lengua lavamos el miedo del rostro de la que sufre, como una gata en la colonia, que adoptó una cría de conejo y le ofreció su pecho infectado para que no muriera. […] Su vida era breve, pero suficiente para saber que el hambre no distingue entre especies. (Néstore, 2025, p. 136)

En este sentido, el fragmento se podría leer en términos de un "maternaje comunitario" (Wayar, 2018, p. 28), donde este último designaría una maternidad colectiva que rompe con la maternidad individual, con la consanguineidad y con la especie. La principal disyuntiva de esta propuesta reside, no obstante, en su inscripción dentro del espacio de la ficción, pues los mundos relacionales que el cuento imagina todavía no encuentran una realización efectiva en el presente, ni existe certeza de que puedan llegar a materializarse plenamente. La propia narradora, por su parte, brinda una pequeña fisura desde la que confiar en ese mundo-otro cuando afirma: "Suelo tardar unos segundos en cruzar esa frontera entre lo imaginario y lo real" (Néstore, 2025, p. 77).

Ahora bien, la escritura del cuento acaba revelándose insuficiente para recomponer el vínculo maternofilial biológico en el plano de lo real: "[t]odo acto de escritura se vuelve pueril" (Néstore, 2025, p. 177). Ante ese límite, Mia opta por "imitar a la gata" (Néstore, 2025, p. 177): no se trata de un devenir-con pleno, sino de un ensayo corporal que explora otras formas de estar en el mundo, todavía mediadas por el deseo de ser vista por la madre, lo que limita su potencial desestabilizador. Igualmente, voluntaria o involuntariamente, este gesto le permite a la protagonista recuperar un modo de percepción que, en la infancia, le había sido negado. En un reciente artículo, Paula Fleisner señalaba que es precisamente en la zona opaca de la niñez donde "se despliegan formas de vida porosas que se mantienen más acá de los dualismos de especie y género" (2026, p. 91). De ahí que no resulte casual que uno de los recuerdos de infancia de Mia esté atravesado por un juego desde el devenir-animal que no se percibe como excéntrico, sino como una forma legítima de habitar el mundo. Así, su anhelo de devenir gata se inscribe en una lógica infantil que no reconoce aún las fronteras ontológicas que más tarde se le impondrán desde la institución familiar:

> De pequeña ya jugaba a ser una gata callejera: subía las escaleras de casa a cuatro patas o me tumbaba en el triángulo de luz de la ventana que calentaba las baldosas. […] Aprovechaba cada ocasión en la que había que pedir un deseo –cumpleaños, Nochevieja o las estrellas fugaces en San Lorenzo–, para rogar convertirme en gata y así conseguir la habilidad de

> desaparecer. El día de mi primera comunión, al recibir la hostia, saqué la lengua al máximo para que se me quedara pegada al paladar. Con los ojos cerrados volví a pedir ese deseo […]. Empecé a gatear por el pasillo central […] hasta que unos dedos fríos me levantaron de la oreja. Mi madre me alzó de un tirón […]. Ese día terminó mi infancia porque entendí que nunca podría ser una gata. (Néstore, 2025, pp. 69-70)

La intervención violenta de la madre no solo interrumpe el juego *humanimal*, sino que instituye un límite, fijando lo humano como horizonte normativo y expulsando otras formas de existencia posibles. La imposibilidad de "ser gata" se convierte, así, en el signo de una pérdida: la de una relación más porosa con el mundo y con el propio cuerpo.

Así pues, en su voluntad de imitar a Cavalli, la protagonista reactiva una dimensión perdida que plasma, a su vez, una nueva modulación sensorial a raíz de lo aprendido —y, también, de lo comprendido— en el cuento de Cavalli: "Empiezo a sentir la transformación. Yo ya no soy yo" (Néstore, 2025, p. 180); "puedo fingir perfectamente ser humana" (Néstore, 2025, p. 183); o la decisión de "guiar[se] por el hambre y no por el reloj" (Néstore, 2025, p. 183). A partir de estas formulaciones, el texto desestabiliza la idea de lo humano como esencia y lo sitúa en el terreno de la *performance*, mientras que abre la posibilidad de explorar modos de percepción que no se rigen por la racionalidad ni por la temporalidad normativa.

La relación con la madre también se ve atravesada por este proceso de reconfiguración, no tanto porque desaparezcan las tensiones y los destellos de violencia que la han estructurado, sino porque se modifica el modo en que la narradora los percibe e interpreta. La persistencia de esta ambivalencia se hace especialmente visible en la escena en la que Mia, mientras intenta imitar a Cavalli en el acto de defecar en el jardín, recibe una bofetada de su madre:

> Mientras me alivio, noto fuego en la cara. Un calor seco, un latigazo. La cabeza se me va a un lado. Mis gafas salen despedidas por el golpe. Oigo el chasquido antes de verlas en el suelo, partidas, los cristales esparcidos como escamas. Me tambaleo y acabo sentada sobre mis propias heces. Cuando abro los ojos, los dedos huesudos de mi madre siguen en el aire. Jadea por el esfuerzo de la bofetada. Por fin me ha visto. No con piedad, sino con la aceptación de quien deja de resistirse a lo evidente. Siento dolor, liberación y dolor. (Néstore, 2025, p. 185)

La violencia materna reaparece precisamente cuando Mia transgrede las normas que regulan el cuerpo y lo propiamente humano, en un gesto que remite a la interrupción del juego animal de su infancia; sin embargo, la narradora interpreta ahora esa violencia desde un marco perceptivo distinto. Resulta asimismo sugerente que, en una escena atravesada por referencias a la percepción —ver, oír—, las gafas de Mia se rompan tras el golpe. Sin establecer una

equivalencia directa, este detalle podría leerse como una materialización simbólica del desplazamiento perceptivo que atraviesa la protagonista; así, la relación maternofilial no queda liberada de sus violencias previas, pero sí comienza a ser comprendida desde otras coordenadas sensoriales y afectivas.

De ahí que Mia formule la transformación del vínculo en términos de una reordenación de la relación: "Nada ha cambiado en la composición de nuestros cuerpos, pero algo se ha reordenado. Hemos encontrado la forma de estar juntas" (Néstore, 2025, p. 186). Esta afirmación traslada el foco desde la dimensión material de los cuerpos hacia el modo en que estos son organizados e interpretados en el marco del vínculo; por ello, la transformación no afecta a lo biológico, pero sí al régimen de inteligibilidad que estructura la relación. Esta idea se materializa en una de las pocas escenas en las que se produce un contacto corporal explícito entre ambas: "veo mis dedos bañados en su saliva y los suyos en la mía […] Si acepto la idea de que somos gatas, la imagen cambia. Es un ritual de limpieza" (Néstore, 2025, p. 197). El contacto, que desde una lectura antropocéntrica podría inscribirse en el registro de lo abyecto o de lo escatológico, es reconfigurado a partir de un marco más-que-humano que altera su significado, de modo que lo que antes podía leerse como disfuncionalidad afectiva se articula, ahora, como lógica de reconocimiento y cuidado.

Paralelamente, esta desviación introduce una apertura en los marcos de parentesco intraespecífico. En un inicio, Mia percibe los vínculos humanos no consanguíneos dentro del entorno familiar como una amenaza —"de pequeña sentía que competía con Titina por el amor de mi madre […] como una suerte de hermana mayor" (Néstore, 2025, pp. 18-19)—, percepción que se traduce en una resistencia sostenida a reconocer a Titina como figura legítima de cuidado y que explica su vacilación a la hora de llamarla en casos de necesidad o de establecer con ella un vínculo explícito. No obstante, tras la transgresión de las normas que organizan lo humano, se produce un cambio significativo: "En un destello de mi antigua humanidad, cojo el móvil del bolsillo y le escribo un mensaje a Titina: 'Ti prego, vieni' […] Este mensaje ha sido mi último acto humano" (Néstore, 2025, p. 186). La apelación a Titina marca, de este modo, una apertura hacia una red de cuidados que ya no se articula exclusivamente en torno a la consanguinidad, sino que incorpora nuevas alianzas afectivas incluso en el marco de lo humano. Dicho proceso culmina cuando Titina nombra a la madre de Mia como "màtrima. Es la primera vez que le dice 'madre', 'mi madre'. Lo hace rápido, sottovoce, *antes de que la vergüenza la frene*" (Néstore, 2025, p. 190; la cursiva es mía). Este gesto resulta significativo tanto por el contenido del término como por su tímida enunciación: pronunciado de forma casi furtiva,

señala tanto la potencia como la fragilidad de la reconfiguración afectiva en curso y que introduce una categoría que no depende de la consanguinidad para definir lo materno.

3. CONCLUSIONES

El recorrido desarrollado a lo largo de este trabajo ha permitido observar cómo la noción de parentesco, históricamente anclada en una matriz biológica y patriarcal, se encuentra hoy en un proceso de reconfiguración profunda. Desde su etimología vinculada al "dar a luz" hasta su consolidación moderna como dispositivo de organización social en torno a la familia nuclear, el parentesco ha funcionado como una tecnología de regulación de cuerpos, afectos y pertenencias, estrechamente imbricada con los proyectos de Estado, capital y reproducción social. Sin embargo, las derivas críticas contemporáneas —procedentes del pensamiento feminista, *queer*, poshumano y ecocrítico— han puesto en crisis esta hegemonía, desplazando el foco desde la consanguinidad hacia formas más amplias y situadas de relación. En este marco, el parentesco deja de ser una estructura cerrada para convertirse en un campo de ensamblajes afectivos, políticos y multiespecie, donde el cuidado y la afinidad adquieren un papel central.

El análisis de *Leche cruda* de Ángelo Néstore ha permitido materializar estas tensiones en el plano literario, mostrando cómo la familia nuclear no solo opera como espacio de afecto, sino también como dispositivo de violencia. La novela articula, desde la experiencia de Mia, una crítica sostenida a los mandatos de género, a la sacralización de la maternidad y a la lógica excluyente del vínculo biológico, al tiempo que explora formas alternativas de relación atravesadas por la enfermedad, la vulnerabilidad y la convivencia interespecie. En este contexto, la figura de la gata Cavalli y la progresiva desestabilización de los límites entre humano y no-humano permiten pensar el parentesco más allá de la especie, abriendo la posibilidad de una ética del cuidado no restringida por la biología ni por la propiedad afectiva. No obstante, el texto también muestra los límites de estas reconfiguraciones: la persistencia del deseo de reconocimiento materno, la fuerza de las estructuras simbólicas heredadas y la dificultad de sostener plenamente estas nuevas formas de vínculo en el plano de lo real.

De este modo, la novela no propone una superación definitiva del modelo familiar hegemónico, sino más bien una zona de fricción donde coexisten simultáneamente la reproducción de sus lógicas y su puesta en crisis. Es en esa tensión donde se inscribe su potencia crítica: en la apertura de un espacio donde el parentesco puede pensarse como práctica en disputa, pero también como proceso en devenir. En última instancia, tanto el marco teórico abordado como la lectura de *Leche cruda* permiten afirmar que el parentesco contemporáneo

ya no puede entenderse únicamente como herencia biológica o estructura normativa, sino como una constelación móvil de relaciones que exige nuevos lenguajes, éticas y formas de imaginación política para dar cuenta de las vidas —humanas y más-que-humanas— que lo habitan.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALAIMO, S. (2010). *Bodily Natures: Sciences, Environment, and the Material Self.* Indiana University Press.

AMARO CASTRO, A. (2020). Maternidades "líquidas": feminismos y narrativas recientes en Chile. *Revista Chilena de Literatura*, (101), 13-39. https://doi.org/10.4067/S0718-22952020000100013

BARTKOWSKI, F. (2008). *Kissing Cousins: A new kinship bestiary.* Columbia University Press.

BESTARD CAMPS, J. (2004). *Tras la biología, la moralidad del parentesco y las nuevas tecnologías de la reproducción.* Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.

BETTAGLIO, M., & ALBARRÁN CASELLES, O. (2024). *Maternidades imaginadas. Representaciones y disidencias en el siglo XXI.* Editorial Cuarto Propio.

BRADWAY, T., & FREEMAN, E. (2022). *Queer Kinship: Race, Sex, Belonging, Form.* Duke University Press.

BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa

BUTLER, J. (2005). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.

CARSTEN, J. (2000). *Cultures of Relatedness. New Approaches to the Study of Kinship.* Cambridge University Press.

CARSTEN, J. (2014). A matéria do parentesco. *R@U: Revista de Antropologia da UFSCar*, *6*(2), 103-118. https://doi.org/10.52426/rau.v6i2.125

CLARKE, A. (2025). Presentación. En Donna Haraway & Adele Clarke (Coords.), *Generar parentesco, no población. Debates feministas sobre natalismo* (pp. 15-48). Rara Avis.

COVARRUBIAS DE, S. (2020). *Tesoro de la lengua castellana o española.* Iberoamericana Vervuert.

CRUTZEN, P. J., & STOERMER, E. F. (2000). The "Anthropocene". *Global Change Newsletter*, (41), 17-18. http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf

ELIADE, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano.* Paidós.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, S. (2025). La carne en la palabra. Entrevista a Ángelo Néstore. *Revista Úrsula*, (9), 117-125. https://revistaursula.com/wp-content/uploads/2025/12/117-125La-carne-en-la-palabra.-Entrevista-a-Aengelo-Neestore.pdf

FIRESTONE, S. (1976). *La dialéctica del sexo*. Editorial Kairós.

FLEISNER, P. (2026). De niñas, perras, androides y fantasmas. Alianzas humanimales en *Troika* de Isabel Zapata y *Quedate conmigo* de I. Acevedo. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, (31), 77-94. https://doi.org/10.6018/monteagudo.688051

GARCÍA GRADOS, C. (2023). Apuntes sobre la familia interespecie. *Ankulegi antropologia espazio digitala - espacio digital de antropología*. https://ankulegi.hypotheses.org/3859

GIORGI, G. (2016). *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia.

GIORGI, G. (2025). *Parar la oreja. Notas para una política de la escucha.* Tenemos las Máquinas.

HARAWAY, D. (2016). Antropoceno, Capitaloceno, Plantacionoceno, Chthuluceno: generando relaciones de parentesco. *Revista Latinoamericana de Estudios Críticos Animales*, *3*(1), 15-26. https://revistaleca.org/index.php/leca/article/view/94

HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno.* Consonni.

HARAWAY, D. (2025). Generar parentesco en el Chthuluceno: Reproducir la justicia multiespecie. En Donna Haraway y Adele Clarke (Coords.), *Generar parentesco, no población. Debates feministas sobre natalismo* (pp. 71-100). Rara Avis.

HARAWAY, D., & SEGARRA, M. (2020). *El mundo que necesitamos*. Icaria.

HESTER, H. (2018). *Xenofeminismo*. *Tecnologías de género y políticas de reproducción*. Caja Negra.

IMAZ MARTÍNEZ, E. (2010). *Convertirse en madre. Etnografía del tiempo de gestación.* Ediciones Cátedra.

IMAZ MARTÍNEZ, E. (2015). Pensando sobre maternidades lesbianas. Relato de la evolución de un objeto de estudio. *Civitas*, *15*(2), 294-308. https://doi.org/10.15448/1984-7289.2015.2.18154

JEFTANOVIC, A. (2011). *Hablan los hijos: Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea.* Editorial Cuarto Propio.

LEWIS, S. (2023). *Abolir la familia.* Traficantes de Sueños.

MASSACESE, J. (2025). Prólogo a la edición en español. En Donna Haraway y Adele Clarke (Coords.), *Generar parentesco, no población. Debates feministas sobre natalismo* (pp. 9-14). Rara Avis.

MIELI, M. (2024). *Elementos de crítica homosexual.* Traficantes de Sueños.

MOORE, J. (2017). The Capitalocene. Part I: on the origins of our ecological crisis. *The Journal of Peasant Studies*, *44*(3), 594-630. https://doi.org/10.1080/03066150.2016.1235036

NÉSTORE, Á. (2025). *Leche cruda*. Penguin Random House.

NOGUEROL, F. (2025). Convivencias desusadas. Diálogo interespecies y esperanza. En Ana Gallego Cuiñas (Ed.), *Resistencias y disidencias: políticas de lo común y estéticas alternativas en la narrativa latinoamericana actual* (pp. 19-35). Iberoamericana Vervuert.

PALOMAR, C. (2004). 'Malas madres': la construcción social de la maternidad. *Debate feminista*, (30), 12-34. https://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/debate_feminista/article/view/1046/935

PASCUA CANELO, M. (2023). *El ojo torcido. La mirada disidente del feminismo queer.* Editorial Cántico.

PASZKIEWICZ, K., RUTHVEN, A., & SEGARRA, M. (2021, 25 de mayo). *Posthuman kinship. Dictionary of Gender in Translation.* https://worldgender.cnrs.fr/en/entries/posthuman-kinship/

PENEDO VÁZQUEZ, E. (2014). *Historiografía del parentesco: del evolucionismo decimonónico al particularismo antievolucionista* [Tesis doctoral inédita, Universidad de Santiago de Compostela].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s. f.). Parentesco. En *Diccionario de la lengua Española.* https://dle.rae.es/parentesco

ROSAS-ROMERO, S. (2025). Miradas no-humanas en la narrativa del siglo XXI en español: los casos de *Las efímeras* (2015) y *No es un río* (2020). *Animal Ethics Review*, *5*, 1-13. https://doi.org/10.31009/aer.2025.v5.06

ROUSSEAU, J.-J. (1985). *Emilio o De la educación*. Edaf.

SEGARRA, M. (2020). Cuerpos que (no) importan y nuevas alianzas. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, *50*(1), 245-259. https://doi.org/10.4000/mcv.12777

SEGARRA, M. (2022). *Humanimales. Abrir las fronteras de lo humano*. Galaxia Gutenberg.

SUBERCASEAUX, B. (2014). Perros y literatura: condición humana y condición animal. *Atenea*, (509), 33-62.

TIMETO, F. (2017). Politiche della cura oltre l'umano. En Alessandra Buccheri, Giulia Ingarao & Emilia Valenza (Eds.), *Archetipi del femminile. Rappresentazioni di genere, identità e ruoli sociali nell'arte dalle origini a oggi* (pp. 177-193). Mimesis.

TIMETO, F. (2020). *Bestiario Haraway.* Mimesis.

TUAN, Y. F. (1984). *Dominance and Affection*. Yale University Press.

TUBERT, S. (1991). *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología.* Siglo XXI Editores.

WAYAR, M. (2018). *Diccionario travesti, de la T a la T.* La Página Ediciones.

YELIN, J. (2013). Para una teoría literaria posthumanista. *E-misférica*, *10*, 1-9. https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-101/10-1-essays/e101-essay-para-una-teoria-literaria-posthumanista.html

ANTOLOGÍAS DE MUJERES EN EL SIGLO XXI, UNA FORMA DE CONSTRUIR REDES SORORAS

ANTHOLOGIES OF WOMEN IN THE 21ST CENTURY: A WAY OF BUILDING SISTERHOOD NETWORKS

Micaela Moya
Universidad de Salamanca
micaelamoya@usal.es
https://orcid.org/0000-0002-3175-8661
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.286

Fecha de recepción: 09.05.26 | Fecha de aceptación: 14.07.26

RESUMEN

A lo largo de este trabajo reflexionaremos sobre las llamadas antologías de género para, luego, demostrar que algunas de ellas pueden construir redes sororas. Para ello, recuperaremos los aportes de Claudio Maíz (2011, 2013), Eugenia Molina (2000, 2011) y Adriana Rodríguez Alfonso (2021), que nos permiten pensar la noción de red a partir de las relaciones, los objetivos compartidos y las formas de sociabilidad que se generan entre sus integrantes. Además de analizar el carácter polémico de las antologías de género, propondremos una clasificación dentro de estas colecciones. A partir de ella, nos dedicaremos a estudiar un tipo específico: las que reúnen a las autoras en torno al desarrollo de una temática. Finalmente, analizaremos dos casos dentro de este grupo: *Sangrantes* (2013) a cargo de Luna Miguel e *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* (2019), preparada por Alberto García-Teresa. Nos centraremos en sus criterios de selección y sus paratextos y examinaremos los modos en que ambas antologías articulan voces de distintas generaciones y procedencias alrededor de problemáticas comunes para demostrar cómo estas compilaciones no solo amplían la visibilidad de las poetas y cuestionan los criterios del canon poético, sino que también construyen espacios de encuentro y sociabilidad entre mujeres.

PALABRAS CLAVE: antologías de género, red, poesía escrita por mujeres, sororidad, canonización.

ABSTRACT

Throughout this paper, we will reflect on so-called gender anthologies in order to demonstrate that some of them can build sisterhood networks. To this end, we will draw on the contributions of Claudio Maíz (2011, 2013), Eugenia Molina (2000, 2011), and Adriana Rodríguez Alfonso (2021), which allow us to approach the notion of networks through the relationships, shared objectives, and forms of sociability that develop among their members. In addition to analyzing the controversial nature of gender anthologies, we will propose a classification of these collections. Based on this classification, we will focus on a specific type: those that bring authors together around the development of a particular theme. Finally, we will analyze two examples within this group: *Sangrantes* (2013), edited by Luna Miguel, and *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* (2019), edited by Alberto García-Teresa. We will focus on their selection criteria and paratexts and examine the ways in which both anthologies bring together voices from different generations and backgrounds around shared concerns. In doing so, we aim to demonstrate that these collections not only increase the visibility of women poets

and challenge the criteria of the poetic canon but also create spaces for encounter and sociability among women.

KEYWORDS: gender-based anthologies, network, poetry written by women, sisterhood, canonization.

Las llamadas "antologías de género" son, desde su propia constitución, polémicas. Llamar antologías de género a las que están compuestas solo por voces femeninas, pero utilizar el mote de "generales" para aquellas que representan, en teoría, a un grupo o período, cuando, en realidad, están solo compuestas por hombres no deja de ser una paradoja. La crítica y las propias poetas han incidido en este aspecto en numerosas ocasiones. Ana Rossetti ironiza sobre este aspecto en su poética en *Ellas tienen la palabra* (desde nuestro punto de vista, la antología de género más importante de la década de los noventa):

> una antología con un 100% de participación de presencia masculina se considera una antología de poesía, pero ya es sospechosa si la mitad de las voces reunidas son de mujeres, imposible con solo un 25% de hombres y '¡Otra antología de mujeres…!' si su presencia es nula. (Benegas & Munárriz, 1997, p. 93)

También a propósito de esta cuestión señala José María Balcells, editor de otra antología de género de gran relevancia como *Ilimitada voz (antología de poetas españolas, 1940-2002)* (2003):

> No parece ocioso advertir acerca de la incomodidad del uso de la expresión "de género" dada a esta clase de obras, porque suele atribuirse, en exclusiva, a agrupaciones de poemas de autoras, cuando tendrían derecho a ser igualmente calificado como "de género", las antologías que *velis nolis*, solo las integran composiciones creadas por hombres. (2009, p. 191)

Conscientes de que la nominación de estas antologías es conflictiva, otros sectores de la crítica especializada entienden que este gesto puede suponer un carácter reivindicativo. De esta opinión es María Rosal, poeta y crítica, también responsable de algunas antologías de género como *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)* (2006) y *Doce poetas andaluzas para el siglo XXI* (2004), que edita junto con Sharon Keefe Ugalde:

> esta terminología es problemática. Aunque entendemos que tan de género serían las antologías que solo registran a los poetas, vamos a reservar el apelativo *de género* para las compilaciones

> de mujeres poetas, por entender su carácter reivindicativo en la perspectiva de los estudios de género. (Rosal, 2023, p. 28)

Otro problema al que se han enfrentado estos florilegios tiene que ver con la recepción que ha hecho de ellos la crítica especializada. Si bien algunos sectores defienden la potencialidad de estas antologías como mecanismo para visibilizar a nuevas voces poéticas femeninas, otros señalan que la propia idea de estas antologías genera una "guetización" de las autoras. El debate de la crítica podría resumirse en una única pregunta: ¿estas antologías constituyen una manera de incluir a las poetas en el canon o, por el contrario, profundizan su marginalización?

Para Juan Senís Fernández, estas antologías, como todas ellas, deben entenderse como un mecanismo de canonización:

> Las antologías y la canonización van de la mano, pues aquellas son una manera de que se produzca esta. Al fin y al cabo, quien se toma la molestia de elaborar una antología está salvando aquellos textos que cree merecedores del honor de ser leídos y difundidos. Hace, pues, un ejercicio (consciente o no) de canonización, y dicho gesto reviste interés desde el momento en el que el antólogo no es una persona cualquiera, sino alguien al que se le presupone cierto criterio que legitima su trabajo (o, en el peor de los casos, alguien que cree contar con criterio suficiente, o que se presenta a sí mismo investido de criterio y de legitimidad, aunque sólo sea por su afán de hacer justicia). (2006, p. 285)

La posición de Senís se alinea con la de Marta Palanque, quien en su artículo "Cumbre y abismos: las antologías y el canon" estudia la construcción general de las antologías:

> El relevante papel desempeñado por las antologías en la consolidación y difusión del canon literario las ha convertido en pilares básicos del estudio de la historia de la literatura. Parece evidente la interdependencia entre Canon, Historia de la Literatura y Antología; como escribe Alfonso Reyes, toda historia presupone una antología y al revés. Tienen, por otro lado, un destacado papel como medios de difusión, al permitir el acceso a los textos a un lectorado más amplio que necesita de la orientación que significan determinadas colecciones (aquellas que ofrecen lo mejor de una época, las cumbres de una literatura). Funcionan a manera de museos, permiten conocer el cambio del gusto y entrever las poéticas dominantes e incluso a los jefes de un momento; son depósitos textuales, archivos de épocas y tendencias, muestrarios de las líneas o campos de fuerza de una determinada cultura (Bourdieu) […] Nada es inocente en una antología, ya que toda presencia implica una ausencia. Frente a la historia literaria, ofrece un canon más fluido y cambiante en la medida en que, como texto, se renueva y suma nuevos títulos de forma más recurrente. De aquí su mérito y también su peligro y poder, porque, al

> mismo tiempo que unos nombres se ven elevados, otros se ocultan, olvidan o desechan. (Palenque, 2007, p. 721)

Por su parte, Senís Fernández destacará que, en el caso particular de las antologías de género, la repetición de los nombres de las autoras a lo largo de las distintas colecciones propone, en sí misma, la construcción de un canon particular o canon en contra:

> Si se sigue con atención la publicación regular de estas antologías de poesía de mujeres, enseguida se da uno cuenta de que hay poetas que se van repitiendo de una a otra. Y esas poetas acaban por conformar un canon singular, uno más dentro de los muchos que pueden confeccionarse, pero uno singular y hasta cierto punto más válido, ya que se deriva de los cánones particulares de personas a las que se les presupone, como acabamos de señar, cierto criterio (y es además un canon a la contra, pues responde a un deseo de compensar la ausencia de mujeres en las antologías generales). (2006, p. 285)

José María Balcells es menos optimista que Senís Fernández en cuanto a la efectiva inclusión de estas autoras en el canon, pero aun así rechaza la idea de la guetización. Lo que queda claro con el hecho de que, incluso, publica su propia antología de voces femeninas, *Ilimitada voz. Antología de poetas españolas. 1940-2002* (2003):

> Desoí entonces los cantos de sirena acerca de la supuesta "guetización" en la que incurrían quienes realizábamos tal clase de libros, a los que se achacó que marginaban todavía más a las poetas. A mi juicio, este parecer resulta de difícil calificación, porque puede contribuir a desincentivar un tanto el interés hacia su lectura y estudio, un interés que ha de enfatizarse para que de veras se deje de sentir, aunque el esfuerzo no cunda demasiado, porque ya sabemos por experiencia que el sistema dominante absorbe avances parciales (libros publicados por editoras de prestigio, premios de relieve, artículos y estudios solventes), pero se resiste en ceder en la mayor, en la inclusión condigna de las autoras en las selecciones antológicas de carácter general, quizás por la alta repercusión de dicha clase de libros en las secuencias de canonizaciones que jalonan las historias de la literatura. (2009, p. 176)

Quien defiende, por el contrario, que las antologías de género constituyen una forma de guetización es Cecilia Dreymüller:

> han proliferado recientemente las antologías que reúnen exclusivamente autores femeninos. El problema es doble: por un lado está la marginación de las poetas por parte del poder literario masculino y por el otro su 'ghetoisación' a cuenta de los/las presuntos/as defensores de la poesía escrita por mujeres. (1993, p. 20)

La crítica, además, no considera positivamente a las antologías de género y entiende que su afán principal es la venta:

> 'La poesía femenina «vende» …' Esto es un hecho muy cierto y no precisamente beneficioso para las poetas. No aumenta su confianza en sí mismas, ni ayuda a ver más claro la recepción que realmente tiene la poesía escrita por mujeres por parte del público. (1993, p. 22)

Va más allá sobre el final del artículo, cuando señala que "el beneficio de una transitoria promoción seguramente no va a compensar la milenaria represión de la creación literaria de la mujer" (1993, p. 22).

María Dolores Martos y Julio Neira, al contrario que Dreymüller, entienden la potencialidad de las antologías de género para divulgar la poesía escrita por mujeres, tradicionalmente silenciada y, asimismo, plantean que, a diferencia de otras antologías, estas no buscan la canonización, posición contraria a la de Senís Fernández:

> La abundancia de estas antologías […] ha sido fundamental para visibilizar la presencia de mujeres poetas en la España de los últimos decenios, pero también produce un efecto indeseado: la excusa para seguir excluyéndolas de las antologías generales. Hay una especie de guetización de la poesía de mujer que condiciona su recepción […] Cada una de estas antologías tiene sus propias características, criterios de selección, etc., pero casi todas coinciden en la abundancia de la nómina de autoras reunidas ¿Con qué objetivo? ¿dotar de visibilidad al mayor número posible de poetas y contrarrestar el ostracismo al que les han condenado las antologías generales y el sistema crítico y editorial, controlado por hombres desde hace siglos? Estas antologías no tienen la intención canonizadora que han demostrado históricamente las antologías, sino la de divulgar una realidad silenciada. (2021, pp. 586-567)

A todas estas miradas se suma la de Laura Scarano, quien, aunque es crítica con el concepto de antología de género, destaca su valor indiscutible para el campo crítico y editorial. De la aportación de Scarano nos interesa especialmente que le reconoce a estas colecciones la potencialidad de crear lazos y redes entre las poetas y contribuir a la sociabilidad femenina:

> En las décadas de los 80 y 90, irrumpen con fuerza en España varias antologías de poetas mujeres, que —a la par del progresivo auge de los estudios feministas— han cumplido un rol fundamental en el campo crítico y editorial. Sin ignorar las limitaciones del subtipo y los reparos que suscitó la categoría en sí, tendiente a formar una minoría o *gueto* femenino frente a las llamadas "antologías generales" (con poetas de ambos sexos), cabe destacar su función estratégica para afianzar nuevas redes de sociabilidad femenina. (2020, p. 45)

En este último es en el que queremos detenernos: Scarano señala que las antologías de género pueden "afianzar nuevas redes de sociabilidad femenina" (2020, p. 45). Nosotros vamos más allá y proponemos que las antologías de género pueden ser, incluso, el espacio en el que se crean las redes de sociabilidad femenina. En este sentido, creemos que hay varias combinaciones posibles que pueden darse para que las antologías de género funcionen como puntapié inicial para el tendido de redes entre las autoras. En primer lugar, las antologías de género, en ocasiones, incluyen voces de procedencias diversas, lo que hace que las autoras no compartan necesariamente los mismos circuitos de producción y difusión de sus obras. Por otro lado, algunas antologías de género incluyen voces de poetas que todavía no han publicado su primer poemario (tal es el caso, por ejemplo, de una de las antologías de género iniciales: *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1986) a cargo de Ramón Buenaventura), por lo que estas compilaciones abren nuevos vínculos.

Antes de avanzar en este sentido, cabe recordar a qué nos referimos cuando hablamos de red. Eugenia Molina[1] considera que la red "conforma un marco de acción delimitado para sus miembros, sostenido por factores racionales y emotivos que los lleva a mantenerse en relación y que les brinda una serie de recursos para lograr sus objetivos y aspiraciones, dándoles elementos de referencia que toman importancia en la medida que son comunes" (2011, pp. 19-20). Adriana Rodríguez Alfonso, quien recupera el concepto de red para pensar a los escritores en torno a la revista *Babel*, propone una mirada que resulta especialmente productiva para pensar en las redes sororales: "esta es precisamente la mirilla que más interesa en este trabajo: la red, articulada como celda de unidad de un grupo, pero también como meditada reacción frente a un otros que domina, y cuyo lugar se aspira a reemplazar" (2021, pp. 107-108). Así, nuestra mirada sobre el concepto de red combina los dos aportes anteriormente citados: las poetas persiguen las mismas aspiraciones y objetivos (que, en las antologías de género, no son otros que la inclusión de sus producciones en el canon de la poesía en español), pero, a su vez, esta reunión se produce como una "meditada reacción frente a un otros que domina" (Rodríguez Alfonso, 2021, p. 108) o, lo que es lo mismo, frente a un canon poético dominado por una mirada heteropatriarcal que no las incluye.

Por otro lado, en este punto debemos efectuar algunas distinciones entre las distintas antologías de género. Aunque todas comparten la noción de red sorora según las definiciones

[1] No podemos dejar de apuntar que, según se recoge en Rodríguez Alfonso (2021, p. 106), Eugenia Molina es una de las primeras en acuñar la noción de red intelectual. Lo hace por primera vez en su artículo "Aportes para un estudio del movimiento romántico argentino desde la perspectiva metodológica de redes (1830-1852)", publicado en el 2000.

que comentamos previamente, no todas ellas rompen con la idea de grupo poético o generación, uno de los ejes sobre el que orbita la noción de red. Así, muchas antologías de género proponen cortes temporales que permiten agrupar voces poéticas femeninas pertenecientes a una determinada generación poética. En este sentido, este conjunto parece tener una función compensatoria, dándole lugar a las voces femeninas que habían sido dejadas de lado en las antologías propias de su grupo poético o generación. Tal es el caso de, por ejemplo, *En voz alta. Las poetas de las generaciones de los 50 y los 70* (2007), a cargo de Sharon Keefe Ugalde; *Peces en la tierra: antología de mujeres poetas en torno a la Generación del 27* (2010) bajo el cuidado de Pepa Merlo o sobre este mismo grupo, *Mujeres del 27. Antología poética* (2022), cuyo antólogo es José Luis Ferris. Por supuesto, no podemos dejar de mencionar las antologías que recuperan a las autoras que publican en los años de la Transición, que son, por otra parte, las que inician la continuidad de las antologías de género (que antes eran publicaciones aisladas) y que, a su vez, constituyen un mecanismo para paliar la disparidad genérica en el campo poético. Entre ellas, hay dos que son de obligada referencia: por un lado, la polémica, pero iniciática[2] *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1986) a cargo de Ramón Buenaventura y por el otro, *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española* (1997), al cuidado de Jesús Munárriz y Noni Benegas, responsable del trabajado y esclarecedor prólogo. Un segundo grupo de antologías de género nos enfrenta a otras que, todavía manteniendo un recorte temporal, buscan incidir en una visión más panorámica de la poesía escrita por mujeres y, por lo tanto, proponen períodos amplios. Así, la noción de grupo o generación, aunque no se encuentra totalmente ausente, pierde peso. Entre ellas, podemos destacar por el período prolongado que cubren, la de Raquel Lanseros y Ana Merino, *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)* (2016) y la de Manel Reina, *Mujeres de carne y verso. Antología poética femenina en lengua española del siglo XX* (2001). Un tercer grupo, dentro de las antologías de género, propone la reunión de mujeres que comparten lugar de procedencia. Tal es el caso de *Doce poetas andaluzas para el siglo XXI* (2004), editada por Sharon Keefe Ugalde y María Rosal. La clasificación se vuelve todavía más amplia, ya que encontramos algunas antologías de género que no responden a ninguno de los

[2] *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres* (1986) de Ramón Buenaventura no es la primera antología de este tipo. Con anterioridad, se habían publicado, entre otras, *Cien años de poesía femenina española e hispanoamericana (*1943) a cargo de María Antonia Vidal*;* las antologías a cargo de Carmen Conde *Poesía femenina viviente* (1954), *Once grandes poetisas americanohispanas* (1967) y *Poesía femenina española (1950-1960)* (1971); *Poesía femenina (antología)* (1953) recopilada por José Luis Martínez y *Voci femminili della lírica spagnola* (1964) bajo el cuidado de María Romano Colangeli. Sin embargo, como permiten inferir los años de publicación de cada una de ellas, se trataba de colecciones aisladas. El éxito editorial de *Las diosas blancas* generó que las antologías de género continuaran publicándose, de manera casi interrumpida, hasta nuestros días.

criterios listados con anterioridad. Así, hay algunos florilegios en los que el antólogo busca una línea temática que permite agrupar voces femeninas pertenecientes a distintos períodos, proponiendo, entonces, otro criterio que se encuentra a la par del género y que no responde a lógicas generacionales. Ya no se trata de reunir voces de mujeres solo para buscar cierta compensación en el canon poético —que cabe señalar, en este punto, no llega a lograrse de manera satisfactoria ya que la mayoría de las autoras antologadas en estas colecciones no se recuperan, luego, en las antologías de grupo o generales—,[3] sino que lo que se busca es mostrar cómo las voces femeninas abordan cierta línea temática. Este cuarto grupo, al que pertenecen las antologías que analizaremos en este trabajo, nos permite, entonces, contemplar una de las aristas nodales del concepto de red: la ruptura del concepto de generación. De esta manera lo define Eugenia Molina: "conjunto de lazos que vinculan a los miembros de un mismo sistema social a través y más allá de las categorías sociales y los grupos cerrados" (Molina, 2000, p. 402). Así, las antologías sobre las que reflexionaremos se despojan de las coordenadas temporales y espaciales para ofrecer la reunión de voces poéticas femeninas que encuentran otros puntos de contacto.

Trabajaremos con dos antologías que cumplen con los criterios de: solo reunir a voces femeninas, no responder a criterios generacionales ni espaciales, sino temáticos y publicarse en el arco del 2013 al 2019. Evaluando las autoras escogidas, las motivaciones de los antólogos y el sistema paratextual, intentaremos demostrar que estas antologías de género se proponen como una forma de afianzar redes de sociabilidad femenina o, lo que es lo mismo, redes sororas. Las antologías sobre las que trabajaremos son: *Sangrantes* (2013), a cargo de Luna Miguel e *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres* (2019) al cuidado de Alberto García-Teresa.

Sangrantes se publica en 2013 en la editorial Origami. La antología está a cargo de Luna Miguel, que para el momento de publicación de la misma ya había ganado cierta notoriedad en el campo de la poesía con la publicación de sus primeros cuatro poemarios y con otra antología a su cargo, *Tenían veinte años y estaban locos* (2011), en la que reúne a veinte voces de la poesía joven. *Sangrantes*, por su parte, se propone como "un catálogo de reflexiones desde la

[3] En este sentido, resultan iluminadores los estudios de María Rosal. Especialmente relevante es su libro *Del Boom de los ochenta al laberinto de internet. Las poetas, el canon y la educación literaria* (2023). Allí Rosal nos proporciona un análisis cuantitativo de las antologías de género y las antologías generales entre 1970 y 2010. Mediante el análisis de algunas colecciones, da cuenta de que, aunque se produce un crecimiento sostenido que nos permite ser optimistas en torno a la segunda década del siglo XXI, hasta la primera década del siglo XXI las mujeres recogidas en antologías generales analizadas por Rosal apenas superaban el 15%. Al respecto, véase Rosal (2023, pp. 137-138).

poesía a propósito de un tema tan vulgar como es la sangre (menstrual, imaginada, o el vientre, o la maternidad, o la enfermedad misma)" (Miguel, 2013, p. 5). Así, la temática que va a hilvanar la obra poética de las veintinueve autoras[4] es la presencia de la sangre (especialmente, la sangre menstrual) y con esta misma idea, se ilustrará en la portada del libro que muestra a una mujer manchada con sangre. Es interesante que Miguel pone en crisis la idea de la antología de género en el prólogo: "No una antología de mujeres y para mujeres sino un repaso a este tema literario tantas veces tratado y en tantas ocasiones malinterpretado o despreciado, a través de las que he considerado las voces —de mujeres, ahora sí— más representativas de la literatura contemporánea, así como las más prometedoras de entre las más jóvenes creadoras en lengua castellana" (Miguel, 2013, p. 5). Aunque será, efectivamente, una reunión de voces femeninas, para Luna Miguel el foco no debe estar ahí, sino en la temática que las reúne. Cabe destacar, además, la coexistencia de generaciones diversas, que abarcan tanto a autoras consagradas como a otras que están comenzando su andadura poética (faceta que siempre le va a interesar recuperar a Miguel, a lo largo de sus distintos proyectos editoriales). La mirada a la que nos enfrenta Luna Miguel en el prólogo es, esencialmente, paradójica:

> No se trata de poesía femenina, ni de poesía feminista, ni de poesía afeminada, ni de poesía que nazca del asco, ni de poesía que nazca del dolor, ni de poesía sangrante, sangrada, manchada de sangre, no se trata de poemas coagulados, ni de úteros, vulvas, palabras malsonantes —lo de ahí abajo—, no se trata de destacar, ni de ser igual, ni de justicia poética a través del rojo tinte. No se trata de nada de eso pero se trata de todo lo enumerado, y sí, y no, al mismo tiempo, de todas las cosas. (Miguel, 2013, p. 5)

Así, aunque Luna Miguel intente desmarcarse, *Sangrantes* será todo eso al mismo tiempo. Poesía escrita por mujeres, poesía atravesada por la sangre y la veta que más interesa a nuestro trabajo: una forma de hacer justicia poética. Porque ¿qué otra cosa quiere hacer Luna Miguel con esta antología si no es reivindicar el tratamiento de un tema tabú (como lo es la menstruación) en la poesía escrita por mujeres? Así, las poetas reunidas comparten un objetivo: resaltar el valor poético de un tema prohibido a la poesía como lo es la menstruación. Siguiendo a Rodríguez Alfonso, encontramos en ellas una "meditada reacción frente a un otros que domina" (2021, p. 108) ya que involucrarse en un proyecto como este implica también una denuncia tácita al canon poético que no solo invisibiliza a las poetas, sino que (y esto es lo que

[4] La nómina completa incluye a Cristina Peri Rossi, Jeannette L. Clariond, Chantal Maillard, Ada Salas, Ángela Liddell, Teresa Domingo, Maite Dono, Marta Agudo, Rocío Cerón, Julieta Valero, Estíbaliz Espinosa, Miriam Reyes, Olga Novo, Begoña Callejón, Leire Bilbao, Ana Gorría, Laia López Manrique, María Ramos, C. L. Andrada, Elena Medel, Natalia Litvinova, Layla Martínez, Berta García Faet, Laura Rosal, Eba Reiro, Clara Bueno, Sara Torres, Agostina Ciccone y Sandra Martínez.

se propone denunciar especialmente la antología de Luna Miguel) censura los temas que pueden ser o no materia poética. Por otra parte, hemos señalado que una de las características más salientes de la red es que esta debe romper con las dinámicas generacionales y así lo hace *Sangrantes* porque involucra a autoras nacidas entre 1941 y 1995. Cristina Peri Rossi, la mayor, abre el poemario y Sandra Martínez, la más joven, lo cierra. Así, el poemario se ordena cronológicamente, siguiendo las fechas de nacimiento de las autoras, pero estalla las lógicas generacionales y reúne a todas estas voces femeninas con un objetivo común. Asimismo, hemos señalado que, desde nuestro punto de vista, las antologías de género podrían iniciar una red sorora, en tanto podrían incluir autoras de distintas procedencias que no compartieran el mismo circuito de producción y difusión y/o incluir autoras que no hubiesen publicado poemarios de autoría única todavía. Estas dos cuestiones pueden verse en la antología de Luna Miguel que incluye autoras procedentes de Uruguay, México, España y Argentina.[5] Por otro lado, Luna Miguel selecciona a algunas autoras que solo han publicado sus poemas en otras antologías (Sandra Martínez), en revistas y antologías (como Sara Torres, que para el momento de publicación de esta antología, tenía preparado, pero inédito su primer poemario *La otra genealogía* [2014]), online (como Agostina Ciccone, de la que también se menciona que tiene un poemario inédito esperando ser publicado) o incluso algunas voces que no consta que se hayan publicado antes (Clara Bueno). De esta manera, esta antología abre nuevas redes para algunas autoras que permanecían total o parcialmente inéditas (entendiendo que no habían publicado todavía sus primeros poemarios, pero que poemas suyos habían aparecido publicado en diversos sitios).

Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres (2019), a cargo de Alberto García-Teresa, también nos propone una reunión de voces femeninas que hilvanan por un interés temático: se trata de poemas críticos, beligerantes e inconformistas. Desde la propia materia que las reúne, podemos ver clara la veta que resalta Rodríguez Alfonso al definir a las redes: hay una reacción frente a un otro que domina. Aquí esta reacción no se limita al canon poético (aunque también allí radique la importancia de esta antología), sino que la poesía de estas autoras se erige frente a todo un sistema que las oprime. Además, la antología comparte con *Sangrantes* la inclusión de poetas de edades diversas. La nómina propuesta por García-Teresa es muy amplia, alcanzando las setenta y ocho autoras,[6] que contemplan desde las nacidas en

[5] Cabe señalar la inclusión de Chantal Maillard que, aunque nacida en Bruselas, adscribe su producción dentro de la poesía española y la de Natalia Litvinova, de origen bielorruso, pero incluida dentro de la poesía argentina.
[6] La nómina completa incluye a Begoña Abad, Rosana Acquaroni, Pilar Adón, Gracia Aguilar Almendros, Mada Alderete Vincent, Maribel Andrés Llamero, Martha Asunción Alonso, Pilar Astray Boadicea, Vanessa Basurto, Carmen Beltrán Falces, Carmen Ruth Boillos, Beatrice Borgia, Paloma Camacho Arístegui, Monserrat Cano,

1941 (Milagros Salvador) hasta las nacidas en 1992 (Ángela Martínez Fernández).[7] En cuanto a la procedencia de las antologadas, casi todas las autoras son españolas, aunque existen algunas excepciones: se incorporan también algunas poetas de Argentina (Laura Giordani, Inés Ramón) y de Uruguay (Patricia Olascoaga). Por otro lado, Alberto García-Teresa también abre una vía de comunicación entre las poetas o inaugura la sociabilidad incorporando a algunas voces inéditas. Tres poetas de las antologadas se encuentran inéditas: Vanessa Basurto, Belén García Nieto y Ángela Martínez Fernández.[8]

Cabe detenerse, ahora, en el estudio que acompaña a la selección. Al igual que en el caso de Miguel,[9] se trata de un texto breve que también se encuentra atravesado por la paradoja. Tanto en el caso de Luna Miguel como en el de Alberto García-Teresa podemos encontrar una cierta resistencia a encuadrarse dentro de la antología de género convencional (de ahí que hallamos titulado a este trabajo antologías de mujeres y no de género). Aunque convengamos en que estas antologías pueden inscribirse dentro de la serie iniciada por *Las diosas blancas* de Ramón Buenaventura, cierto es que en el que hemos denominado cuarto grupo dentro de las antologías de género hay una búsqueda adicional, no solo reunir voces de mujeres por el hecho de ser mujeres o por encuadrarse dentro de una generación, sino reunirlas por una manera común de mirar el mundo. Ambas antologías, además, tienen una mirada política clara, una mirada, tomando prestado el título a García-Teresa, insumisa. Así, decíamos, Alberto García-Teresa se desmarca, igual que lo hace Miguel, de esta serie de antologías y muestra que el objetivo de su florilegio va más allá: "*Insumisas* no es meramente una antología de mujeres poetas, pues no considero que exista un sesgo unificador cuando nos siguen determinando

Laura Casielles, Sofía Castañón, María Castrejón, Olalla Castro Hernández, Nieves Chillón, Bibiana Collado Cabrera, Isla Correyro, María Eloy-García, Eva Gallud, Ana Gálvez, Esther Garboni, Adriana G. García, Txus García, Berta García Faet, Belén García Nieto, María García Zambrano, Diana García-Bujarrabal, Laura Giordani, Alba González Sanz, Sara Herrera Peralta, Milagros López, Laia López Manrique, Inma Luna, María Ángeles Maeso, Juana Martín, Ana Belén Martín Vázquez, Alicia Es. Martínez, Erika Martínez, Ángela Martínez Fernández, Marián Martínez-Osorio, Andrea Mazas, Elena Medel, Isabel Miguel, María Monjas Carro, Nares Montero, Ángeles Mora, Cristina Morano, Esther Muntañola, Marta Navarro, Patricia Olascoaga, Leire Olmeda, Arantxa Oteo, Julia Otxoa, Katy Parra, María José Pastor, Ana Pérez Cañamares, María Ángeles Pérez López, Isabel Pérez Montalbán, Inés Ramón, Miriam Reyes, Ana Rossetti, Nuria Ruiz de Viñaspre, Regina Salcedo, Milagros Salvador, Sonia San Román, Marifé Santiago Bolaños, Marta Sanz, Ana Tapia, Ruth Toledano, Julieta Valero, Eva Vaz, Raquel Vázquez, Ana Vega y Ana Vidal Egea.

[7] Cabe señalar que García-Teresa organiza a las autoras por orden alfabético, siguiendo la inicial de sus apellidos.

[8] Las autoras se encontraban inéditas al momento de la publicación de la antología. Sin embargo, tanto García Nieto como Martínez Fernández, han editado ya su primer poemario, en ambos casos en el sello editorial La oveja roja: García Nieto publicó *A 6000 metros de profundidad* en 2023 y al año siguiente, vio la luz el primer poemario de Ángela Martínez Fernández, *Huracanes en la periferia.*

[9] El prólogo de *Sangrantes,* que citamos anteriormente, tiene solo dos páginas. A este se le suma un epílogo de una página de la periodista Elisa McCausland, que funciona como una suerte de proclama que clausura el poemario: "*El talento como una metralleta orgánica.* No es venganza; es empuñar el verbo, asumir el instinto y abrir en canal al enemigo. Frente al espejo" (McCausland, como se citó en Miguel, 2013, p. 255)

nuestra condición de clase, las categorías heteronormativas y la tradición cultural imperialista" (García-Teresa, 2019, pp. 341-342). El antólogo, entonces, destaca que la condición de ser mujer es solo una dentro de otras que nos permiten ubicarnos en un sitio dentro de la sociedad. Una, sin dudas, relevante porque hay un criterio genérico en su selección, pero no la única. Por eso, a García-Teresa le interesa proponer un objetivo adicional. De esta manera, se plantea el objetivo de su antología:

> Consiste en una antología de poemas de mujeres poetas con una orientación ideológica clara pero no cerrada, pues se manifiesta amplia en matices y posiciones. […] Asimismo, este trabajo no pretende acotar ni delimitar ningún terreno. No quiere plantear ni cerrar ningún canon. Intenta subrayar la existencia y el vigor de unas posiciones políticas y poéticas relevantes que abren y fomentan vías para la reflexión, el debate y la puesta en marcha de prácticas para la emancipación […] Aspira a ser un punto de partida, un refuerzo y un impulso; una obra que aporte y que refleje la fortaleza de una poesía crítica escrita por mujeres en la actualidad. […] Que sea, en definitiva, una herramienta más en una lucha amplia con distintos frentes que no podemos eludir. (García-Teresa, 2019, p. 342)

Además, el antólogo resalta que la idea de abordar esta temática en la poesía escrita por mujeres surgió después de años de estudio dedicados a la poesía crítica, a partir de su tesis doctoral *Poesía y conciencia crítica (1987-2012)* y a su posterior recopilación, *Disidentes. Antología de poetas críticos españolas (1990-2014).* Este trabajo de investigación lo había llevado a la conclusión de que las mujeres escribían, en esta línea, de un modo distinto: "creía encontrar en la lectura detenida de los poemarios de las mujeres que están desarrollando una poesía crítica en el Estado español ciertos registros, algunas perspectivas, más allá de varios temas o de la formulación de los efectos del heteropatriarcado, que no hallaba en la de los varones" (García-Teresa, 2019, p. 339). Así, tal como Luna Miguel pensaba su antología desde una temática biológicamente indisociable con el hecho de ser mujer,[10] García-Teresa encuentra una mirada femenina distintiva respecto a las problemáticas sociales. En su estudio, da cuenta de algunas de estos abordajes propios de la poesía escrita por mujeres:

> El tratamiento del cuerpo y la reivindicación rebelde de la autonomía, el enfoque de las violencias y desigualdades por el heteropatriarcado, la desarticulación de un lenguaje construido por este, la enunciación de la opresión desde dentro (eje de toda la «poesía de la

[10] No queremos dejar de mencionar que también los varones transgénero pueden encuadrarse dentro de la condición de "sangrantes" ya que, en muchas ocasiones, sostienen la menstruación. Sin embargo, no existen textos de varones trans en el poemario compilado por Miguel. Sería interesante rastrear si existen testimonios en la poesía que aborden la menstruación desde esta perspectiva.

> conciencia crítica»), el planteamiento de las relaciones humanas basadas en la sororidad y un orden feminista, la reafirmación de una identidad no subordinada. (García-Teresa, 2019, p. 339)

Pero los cuestionamientos de García-Teresa hacia su propia antología no terminan con la desidentificación respecto a las antologías de género, sino que también se debate sobre la pertinencia de ser él, como hombre, quien se encargue de esta tarea. Así lo explica en el epílogo: "desde luego, en esta lectura estaban interviniendo mi propia posición y la educación y los roles asumidos desde mis privilegios (como varón blanco, europeo y heterosexual). También mis carencias teóricas en feminismos" (García-Teresa, 2019, p. 340). Son estas dudas las que llevan a Alberto García-Teresa a abandonar el proyecto por un tiempo[11] porque el antólogo se cuestiona: "¿refuerza el patriarcado que sea un varón quien realice la selección de textos y la nómina de autoras? ¿Contribuye a que sigan siendo varones quienes ostentan autoridad en el campo literario?" (p. 340). Finalmente, decide retomar el proyecto y publicar la antología, convencido de que "es mejor reconocer los límites y carencias que dejar apartado un proyecto que posee otras muchas capacidades positivas" (p. 341). Sin embargo, creemos que es todo un gesto del antólogo, en línea con los planteamientos que propone, dejar su intervención para el epílogo y no para el prólogo. La antología comienza, después del índice, directamente con la selección de poemas, dando primero la voz a las autoras y luego, ya concluida la selección, aparece la palabra del antólogo. Así, García-Teresa es consecuente con la forma en la que plantea la antología y se encuentra en las antípodas del paternalismo, tan practicado por algunos de los antólogos hombres que se encargan de las antologías de género y especialmente por el primero de ellos, Ramón Buenaventura. De esta manera, *Insumisas* se propone como un punto de partida para seguir pensando de manera crítica la sociedad y propone una red sorora, ya que involucra a autoras de distintas edades (lo que estalla el concepto de generación), unidas por un mismo objetivo: la construcción de una sociedad más justa.

A modo de conclusión, podemos señalar que estas dos antologías analizadas, aunque se inscriben dentro de las antologías de género en tanto reúnen voces femeninas, buscan deshacerse de esta categorización. Quizás el impulso viene porque, después de más de cuarenta años de la publicación de *Las diosas blancas,* es necesario preguntarse hasta cuándo necesitamos seguir construyendo antologías que busquen compensar la ausencia de las mujeres

[11] Así nos lo explica el antólogo: "Tras meses de recapacitación, decidí no seguir el proyecto, a pesar de que el trabajo estaba muy avanzado y su publicación había sido planificada ya. Pero había llegado a la conclusión de que no debería ser yo quien elaborara esta antología" (García-Teresa, 2019, p. 340)

en el canon de la poesía española. Además, no todas las antologías de género se piensan igual, ni se plantean desde los mismos lugares[12] y García-Teresa y Miguel parecen querer desmarcarse de una tradición paternalista o compensatoria para resaltar el valor de las poetas antologadas en sí mismo. Los antólogos no buscan solo ampliar el canon poético (objetivo que también existe en ambas antologías, como en todas ellas), sino resaltar la mirada femenina sobre algunas problemáticas que las afectan a ellas o al constructo social. Por eso, creemos que la noción de red es tan operativa para pensar en estas antologías. Si bien en otras antologías de género podemos encontrar las mismas características (un objetivo común, la idea de un otro frente al que se busca reaccionar y el estallido de la noción de generación), creemos que conjuntos como *Sangrantes* e *Insumisas* refuerzan con creces el objetivo común: no se trata ya solo de lograr un lugar en el canon poético, sino de pensar críticamente en una misma dirección. Por eso, creemos que estas dos antologías son ejemplo de un modo nuevo de pensar en las antologías de género que, evoluciona desde *Las diosas blancas* hacia este modelo que, aunque sosteniendo el objetivo inicial, se propone pensar desde otros lugares la poesía escrita por mujeres. A la luz de los cambios sociales producidos en la última década[13] y el avance sostenido del feminismo, las antologías de género también mutan y se transforman. En esta nueva mirada, la sociabilidad femenina resulta fundamental y por eso, el concepto de red es, desde nuestro punto de vista, sumamente operativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BALCELLS, J. M. (2009). *Voces del margen: mujer y poesía en España: siglo XX.* Universidad de León.

BALCELLS, J. M. (2003). *Ilimitada voz (antología de poetas españolas, 1940-2002).* Servicio de publicaciones de la Universidad de Cádiz.

BENEGAS, N., & MUNÁRRIZ, J. (1997). *Ellas tienen la palabra. Dos décadas de poesía española.* Hiperión.

BUENAVENTURA, R. (1986). *Las diosas blancas. Antología de la joven poesía española escrita por mujeres*. Hiperión.

[12] Hay muchos trabajos en torno a las antologías de género que reflexionan sobre la posición del antólogo. Algunos de ellos lo hacen sobre alguna antología en específico y otros ofrecen una mirada más amplia. Una mirada algo más panorámica puede encontrarse en el trabajo de Marina Patrón (2020).

[13] Nos referimos, esencialmente, a la llegada del feminismo al constructo social a partir de movimientos como el *Ni una menos* que comienza en 2015 en Argentina, luego del asesinato de Chiara Páez; las manifestaciones producidas a raíz del caso de la Manada en España en 2016 o el *Me too* en 2017, que, a través de las redes sociales, expone públicamente una gran cantidad de casos de acoso y abuso sexual, a partir de las denuncias de distintas actrices y mujeres de la industria cinematográfica al productor Harvey Weinstein.

DREYMÜLLER, C. (1993). La presencia de las mujeres en las antologías poéticas. *Zurgai*, 20-22. https://www.zurgai.es/archivos/201304/061993020.pdf?1

GARCÍA-TERESA, A. (2019). *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres.* Baile del sol.

MARTOS PÉREZ, M. D., & NEIRA JIMÉNEZ, J. (2021). *Literatura española y género.* UNED.

MIGUEL, L. (2013). *Sangrantes.* Origami.

MOLINA, E. (2000). Aportes para un estudio del movimiento romántico argentino desde la perspectiva metodológica de redes (1830-1852). *Universum*, *15*, 399-443.

MOLINA, E. (2011). Sociabilidad y redes político-intelectuales: algunos casos entre 1800 y 1852. *Cuadernos del CILHA, 12*(14), 19-53. https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181721529002

PALENQUE, M. (2007). Cumbre y abismos: las antologías y el canon. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 721-722.

PATRÓN, M. (2020). Las antologías poéticas de mujeres en los siglos XX y XXI: retrospectiva y comentario crítico. En Agnieszka Kłosińska-Nachin, Ewa Kobyłecka-Piwońska, Amán Rosales Rodríguez, Anna Wendorff y Judyta Maria Woźniak (Eds.), *Entre la tradición y la novedad. Nuevas perspectivas sobre las culturas y literaturas del mundo hispanohablante* (pp. 63-72). Wydawnictwo Uniwersytetu Lódzkiego.

RODRÍGUEZ ALFONSO, A. (2021). Redes intelectuales y campo literario. *Babel. Revista de Libros*. *Literatura y Lingüística*, *43*, 101-127.

ROSAL, M. y KEEFE UGALDE, S. (2004). *Doce poetas andaluzas para el siglo XXI*. Excmo. Ayuntamiento de Montilla.

ROSAL, M. (2006). *Con voz propia. Estudio y antología comentada de la poesía escrita por mujeres (1970-2005)*. Renacimiento.

ROSAL, M. (2023). *Del Boom de los ochenta al laberinto de internet. Las poetas, el canon y la educación literaria.* Dykinson.

SCARANO, L. (2020). La sociabilidad femenina en la poesía del siglo XXI: Hermandades, redes y antologías de género. *Studia Iberica et Americana: journal of Iberian and Latin American literary and cultural studies*, *427*(7), 35-60.

SENÍS FERNÁNDEZ, J. (2006). Las diosas blancas de carne y verso tienen la palabra: canon a la contra y antologías en la última poesía española escrita por mujeres. En Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez (Eds.), *Con voz propia. La mujer en la literatura española de los siglos XIX y XX* (pp 281-288). Fundación Instituto Castellano de la Lengua.

UN GRITO EN LA NIEBLA: LA DENUNCIA SOCIAL POS-COVID EN LA ANTOLOGÍA *CUANDO DEJÓ DE LLOVER. 50 POÉTICAS RECIÉN CORTADAS*

A SHOUT IN THE FOG: POST-COVID SOCIAL CRITICISM IN THE ANTHOLOGY *CUANDO DEJÓ DE LLOVER. 50 POÉTICAS RECIÉN CORTADAS*

Gonzalo Jiménez Varas
Universidad Politécnica de Madrid
gonzalo.jimenez@upm.es
https://orcid.org/0000-0003-2710-3029
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.287

Fecha de recepción: 22.05.26 | Fecha de aceptación: 26.07.26

RESUMEN

La pandemia global del COVID-19 y las consecuencias económicas y sociales que acarreó fueron la gota que colmó el vaso de una juventud que había crecido durante la crisis económica global que comenzó en 2008. Ese malestar, cantado por 50 voces jóvenes en todas sus dimensiones posibles, fue recogido por Jorge Arroita y Alejandro Fernández Bruña en la antología *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (Sloper, 2021). La obra toma el relevo de una tradición de poesía crítica en España, que se refleja en múltiples antologías publicadas tanto en el siglo XX como en el XXI. En este artículo, se analizarán los poemas de la antología con una metodología tematológica que está articulada en torno a una primera parte semicuantitativa y una segunda parte cualitativa. A través de la metodología seleccionada se realizará un análisis multidimensional de los temas sociales más relevantes tratados en la antología, contextualizándolos con otras antologías de poesía joven publicadas en el siglo XXI y con las principales inquietudes políticas de la juventud pospandémica que reflejan los estudios sociológicos.

PALABRAS CLAVE: antología, poesía española, tematología, precariedad, COVID.

ABSTRACT

The global COVID-19 pandemic and the economic and social consequences it brought were the straw that broke the camel's back for a youth that had grown up during the global economic crisis that began in 2008. That malaise, sung by 50 young voices in all its possible dimensions, was collected by Jorge Arroita and Alejandro Fernández Bruña in the anthology *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (Sloper, 2021). The work takes over from a tradition of critical poetry in Spain, which is reflected in multiple anthologies published in both the twentieth and twenty-first centuries. In this article, the poems in the anthology will be analyzed with a thematological methodology with a semi-quantitative first part and a qualitative second part. Through the selected methodology, a multidimensional analysis of the most relevant social issues dealt with in the anthology will be carried out, contextualizing them with other anthologies of young poetry published in the twenty-first century and with the main political concerns of post-pandemic youth that reflect sociological studies.

***KEYWORDS*:** anthology, Spanish poetry, thematology, precariousness, COVID.

1. INTRODUCCIÓN: LAS ANTOLOGÍAS DE POESÍA SOCIAL Y CRÍTICA A FINALES DEL SIGLO XX Y COMIENZOS DEL SIGLO XXI

La abundante presencia de poemas de temática social y crítica en poemarios de finales del siglo XX y principios del siglo XXI tiene un reflejo claro en el número de antologías específicas de la temática que se publican en España desde finales de los años 90. Tras una propuesta antológica como *La prueba del nueve* (Ortega, 1994) —no específicamente de poesía crítica, pero alternativa a los movimientos figurativos de la época—, se publica *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (Correyero, 1998), sin duda la antología de poesía de la conciencia crítica más relevante de finales del siglo XX en España. La selección, editada por la poeta Isla Correyero para DVD, sirve también como panorámica de poetas nacidos a partir de 1957 a los que no se les ha dado suficiente visibilidad en antologías anteriores de los años 90. Araceli Iravedra (2007) describe el conjunto de poéticas de *Feroces* como "un coro heterogéneo de voces —*radicales*, *marginales* y *heterodoxas*— a caballo entre la resuelta voluntad de compromiso político y la rebeldía individualista más o menos iconoclasta y marginal" (p. 113) y Raúl Molina Gil (2024) destaca la postura crítica de los textos incluidos en la antología: "Correyero ofrece una serie de poéticas definidas por su carácter disidente y politizado que problematizan las cuestiones sociales del momento" (p. 291). Siguiendo la clasificación de Iravedra (2022),[1] *Feroces* sería una antología de transición, pero con un peso importante de los poetas jóvenes (casi el 80 %). En el breve prólogo, la antóloga describe muy acertadamente el espíritu de la obra:

> Pero lo más cierto es que esta Muestra son mayoría los poetas biográficos, autobiográficos. Poetas que nos hablan de su vida convulsa, perturbadora, derrotada, excedida, asumida con la conciencia exacta de su marginalidad y sus pasiones: el amor, el erotismo, el trabajo, las drogas, la defensa de su tierra, la tragedia del aborto, la inflexión sincera de la religión, el cuerpo, la anatomía de los cuerpos humanos ante la emoción del amor y casi siempre de fondo, o protagonizado por el propio poeta, está el universo de sus casas y el núcleo familiar, resultado que da una fuerza y verosimilitud conmovedoras. (Correyero, 1998, p. 10)

Dada la singularidad de la antología, hubo una intensa recepción crítica de la misma en los años inmediatamente posteriores a su publicación, como atestiguan los múltiples artículos

[1] En el texto, se hará mención de forma recurrente a la clasificación antológica de Araceli Iravedra (2022), dado que su propuesta de categorización (antologías de lanzamiento o fundacionales, de transición y de consolidación) resulta muy útil para el estudio de las antologías de poesía en el siglo XXI, sobre todo en aquellas donde se recogen autores jóvenes. Posteriormente se harán mención a otras clasificaciones, como la de Menéndez Pelayo (1890), la de José Luis Cano (citado en Ruiz Casanova, 2007, p. 128), la de Ruiz Casanova (2007) y la de Emili Bayo (1994, pp. 39-46), que recogen otros aspectos adicionales.

en la prensa especializada. Quizá la reseña más icónica fuese la titulada por Antonio Lucas "Sexo, ecología e insumisión en la poesía de "Feroces"" (Lucas, 1998), donde el poeta y periodista ya destacaba el carácter crítico de los poetas recogidos en la antología: "Entre todos ellos, gravita una actitud común: afrontar la escritura desde puntos cardinales extremos, combativos o reivindicativos" (Lucas, 1998, p. 58). A la lectura de Lucas se sumarían otras más críticas como la de Pedro López Algora (1999), que afirmaba que "[e]l resultado [de la antología] es muy heterogéneo por la disparidad de intentos y porque no siempre aciertan; sobre todo, cuando se confunde el coloquialismo con el exabrupto y el ánimo de ruptura con la ramplonería llamativa" (López Algora, 1999, s. p.) o la de Luis Antonio de Villena —recogida posteriormente en *Teorías y Poetas* (2000, pp. 189-191)— donde el poeta y antólogo contextualizaba a *Feroces* en el conflicto entre la poesía de experiencia y otras tendencias estéticas de finales de los 90: "Isla Correyero sabe y cree que la poesía española de hoy no debe reducirse al sector poesía de la experiencia o al sector —opuesto— poesía metafísica o abstracta. Quiere cambios y nota que esos cambios se están produciendo (lentamente)" (de Villena, 2000, p. 189). Como refrendo al comentario de Luis Antonio de Villena y ejemplo representativo de la situación de la época valga el artículo de *El País* titulado "Las encarnizadas disputas entre poetas marcan la presentación de la antología "Feroces" en Málaga" (Márquez, 1999).

Actualmente, la crítica contemporánea destaca el papel de *Feroces* en la consolidación de la poesía crítica de finales del siglo XX en España. Para Molina Gil, la antología de Correyero constituye "el más relevante compendio de poesía crítica de finales de siglo" (2024, p. 291) y además afirma que *Feroces* es "una antología de referencia para percibir las prácticas poéticas que trabaron un diálogo crítico de amplio calado contra la mayoritaria poesía de la experiencia" (2018, p. 74). Por su parte, Ana Rodríguez Callealta (2023) destaca el papel de la antología de Correyero que, junto con la primera antología de *Voces del Extremo* (Orihuela, 2000) —mencionada posteriormente—, "contribuyeron a cohesionar una tendencia de poesía crítica" (p. 703) a finales de los años 90 y principios de los 2000. Finalmente, Helena Pagán Marín (2024) destaca el "posicionamiento crítico plenamente exocanónico" (p. 223) de *Feroces*.

El cambio de siglo también es testigo de múltiples propuestas antológicas de poesía social y crítica, como atestigua la compilación "Poesía de la conciencia crítica" de la revista *Zurgai* (2003) y las antologías *Poemas para cruzar el desierto* (Sierra, 2004) —antología de transición que incluye poetas nacidos desde 1937 y 1980— y *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (Falcón, 2007) —también antología de transición que recoge once voces de

poetas nacidos entre 1962 y 1978—, esta última posteriormente reeditada en formato digital para la iniciativa *Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia* (MLRS) en 2009. En el prólogo, Falcón refleja la voluntad de su propuesta antológica:

> En una aproximación a lo que últimamente se ha calificado como "poesía de la conciencia crítica", "escritura del conflicto", "nueva poesía social", "literatura activista" o "poesía en resistencia" (importan menos ahora los calificativos estrictos que propone el etiquetado literario y más las visiones de mundo que parecen insinuar), esta antología propone presentar algunos de los textos más significativos que durante estos años han marcado en España esta búsqueda –este tanteo contestatario– por una literatura de voluntad crítica y pulso resistente en tiempos sin embargo como los nuestros, de macdonalizada pacificación e innegable injusticia social. (Falcón, 2009, p. 8)

La crítica contemporánea destaca el papel de la antología de Falcón para la consolidación de la poesía española crítica en el siglo XXI; Rodríguez Callealta (2023) define *Once poetas críticos* como "la antología fundacional que recoge la progresiva consolidación de la poesía crítica como corriente" (p. 703) y Molina Gil (2024) destaca la pluralidad recogida en la antología de Falcón como carácter diferencial con respecto a selecciones previas:

> Así pues, la variedad de textos en *Once poéticas críticas* refuerza la idea de pluralidad: no hay aquí voz única que marque el camino (como sucediera en otros compendios antes analizados o en otras corrientes), sino apertura hacia diversas materializaciones ideológicas y estéticas, lo que nos permite distanciar este proyecto antológico de otros contemporáneos cuyo objetivo tendió a lo programático y lo prospectivo desde lo individual. (Molina Gil, 2024, p. 296)

Al año siguiente a la antología de Falcón (2007) se publica otra antología de poesía social: *Qué nos han hecho. Poetas y poemas* (2008), editada por Lluís Pons Mora para Islavaria. La antología cuenta con un conjunto de poetas jóvenes entre otros poetas de la generación del 80, por lo que se puede considerar también una antología de transición.

Los textos de esta nueva poesía crítica de las últimas décadas del siglo XX y los primeros años del siglo XXI son el objeto de estudio de ensayos como *Poesía en pie de paz* (Bagué, 2006), *El compromiso después del compromiso* (Iravedra, 2011), *Políticas poéticas* (Iravedra, 2013) o *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)* (García-Teresa, 2013).

Ya más avanzado el siglo XXI, con la crisis económica de 2008 golpeando severamente a la sociedad española, destacan nuevas propuestas antológicas. La primera de ellas, titulada *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*, está editada por el poeta

Alberto García-Teresa y publicada por La Oveja Roja en 2015. La antología recoge 81 autores nacidos desde 1931 hasta 1992, siendo por tanto una antología de transición. El objetivo de García-Teresa (2015) se declara en el propio prólogo:

> […] *Disidentes* pretende ser un repertorio completo y exhaustivo de poetas críticos españoles en lengua castellana contemporáneos; un volumen que sea reflejo de esa pluralidad y riqueza de enfoques, que pueda responder tanto al presente como al futuro, y que revele las numerosas voces que se levantan desde el conflicto socioeconómico, político y ecológico que nos atraviesa. (p. 10)

Para Molina Gil (2024), García-Teresa realiza "una antología panorámica e histórica de gran amplitud" que comparte presupuestos teóricos con el mencionado ensayo *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)* (2013), del propio García-Teresa:

> […] la recopilación funciona como una biblioteca de la disidencia que complementa su imprescindible ensayo y que no guarda intención programática alguna al renegar de lo generacional y lo sincrónico, del uso del etiquetado y de la plasmación de un proyecto estético común a los presentes, lo que señala, de nuevo, hacia una separación con respecto a los compendios más centralizados. (Molina Gil, 2024, p. 297)

Por su parte, Olga Bezhanova (2020) enmarca las poéticas de *Disidentes* en un contexto sociohistórico muy concreto: el nuevo orden económico tras la crisis de 2008. En palabras de Bezhanova:

> The poems included in *Disidentes* were written since the collapse of the USSR as a political, economic, and, most importantly, a symbolic alternative to capitalism. The publication of the volume coincided with the widespread realization that the global financial collapse of 2008-9 was not an accidental mishap of short duration that could be overcome by austerity measures but, rather, a manifestation of a new global economic order constituted in the preceding three decades. (p. 1)

La segunda antología relevante de poesía crítica de la década se titula *Poéticas del malestar*, editada por Rafael Morales Barba y publicada por Ediciones Gallo de Oro en 2017. Incluye 25 autores nacidos entre 1962 y 1983, y se trata, también, de una antología de transición. Para Morales Barba (2017), "hay una mirada generacional sin manifiestos" (p. 39), destacando el uso de una serie de elementos comunes en las poéticas jóvenes en el cambio de siglo: "el aforismo, lo fragmentario, la sinécdoque y la metonimia, el malestar, la desazón, el sarcasmo y la ironía" (p. 39). Cabe subrayar, a su vez, la calidad de los paratextos: el prólogo de Antonio

Gamoneda, el prólogo del propio Morales Barba y el análisis crítico dedicado a cada uno de los autores seleccionados (en torno a las 10 páginas por autor).

Dos años más tarde, en 2019, se publica *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres*, editada por Alberto García-Teresa para Baile del Sol. En la antología se incluyen 78 poetas nacidas entre 1952 y 1984, siendo por tanto una antología de transición. El antólogo confiesa en el epílogo que el nacimiento de la antología se fraguó durante su tesis doctoral en la que encontró en la poesía crítica de mujeres, "ciertos registros, algunas perspectivas, más allá de varios temas o de la formulación de los efectos del heteropatriarcado, que no hallaba en la de los varones" (García-Teresa, 2019, p. 339). En concreto:

> El tratamiento del cuerpo y la reivindicación rebelde de la autonomía, el enfoque de las violencias y desigualdades por el heteropatriarcado, la desarticulación de un lenguaje construido por este, la enunciación de la opresión desde dentro (eje de toda la "poesía de la conciencia crítica"), el planteamiento de relaciones humanas basadas en la sororidad y un orden feminista, la reafirmación de una identidad no subordinada… (García-Teresa, 2019, p. 339)

Más recientemente se publica *Última poesía crítica. Jóvenes en tiempos de colapso* (2023), editada por los poetas Alberto García-Teresa y David Trashumante para Lastura. En este caso, a diferencia de todas las antologías de poesía crítica anteriores, los protagonistas son los poetas más jóvenes —nacidos desde 1992 hasta 2003—. El breve prólogo es una valiosa caracterización sociocultural de las generaciones *millennial* y Z en el contexto de la lucha social en España y las condiciones económicas, medioambientales y tecnológicas bajo las cuales las nuevas generaciones crecen en su infancia y adolescencia. Para Molina Gil (2024):

> […] el valor de la presente antología [*Última poesía crítica*] no radica tanto en la constitución de lo grupal, sino en la verificación de que todavía existe un circuito de poesía crítica hasta cierto punto al margen de los grandes sellos editoriales y del discurso mayoritario de la lírica. (p. 299)

Además de las antologías ya mencionadas, es necesario hacer referencia a todas aquellas que se han editado tras los encuentros del proyecto político-poético *Voces del extremo* —celebrados en Moguer (Huelva) desde 1999 y posteriormente en otras sedes—, que componen

la colección más nutrida y diversa de poesía social y crítica de la poesía española del siglo XXI.[2] Para Ángela Martínez Fernández (2018):

> *Voces* se constituye como un proyecto colectivo, que parte de una base sólida de reflexión política y de un proyecto cultural determinado, cuyas materializaciones exceden lo textual y otorgan un protagonismo central a la corporalidad y los modos de vida. *Voces* proyecto/encuentros/antologías es una poética de la resistencia, del contraataque y la construcción de realidad alternativa, una poética que nace, crece y se reinventa precisamente porque apela no a una estética sino a una(s) forma(s) de entender la vida […] Es una propuesta vital donde la contradicción y la complejidad aparecen constantemente como factores característicos, no se rehúye la problematicidad, sino que se busca, se indaga en ella. (p. 264)

También es necesario mencionar dos antologías de poesía crítica editadas muy recientemente por la editorial La Imprenta que tratan temas sociales específicos: la antología *Matria poética* (García López, 2023), que recoge textos de 45 poetas migrantes que residen en España y la antología *Poemas habitables* (Batanero, 2026), que selecciona textos de 95 poetas que reflexionan sobre el problema de la vivienda en España.

Como confirmación de la importancia de esta tendencia, la poesía de la conciencia crítica es una de las cinco líneas estéticas identificadas por Raúl Molina Gil en su estudio panorámico del campo poético joven español del nuevo milenio (Molina Gil, 2020, p. 312), por Pedro J. Plaza (2022) en su estudio tematológico sobre el campo poético reciente —en el bloque temático denominado "la cotidianeidad, la ciudad y los males de comienzo de siglo"—, por Raúl Molina Gil y Álvaro López Fernández en el prólogo de su antología *Un estallido* (2026) —en la tensión temática "discursos críticos y sociales"— y por Vicente Luis Mora en su análisis panorámico titulado *Poesía de 2025: sentidos y sensibilidades* (2026) —en "oposición a lo normativo"—. A estas voces se suma la de Jorge Ruiz Lara (2025), que en un reciente análisis de la temática social en la poesía joven española del siglo XXI destaca la importancia de esta temática como forma de reflexión sobre el mundo actual:

[2] Por orden de aparición: *Voces del Extremo* (Orihuela, 2000), *Voces del Extremo. Poesía y magia* (Orihuela, 2008), *Voces del Extremo. Poesía y tecnología* (VV. AA., 2009), *Voces del Extremo. Antología 1999-2011* (Orihuela, 2011), *Voces del Extremo. Poesía y resistencia* (VV. AA., 2013), *Voces del Extremo. Poesía y desobediencia* (VV. AA., 2014), *Voces del Extremo. Poesía antidisturbios* (VV. AA., 2015), *Voces del Extremo. Poesía y raíces* (VV. AA., 2016), *Voces del Extremo. Poesía del vínculo* (VV. AA., 2017), *Voces del Extremo. Antología 2012/2016* (Orihuela, 2017), *Voces del Extremo. Poesía y Harragas* (Orihuela, 2019), *Voces del Extremo. Poesía y techo* (VV. AA., 2023), *Voces del Extremo. Poesía y resonancia* (Orihuela, 2024) y *Voces del Extremo. Poesía y paraíso* (Orihuela, 2025).

> Con sus reflexiones y representaciones en torno a la situación vivida por la juventud, esta poesía de la precariedad se está creando y dando forma a sí misma de la misma manera que se sigue redefiniendo y actualizando, en la excepcionalidad cotidiana del capitalismo tardío, la clase obrera. En este retorno a la clase como motor de la creación poética y la reflexión política son estos jóvenes, los hijos de la clase obrera o de la depauperada clase media, quienes están analizando su posición en la sociedad y su identidad, reubicándose en su clase de origen o, al menos, desconfiando del modelo clasemedianista a través de una producción cultural y literaria de enorme interés. (p. 1077)

2. EL CONTEXTO DE PUBLICACIÓN DE LA ANTOLOGÍA: LA ESPAÑA POST-COVID

El 14 de marzo de 2020, España entraba en confinamiento, suspendiendo actividades educativas, sociales, profesionales y lúdicas durante varios meses (Omedes, 2022). Las consecuencias humanas fueron terribles. Según el último informe oficial disponible, se estiman un total de 121 760 fallecidos por COVID a nivel nacional durante la pandemia (Ministerio de Sanidad, 2023). Las consecuencias psicológicas del coronavirus, también de magnitudes catastróficas, se llevan estudiando desde comienzos de la pandemia por organismos como la Organización Mundial de la Salud (2022).

¿Cómo se han reflejado esa vivencia en las inquietudes que tiene la juventud pospandémica? Según el *Informe juventud en España 2020* del Instituto Nacional de la Juventud del Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar Social (Simón et al., 2021), los temas sociales que más afectaban y preocupaban a la juventud en el contexto pos-COVID se podrían sintetizar en las principales problemáticas tratadas en el informe: el abandono escolar y las oportunidades de acceso educativo (pp. 33-68), la precariedad laboral (pp. 70-94), las diferencias de clase (pp. 95-110), la emancipación y la vivienda (pp. 111-154), el tiempo de ocio (pp. 155-178), la situación política (pp. 205-254), la igualdad de género (pp. 255-294), el cambio climático (pp. 295-312), las enfermedades de transmisión sexual y la diversidad sexual (pp. 313-352) y el impacto en la salud mental derivado del confinamiento pandémico (pp. 353-370).

3. LA ANTOLOGÍA *CUANDO DEJÓ DE LLOVER* (ARROITA & FERNÁNDEZ BRUÑA, 2021)

La antología *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas*,[3] de Jorge Arroita y Alejandro Fernández Bruña, se edita en plena pandemia de COVID y se publica en 2021 por la editorial Sloper. La antología tiene como referente inmediato la revista de creación poética y crítica *Apostasía*,[4] de la que ambos antólogos son editores. En palabras de Anabel Úbeda Bernal, la génesis de la antología fue la siguiente:

> Hace ya algo más de un año, a finales de agosto de 2020, varios escritores jóvenes[5] (maldita sea la etiqueta) de toda España recibían un correo de los editores de la revista *Apostasía*, dando luz a sus poemas para una antología que en principio sería *Los hijos de los hijos de los hijos de la ira* y que acabó siendo *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas*, editada en marzo de 2021. (Úbeda Bernal, como se citó en Arroita & Fernández Bruña, 2022)

La idea original de la antología, según la entrevista realizada por Úbeda a Arroita y Fernández Bruña (2022), surge de una convocatoria de colaboración para un número de la revista *Apostasía* dedicado a la poesía, pero que, una vez que comenzaron a llegar las propuestas, "excedía totalmente las competencias de *Apostasía*" (párr. 5). Los antólogos reconocen en la entrevista que la idea estructural de la antología fue "el hilo temático de la crisis y la precariedad, muy presente en las conversaciones del día a día" (párr. 4). La edición, sin embargo, no fue trivial, en palabras de Fernández Bruña: "Ha sido todo un reto filológico y de edición: nunca habíamos tenido que hacer un puzle con tantas piezas" (párr. 5). También hubo problemas al aproximarse al mundo editorial, por lo que Arroita añade: "Debemos aquí alabar el apoyo que nos brindó el poeta Ben Clark y la disposición de Sloper para llevar a cabo el proyecto" (párr. 4).

La antología se estructura en varias partes: comienza por un prólogo de Ben Clark, titulado "*Jurassic Poet",* donde el poeta balear pone en relieve la nueva generación de poetas que integra la antología y frente a los cuales se siente un *poeta jurásico* (Clark, 2021). A continuación, se incluye una nota de los editores donde se recoge una reflexión que enmarca la generación "sociológica" que se quiere recoger en la antología en relación con la anterior generación:

[3] El título de la antología de Arroita y Fernández Bruña se podría entender como una relectura del verso de Ben Clark: "Llovía en las aceras y en las casas. / Llovía en todo el siglo XXI" (Clark, 2017, p. 16).
[4] https://apostasia.online/
[5] Los poetas antologados han nacido entre 1984 y 2001 (de 20 a 37 años al publicarse la antología).

> A nuestros predecesores se les había prometido el mundo, pero llegaron tarde. La realidad fue para ellos una promesa hipotecada. Sin embargo, nuestra generación creció en medio del descampado de la crisis, sin ningún lugar fijo donde posar nuestros pies y dejar algún tipo de huella. Ellos asistieron al funeral del tiempo; nosotros nacimos ya huérfanos de él, sin recordar siquiera su nombre. (Arroita & Fernández Bruña, 2021, p. 17)

Después, se incluye la parte principal de la antología, donde los poemas se organizan en seis secciones temáticas: "La primera persona del plural", "Principio de incertidumbre", "Sintomatología de la derrota", "Intermitencias", "Narciso y el espejo" y "La despedida de la materia". Por último, se incluye un epílogo de Luna Miguel titulado "A una generación la construyen todas sus voces; a una voz la construye toda su generación", donde se destaca el espíritu combativo de la generación antologada (Miguel, 2021).

Por su carácter, la selección de Arroita y Fernández Bruña dialoga al menos con dos tipos de antologías, según la clasificación de Ruiz Casanova (2007, pp. 132-133). Por un lado, con las antologías programáticas de jóvenes poetas (o *poesía última*) editadas en el siglo XXI, como *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (García et al., 2003), publicada por Hiperión, y *Tenían veinte años y estaban locos* (Miguel, 2011), publicada por La Bella Varsovia. En este tipo de antologías se suele presentar un repertorio amplio de poetas, de los cuales algunos tienen trayectorias consolidadas y otros están dando sus primeros pasos, destacando también la amplitud de temas que suelen recogerse.

Por otro lado, por su momento de concepción y la idea estructural que los antólogos refieren de la misma, la antología de Arroita y Fernández Bruña también dialoga con las antologías panorámicas temáticas —siguiendo la clasificación de Ruiz Casanova (2007)— de poesía social y crítica que se han publicado desde finales de los años 90, como las mencionadas en la primera sección de este artículo.

Otras clasificaciones, como las de Menéndez Pelayo (1890), José Luis Cano (citado en Ruiz Casanova, 2007, p. 128), Emili Bayo (1994, pp. 39-46) o la ya mencionada de Araceli Iravedra (2022), recogen aspectos adicionales que serán discutidos en el apartado de conclusiones.

4. METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

Tal y como se ha mencionado en el apartado previo, la antología de Arroita y Fernández Bruña transita entre varios tipos de antología, tomando como referencia la clasificación de Ruiz Casanova (2007). Se cree necesario, por tanto, un análisis detallado para poder caracterizar la

antología en una categoría concreta, pues posee rasgos tanto de un tipo (antologías programáticas de poesía joven) como de otro (antologías temáticas de tipo social o crítico). Por ello, se opta por una metodología tematológica, como se describe a continuación.

La metodología tematológica propuesta en este estudio contiene dos partes: un primer análisis semicuantitativo y posterior un análisis cualitativo. La razón de este método de análisis es, por un lado, cuantificar las principales temáticas abordadas por la antología (sociales o no) y, por otro, analizar cómo esas temáticas se han plasmado en los poemas. Para una antología con tanta variedad de autores (50) y poemas (72), esta metodología permite tener una perspectiva clara de las temáticas más recurrentes en la obra, además de las diferentes traslaciones líricas de las mismas.

En el análisis semicuantitativo, se analizan los poemas identificando los temas tratados en cada uno de ellos, definiendo "tema" como aquella idea abstracta que se encuentra en el texto literario y que contribuye a definir su sentido (por ejemplo, la amistad), diferenciada del concepto de "argumento" (más general, por ejemplo: el argumento del Don Juan) y del concepto de "motivo" (más específico, por ejemplo, el amor prohibido) (Frenzel, 1980, 1994).[6] Para la identificación temática se tienen en cuenta las herramientas aportadas por Lázaro Carreter y Correa Calderón (2006) y Luján Atienza (1999), este último más específico para el género lírico. Los temas identificados se agrupan posteriormente en áreas temáticas para poder realizar un estudio complementario con una visión más general.

Para ilustrar el procedimiento de identificación aplicado a los poemas del corpus, se toma como ejemplo este poema de Carlos Catena Cózar incluido en la antología de Arroita y Fernández Bruña:

> Es la madrugada de un martes
> y hace tanto calor al volver a casa
> que jugamos a no haber vuelto a casa.
> Corremos por el salón con los brazos extendidos,
>
> reímos por la ocurrencia de poder mover
> el aire con nuestro cuerpo,
> de romper con nuestro cuerpo
> el hormigón que respiramos o modificar

[6] En este estudio se utiliza la definición de "tema" de Elisabeth Frenzel aportada en sus obras *Diccionario de motivos de la literatura universal* (Frenzel, 1980) y *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (Frenzel, 1994), donde define "tema" en oposición a los conceptos de "argumento" y "motivo".

de forma directa algo que nos asfixia
también de forma directa.
Nos ofrecemos agua fría,
o quizá sea frío solo el trago. Se oye
el aire acondicionado de los vecinos:
sabemos que existe. El suelo es
un sol que quema y no alumbra;
en él yacemos y no dormimos. Oigo
los golpes del abanico en tu pecho:
sé que existes. Es martes y amanece
y eso no cambia nada: quién podría
querer contratarnos a nosotros.

(Catena, 2021a, p. 85)

En este poema se podrían identificar los siguientes temas: casa, desigualdad, precariedad, infancia y maternidad. "Casa" es el espacio donde se ubica el poema y el lugar simbólico donde se encuentra el hogar del sujeto lírico. "Desigualdad" es un tema que se aborda en el poema a través de la referencia a los vecinos, que sí cuentan con aire acondicionado a diferencia del yo lírico. "Precariedad" es la temática predominante en el poema, que expresa las dificultades socioeconómicas en las que se ubica el yo lírico, cuya familia no puede permitirse el aire acondicionado en el contexto de una ola de calor. Tanto la temática "desigualdad" como "precariedad" se refuerzan con los dos últimos versos del poema: "[…] quién podría / querer contratarnos a nosotros" (Catena, 2021a, p. 85). "Infancia" es el espacio temporal donde se ubica el poema, que describe una etapa del sujeto concreta, reforzada por el tono de inocencia del poema. "Maternidad" es un tema más subliminal, que se trata de forma indirecta a través de la referencia al abanico. Podría también tratarse de otra figura familiar (padre, abuelos, etc.), pero por la contextualización del poema, se entiende que la alusión corresponde a la figura materna. Estos temas se ubicarían posteriormente en varias áreas temáticas: social (desigualdad y precariedad), relaciones familiares (maternidad), lugares (casa) y procesos vitales (infancia).

Esta metodología se emplea para analizar todos los poemas de la antología, realizando a continuación un estudio estadístico de los temas y de las áreas temáticas. Es un análisis semicuantitativo y no puramente cuantitativo porque la identificación de temas tiene una base cualitativa: depende del bagaje del crítico y de la interpretación de las metáforas incluidas en los poemas, ya que la identificación en muchos casos no es inmediata, puesto que la alusión a

los temas principales del poema se realiza mediante figuras retóricas. Con la metodología de identificación temática no se pretende, por tanto, buscar verdades absolutas, sino facilitar la tarea de análisis individual y comparativo de antologías y poemarios, aterrizando en cifras concretas las sensaciones abstractas que un lector crítico puede tener al leer los textos.

Posteriormente, tras el análisis semicuantitativo, se realiza un análisis cualitativo de los temas más relevantes a partir del texto de los poemas, donde se estudia la forma de tratar estas temáticas desde la lírica. Con los resultados de ambas partes de la metodología tematológica, se propone una caracterización argumentada de la antología, contextualizándola posteriormente según las propuestas de clasificación disponibles en la bibliografía.

5. RESULTADOS DEL ANÁLISIS SEMICUANTITATIVO

Tras analizar 71 de los 72 poemas de la antología (uno de ellos, "Sospecha", se considera un texto narrativo), se contabiliza un total de 125 temas clasificados en 14 áreas temáticas. Los 25 temas más relevantes son: poesía (25 % de los poemas), diferencia generacional (23 %), precariedad (23 %), escritura (21 %), literatura (20 %), lenguaje (17 %), cuerpo (14 %), Dios (14 %), muerte (13 %), pobreza (13 %), religión (13 %), ciencia (11 %), Grecia y Roma (11 %), infancia (11 %), redes sociales (11 %), tiempo (11 %), yo (11 %), capitalismo (10 %), ciudad (10 %), enfermedad (10 %), poetas (10 %), amor (8 %), filosofía (8 %), futuro (8 %), Internet (8 %), mar (8 %), maternidad (8 %), animales no pájaros ni peces (8 %), COVID (7 %) y libros (7 %).

Como se puede comprobar, dentro de estos 25 temas más representativos, "diferencia generacional" y "precariedad" son los temas sociales más señeros, lo que se ve complementado con otros temas relacionados con lo social, como "pobreza" o "capitalismo". Pero destacan también los temas relacionados con la reflexión metaliteraria como "poesía", "escritura", "literatura", "lenguaje", "poetas" o "libros". Por último, encontramos temas fuera de esas dos áreas, como "cuerpo", "Dios", "muerte", "religión", "ciencia", "Grecia y Roma", "infancia", "redes sociales", "tiempo", "yo", "ciudad", "enfermedad", "amor", "filosofía", "futuro", "Internet", "mar", "maternidad", "animales no pájaros ni peces" o "COVID". Para tener una visión más clara del panorama, las áreas temáticas ordenadas por relevancia se pueden ver en la

Tabla **1**. Como se podía intuir de la clasificación por temas, tanto lo social como lo metaliterario son las dos áreas más relevantes; sin embargo, el área "Conceptos filosóficos y

existenciales", que agrupa etiquetas como "muerte", "yo" o "filosofía" es también muy notable, así como "Cuerpo y enfermedad" y "Naturaleza y ruralidad".

En contraste con otras antologías de poesía joven del siglo XXI como las mencionadas de (García et al., 2003) y (Miguel, 2011) destaca la enorme presencia de la temática de la precariedad. Además, varios poemas de la antología de Arroita y Fernández Bruña (2021) hacen referencia al COVID y a la situación pandémica, asuntos que, por motivos evidentes, no se trataban en antologías anteriores. Por ello, para el análisis cualitativo de este artículo se han elegido estos dos temas (precariedad y COVID) para su estudio, dada su relevancia dentro de la antología y la singularidad que representan dentro del contexto de las antologías de poesía joven y sociales del siglo XXI.

Tabla 1

Áreas temáticas ordenadas por relevancia de la antología

ÁREAS TEMÁTICAS	N.º POEMAS	%
SOCIAL	35	49 %
METALITERATURA	34	48 %
CONCEPTOS FILOSÓFICOS Y EXISTENCIALES	28	39 %
CUERPO Y ENFERMEDAD	23	32 %
NATURALEZA Y RURALIDAD	21	30 %
TIEMPO Y CICLOS	17	24 %
ARTE, CIENCIA Y CULTURA	16	23 %
EMOCIONES Y ESTADOS PSICOLÓGICOS	15	21 %
ESPIRITUALIDAD Y RELIGIÓN	14	20 %
NUEVAS TECNOLOGÍAS	13	18 %
LUGARES	11	15 %
PROCESOS VITALES	11	15 %

RELACIONES AFECTIVAS Y SEXUALES	10	14 %
RELACIONES FAMILIARES	9	13 %

Nota. Fuente: Arroita & Fernández Bruña, 2021.

6. RESULTADOS DEL ANÁLISIS CUALITATIVO

En este apartado se analizará el tratamiento de los dos principales temas sociales en los poemas (precariedad y COVID), contextualizando su importancia en el debate social y político del momento.

Comenzando por la precariedad, es este un tema sobre el que se ha reflexionado recurrentemente desde la crisis de 2008 en diversas obras fuera del género lírico. Por mencionar algunas de los más recientes, en su novela testimonial *Yo, precario*, Javier López Menacho (2022) dice: "Cada nuevo trabajo era peor que el anterior y en todos se repetían ciertas pautas: a tiempo parcial, muy poco dinero, jornadas interminables" (p. 14). Por su parte, Sergio C. Fanjul (2023), en su ensayo *La España invisible*, reflexiona sobre la invisibilización de la precariedad: "En España hay pobreza, precariedad, desigualdad, descontento, sin embargo, este malestar no parece tomar protagonismo en el escenario social en la medida que lo merece" (p. 9). En la misma línea apunta Remedios Zafra en su ensayo *El entusiasmo* (2017), que relaciona de forma directa la tecnificación y cuantificación del mercado laboral postcrisis con la ansiedad productiva y adelanta el aislamiento social derivado del uso de los *smartphones* que se recrudecería en los años posteriores. Coetáneo a estas tres obras, el ensayo de Azahara Palomeque *Vivir peor que nuestros padres* (2023) profundiza aún más en el diagnóstico de la desigualdad intergeneracional, azuzando el debate público sobre el tema:

> […] he decidido hablar de una generación, los *millennials*, a partir de la cual las certezas, ya relativamente maltrechas, se acabaron de resquebrajar, y de otra generación, la de los *boomers*, para quienes, mientras crecían y maduraban, mayoritariamente el universo se levantó como un escenario anclado al progreso que prometía avances en su calidad de vida. (Palomeque, 2023, p. 21)

En la antología de Arroita y Fernández Bruña (2021), las referencias a la precariedad y sus consecuencias aparecen ya desde el primer poema, "Hijos de la bonanza"[7] de Rocío Acebal Doval (2021):

> Mi infancia son recuerdos de un piso a las afueras
>
> y un huerto descuidado en la ventana;
>
> mi juventud, veinte años de cuadernos de inglés.
>
> Conseguirás —dijeron—
>
> mucho más que tus padres y sus padres:
>
> estudia cuatro años y tendrás un trabajo,
>
> trabaja y vivirás siempre tranquila;
>
> trabaja y serás digna de un futuro.
>
> Asentí, como todos —hijos de la bonanza—.
>
> No atendimos a aquel presentimiento,
>
> aquel olor a pólvora que asomaba en voz baja
>
> como un eco de angustia a puertas de palacio.
>
> De aquel país ajeno a las fronteras
>
> solo guardo el recuerdo de la luz
>
> y una aversión a la palabra patria.
>
> (Acebal Doval, 2021, p. 23)

En el poema, Acebal Doval hace referencia a las promesas generacionales no cumplidas, que también se ven reflejadas en el poema "Planes de futuro" de Rosa Berbel (2021), donde, en una reflexión proyectada al porvenir (la poeta tiene veinte y no cuarenta años cuando se

[7] El título del poema de Acebal Doval, compartido con el poemario que lo recoge (Acebal Doval, 2020), constituye una clara intertextualidad con el poema de Ben Clark —incluido en *Los hijos de los hijos de la ira*— que comienza con este verso: ""Hijos de la bonanza", nos llamaban" (Clark, 2017, p. 17).

publica el poema), se dice: “Tenemos cuarenta años y un trabajo que odiamos / que nos hace pagar las facturas, / llegar a fin de mes, / tener eso que llaman dignidad / y que se siente igual que la tristeza” (p. 28). Se puede encontrar aquí, por tanto, un sentimiento de desesperanza hacia el futuro, contaminado por una precariedad congénita. Carlos Catena (2021b) traslada ese sentimiento a un poema homenaje a *Aullido* de Ginsberg (2006): “he visto a las mejores mentes de mi generación / destruidas por un contrato basura de cara al público” (p. 58), subrayando las oportunidades perdidas por una generación formada para un escenario laboral muy diferente. Además, en el poema “regulación de los cuerpos” de Marta Ruiz López (2021), se hace referencia a impacto de esta situación en las clases menos favorecidas:

> sube el precio del alquiler
>
> el incremento afectará a estudiantes familias extranjeros
>
> trabajadores que no llegan al SMI
>
> no habrá límites ni regulación en el precio ni
>
> manifestaciones en su contra
>
> se alquilan áticos bajos casas chalets pisos con vistas a la playa
>
> y si te apuras úteros de todos los colores edades tamaños
>
> a poder ser frescos y dispuestos a engendrar
>
> algún animal que sobreviva en este mundo cuando sea invierno
>
> el precio dependerá de los puntos de sutura
>
> del peso del producto y de su estado
>
> se admiten devoluciones ante cualquier imprevisto no esperado
>
> el importe será abonado integrado
>
> —sobre el futuro del producto si se produce la devolución
>
> no podemos hacer declaraciones—
>
> la muerte prematura no entra dentro de los imprevistos
>
> sí enfermedades congénitas y trastornos
>
> se anuncian subidas estrepitosas del precio
>
> compre pronto.

(Ruiz López, 2021, p. 73)

Las consecuencias materiales de esa precariedad laboral se reflejan en versos como los ya mencionados de Catena Cózar, que hacen también referencia a las diferencias de clase: "Es la madrugada de un martes / y hace tanto calor al volver a casa / que jugamos a no haber vuelto a casa. / […] / Nos ofrecemos agua fría, / o quizá sea frío solo el trago. Se oye / el aire acondicionado de los vecinos: sabemos que existe…" (Catena Cózar, 2021a, p. 85). En ese mismo sentido, Fran Navarro (2021) en su poema "Baja por ansiedad / Escribir un poema político» reflexiona sobre los orígenes sociales de la misma, conectándola con lo material: "vivir en casas del tamaño de cajas de cerillas / *venir a hablar del dolor,* / tiene el peligro del fuego, / *venir a decir: para uno el mundo es una cárcel redonda,* / y un día puedes salir ardiendo" (p. 102).

Por último, Jorge Arroita (2021) conjuga todas esas dimensiones de la precariedad en su poema "Epístola a la afasia de nuestro verbo", donde incluye la siguiente reflexión: "Hemos tenido mayores comodidades que las que otros tenían antes", y agrega: " y aun así nos fueron arrebatadas (antes de llegar a prometerse siquiera) todas esas grandes posibilidades de crear un mundo mejor, por tan solo algunos bienes relativos y ciertos beneficios personales" (p. 147).

Por otra parte, se detecta en la antología una presencia muy relevante de la temática de la enfermedad, lo que constituye una anomalía con respecto a las poéticas de las últimas décadas. Este hallazgo está en línea con el análisis de Sergio Fernández Martínez (2021), que reflexiona en su tesis doctoral sobre las relaciones entre cuerpo y dolor en la creación poética española del siglo XXI:

> […] el cuerpo se ha erigido históricamente como un centro significativo en relación a dominios específicos de la sociedad y la cultura; sin embargo, y a pesar de su ubicuidad académica, el interés por la experiencia del dolor se ha visto apartado no ya a un espacio marginal sino que ha sido, en gran parte, obviado hasta época muy reciente. (Fernández Martínez, 2021, p. 11)

En este caso, en la antología de Arroita y Fernández Bruña, merecen destacarse las menciones explícitas al COVID-19. Diana Cullel reflexiona sobre la oportunidad tanto creativa como de difusión que supuso la pandemia para la poesía:

> […] el Covid-19 ha ofrecido nuevas vertientes a la poesía, a su alcance, y a su repercusión entre los lectores y seguidores (aumentando exponencialmente, y sin duda alguna, el número de ambos). Estas iniciativas poéticas se han convertido en espacios de lucha artística contra el

> coronavirus en los que los creadores y usuarios pueden articular sus ideas e inquietudes tanto sobre lo que está pasando como sus efectos sobre el género poético. (Cullell, 2020, p. 47)

Como primer ejemplo de texto de la antología que trata el COVID, en el poema "Animal herido" de Ícaro Carrillo (2021) se alude a la llegada de la pandemia: "El año en el que la muerte / y la primavera / mordieron a la vez las calles / el tiempo era un animal herido / que goteaba por las paredes" (p. 67). En el poema "Regreso" de Alba Moon (2021) se menciona la situación del confinamiento: "Desde el balcón de casa pienso / en una normalidad que cobije una tregua, / en cómo levantar un país en ruinas / si nunca tuvo unos cimientos" (p. 75). Jorge Arroita (2021) en su poema "Epístola de la afasia de nuestro cerebro" también se refiere a esos momentos: "Un tiempo donde llevar una mascarilla o aplaudir en un balcón presupone la absolución de cualquier pecado, el decadente apaño de cualquier otro tipo de voluntad antes malgastada" (p. 148). Por último, en el poema "Lana del Rey dijo summertime sadness girl in red dijo summer depression yo digo esto" de Javi Navarro (2021) se realiza una reflexión sobre la pandemia y las consecuencias en su generación (fragmento):

> la única generación que me representa —repito— es aquella
> formada por todos los jóvenes y todos los niños y todos los viejos
> que tienen
> muchas ambiciones demasiados sueños y una realidad que se
> presenta ante ellos
> como una losa que los aplasta como un virus de origen chino como
> una pandemia que les arrebata
> todo lo que durante tanto tiempo desearon bye primer año de
> universidad bye codiciado amor postadolescente bye todas las se-
> siones de poetry slam granada que me he perdido
> (Navarro, 2021, p. 34)

Estos textos reflejan, por un lado, las difíciles condiciones del confinamiento y, por el otro, las oportunidades perdidas, los momentos no vividos, la forma tan singular de vivir una juventud entre cuatro paredes de una casa. Hay que recordar que los poetas antologados tienen entre diecinueve y treinta y seis años durante el confinamiento de 2020, muchos de ellos viven la etapa universitaria o sus primeras oportunidades laborales desde los medios telemáticos y no

desde la presencialidad, que había sido lo habitual hasta ese momento. Hay que sumar a la experiencia pandémica, como ya se ha comentado, el hecho de ser una generación que se desarrolla tras una crisis económica mundial. Y es desde ese lugar donde se escriben los poemas que se recogen en la antología. Esta forma de trasladar la experiencia a lo lírico representa, por un lado, un testimonio histórico y social muy rico para el futuro y, por otro, un reflejo fidedigno de las sensaciones que cualquier ciudadano de a pie experimentó en la pandemia.

7. CONCLUSIONES

Tras el análisis de la antología obtenemos varias conclusiones en diferentes niveles. Por una parte, desde el análisis semicuantitativo podríamos concluir que, aunque lo social tiene un papel muy relevante en la antología (está presente aproximadamente la mitad de los poemas), la antología no podría considerarse como una antología temática social *per se*, donde es esperable que la totalidad de los poemas traten temas sociales. Por otra parte, por la variedad de temas tratados (se identifican 125 temas clasificados en 14 áreas temáticas), la diversidad geográfica de los autores (cuarenta y nueve poetas procedentes de once comunidades autónomas españolas[8] y un poeta peruano) y edad de la nómina de autores (cincuenta poetas menores de treinta y siete años), *50 poéticas recién cortadas* sí encaja con las características habituales de una antología de poesía joven, tomado como referencia la clasificación de Ruiz Casanova (2007).

Hay también elementos de análisis suficientes a partir del análisis semicuantitativo y los paratextos para ubicar la antología en las principales clasificaciones críticas alternativas a la ya mencionada de Ruiz Casanova (2007). En primer lugar, según la clasificación de Menéndez Pelayo (1890), se trataría de una antología de carácter estético y no histórico. Tomando la categorización de José Luis Cano (citado en Ruiz Casanova, 2007, p. 128), sería una antología inaugural, fundacional o generacional. Si nos centramos en la clasificación de Emili Bayo (1994, pp. 39-46), se trataría de una antología de autopromoción (según la entidad que promueve la obra), divulgativa (según el público objetivo), de carácter local (según el límite espacial), de poemas y de grupo (según el objeto donde se centra la selección). Por último, según la categorización de Araceli Iravedra (2022), sería una antología fundacional o de lanzamiento, dada su vocación generacional.

[8] Andalucía, Principado de Asturias, Cantabria, Castilla-La Mancha, Castilla y León, Comunitat Valenciana, Extremadura, Illes Balears, Comunidad de Madrid, Región de Murcia, y País Vasco.

No obstante, desde el análisis cualitativo se encuentran resultados que pasan desapercibidos en el análisis semicuantitativo. Por una parte, se percibe un tratamiento multidimensional de la precariedad que las cifras no nos enseñan: desde las condiciones laborales a las condiciones materiales, pasando por el impacto sobre las clases más desfavorecidas y la desesperanza en el futuro. Con respecto a las alusiones al COVID, los poemas reflejan tanto la situación experimentada en el confinamiento como las experiencias no vividas por culpa de la pandemia, aportando un registro emocional e histórico muy relevante para generaciones futuras. Además, en el análisis cualitativo se establece una clara conexión entre las dos temáticas (precariedad y COVID) que también pasa desapercibida en el análisis semicuantitativo: la precariedad de la que tanto se habla en la antología también está causada por la situación pandémica, a diferencia de la precariedad que se denuncia en antologías inmediatamente anteriores, relacionada con las consecuencias de la crisis económica de 2008. Ese conjunto tan singular de temas sociales y el carácter reivindicativo de muchas de las poéticas recogidas en la antología permiten asimilarla —quizá no formalmente por no tratarse estrictamente de una antología temática crítica, pero al menos en espíritu— a propuestas antológicas como *Feroces* (Correyero, 1998), *Disidentes* (García-Teresa, 2015), *Poéticas del malestar* (Morales Barba, 2017) o *Última poesía crítica* (García-Teresa y Transhumante, 2023), ya analizadas en el apartado de introducción.

Por último, contrastando los temas sociales tratados en la selección de Arroita y Fernández Bruña con las preocupaciones políticas que reflejan los estudios oficiales (Simón et al., 2021), mencionadas previamente, se puede afirmar que la antología es un buen termómetro del momento sociológico de la juventud pos-COVID, pues refleja sus principales inquietudes en el año que se publicó la misma (2021). Esta conclusión estaría muy en línea con postulados de la crítica marxista de Lukács (2016) y Althusser (2014), el estructuralismo genético de Goldmann (1975), las teorías estéticas de Adorno (2004) y Eagleton (2006) o la teoría del campo literario de Bourdieu (1995).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEBAL DOVAL, R. (2020). *Hijos de la bonanza*. Hiperión.

ACEBAL DOVAL, R. (2021). Hijos de la bonanza. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (p. 23). Sloper.

ADORNO, T. W. (2004). *Teoría estética*. Akal. (Obra original publicada en 1970).

ALTHUSSER, L. (2014). *La filosofía como arma de la revolución*. Siglo XXI Editores.

ARROITA, J. (2021). Epístola a la afasia de nuestro verbo. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (pp. 144-149). Sloper.

ARROITA, J., & FERNÁNDEZ BRUÑA, A. (2021). *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas*. Sloper.

ARROITA, J., & FERNÁNDDEZ BRUÑA, A. (24/02/2022). *La antología de Apostasía. Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* / Entrevistados por Anabel Úbeda Bernal. El coloquio de los perros. https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/entrevistas/jorge-aroita-alejandro-fernandez-bruna

BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*. Pre-Textos.

BATANERO, E. (Ed.). (2026). *Poemas habitables. 95 poetas*. La Imprenta.

BAYO, E. (1994). *La Poesía Española en sus Antologías (1939-1980)*. Pàges Editors i Universitat de Lleida.

BERBEL, R. (2021). Planes de futuro. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (pp. 28-29). Sloper.

BEZHANOVA, O. (2021). Dissident Poetry in Post-Crisis Spain: A Challenge to Fluidity. *Studies in 20th & 21st Century Literature*, *45*(1). https://doi.org/10.4148/2334-4415.2128

BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.

CARRILLO, I. (2021). Animal herido. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (p. 67). Sloper.

CATENA CÓZAR, C. (2021a). [Es la madrugada de un martes…]. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (p. 85). Sloper.

CATENA CÓZAR, C. (2021b). [he visto a las mejores mentes de mi generación…]. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (p. 58). Sloper.

CLARK, B. (2017). *Los hijos de los hijos de la ira*. Editorial Delirio. (Trabajo original publicado en 2006).

CLARK, B. (2021). *Jurassic Poet*. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (pp. 15-17). Sloper.

CORREYERO, I. (1998). *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. DVD ediciones.

CULLELL, D. (2020). Covid-19 y poesía: confinamiento de la lírica y su propagación durante la pandemia. *Paraíso: revista de poesía*, (17), 29-49. https://www.dipujaen.es/export/files/dipujaen/revista-paraiso/revista-paraiso-17.pdf

EAGLETON, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta. (Obra original publicada en 1990).

FALCÓN, E. (Ed.). (2007). *Once poetas críticos en la poesía española reciente.* Tegueste: Baile del Sol.

FALCÓN, E. (Ed.). (2009). *Once poetas críticos en la poesía española reciente.* Manual de Lecturas Rápidas para la Supervivencia. *https://www.nodo50.org/mlrs/Biblioteca/oncemlrs.pdf*

FANJUL, S. C. (2023). *La España invisible*. Arpa.

FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, S. (2021). *Cuerpo y dolor en la creación poética española (2001-2020). Un estudio desde la fenomenología*. [Tesis doctoral, Universidad de León]. http://hdl.handle.net/10612/13194

FRENZEL, E. (1980). *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Gredos.

FRENZEL, E. (1994). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Gredos.

GARCÍA, A. G., LÓPEZ GALLEGO, G., & TATO, A. (Eds.) (2003). *Veinticinco poetas españoles jóvenes*. Hiperión.

GARCÍA LÓPEZ, Y. F. (Ed.). (2023). *Matria poética. Una antología de poetas migrantes*. La Imprenta.

GARCÍA-TERESA, A. (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Tierradenadie Ediciones.

GARCÍA-TERESA, A. (Ed.). (2015). *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*. La Oveja Roja.

GARCÍA-TERESA, A. (Ed.). (2019). *Insumisas. Poesía crítica contemporánea de mujeres.* Baile del Sol.

GARCÍA-TERESA, A., & TRASHUMANTE, D. (Eds.). (2023). *Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempo de colapso*. Lastura Ediciones.

GINSBERG, A. (2006). *Aullido*. Anagrama. (Obra original publicada en 1956).

GOLDMANN, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Ayuso. (Obra original publicada en 1964).

IRAVEDRA, A. (2007). Realistas y "los otros": la polarización crítica en España. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (681), 101-126. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1051027

IRAVEDRA, A. (2011). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2005)*. UNED.

IRAVEDRA, A. (Ed.). (2013). *Políticas poéticas. De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX*. Iberoamericana Editorial Vervuert.

IRAVEDRA, A. (2022). La construcción historiográfica de la «generación deshabitada»: una mirada desde las antologías poéticas. *Revista de Literatura*, *LXXXIV*(167), 7-35.

LÁZARO CARRETER, F., & CORREA CALDERÓN, E. (2006). *Cómo se comenta un texto literario*. Cátedra.

LÓPEZ ALGORA, P. (1999, 5 de mayo). Recorrido por los versos de un siglo. *Aceprensa*. https://www.aceprensa.com/libros/recorrido-por-los-versos-de-un-siglo/

LÓPEZ MENACHO, J. (2022). *Yo, precario*. La Caja Books.

LUCAS, A. (1998, 26 de diciembre). Sexo, ecología e insumisión en la poesía de «Feroces». *El Mundo*. https://www.elmundo.es/papel/hemeroteca/1998/12/26/cultura/563720.html

LUJÁN ATIENZA, A. L. (1999). *Cómo se comenta un poema*. Editorial Síntesis.

LUKÁCS, G. (2016). *Teoría de la novela*. Punto de Lectura. (Obra original publicada en 1916).

MÁRQUEZ, H. (1999, 7 de febrero). Las encarnizadas disputas entre poetas marcan la presentación de la antología "Feroces" en Málaga: El escritor Pérez Estrada alerta sobre "la siniestra división de la poesía española actual". *El País*. https://elpais.com/diario/1999/02/07/andalucia/918343345_850215.html

MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Á. (2018). Primero el cuerpo y luego el libro: *Voces del extremo. Antología (2012-2016)* o como continuar poniendo delante del capital otra imaginación política. *Kamchatka- Revista de análisis cultural*, (11), 259-287. https://doi.org/10.7203/KAM.11.12569

MENÉNDEZ PELAYO, M. (1890). Prólogo. En *Antología de poetas líricos castellanos* (pp. 3-33). Viuda de Hernando y Cía. https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6m3p7

MIGUEL, L. (Ed.). (2011). *Tenían veinte años y estaban locos*. La Bella Varsovia.

MIGUEL, L. (2021). A una generación la construyen todas sus voces; a una voz la construye toda su generación. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (pp. 157-158). Sloper.

MINISTERIO DE SANIDAD. (2023). *Actualización nº 672. Enfermedad por el coronavirus (COVID-19). 30.06.2023*. Ministerio de Sanidad. https://www.sanidad.gob.es/areas/alertasEmergenciasSanitarias/alertasActuales/nCov/documentos/Actualizacion_672_COVID-19.pdf

MOLINA GIL, R. (2018). Antologuemos. Tendencias, inercias y derivas en las últimas antologías poéticas en la España contemporánea. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, (11), 57-109. https://doi.org/10.7203/KAM.11.12481

MOLINA GIL, R. (2020). *Poesía española joven: un estudio del campo poético (2000-2019)* [Tesis doctoral, Universitat de València]. https://hdl.handle.net/10550/73246

MOLINA GIL, R. (2024). La configuración de la disidencia en las antologías de poesía crítica en España (1994-2024). *Diablotexto Digital*, (16), 280-305. https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29063

MOLINA GIL, R. & LÓPEZ FERNÁNDEZ, A. (Eds.). (2026). *Un estallido. Antología de la poesía española 2000-2025*. Cátedra.

MORA, V. L. (2026, 12 de abril). Poesía de 2025: sentidos y sensibilidades. *Diario de Lecturas*. https://vicenteluismora.blogspot.com/2026/03/poesia-de-2025-sentidos-y-sensibilidades.html

MORALES BARBA, R. (Ed.). (2017). *Poéticas del malestar*. Ediciones El Gallo de Oro.

MOON, A. (2021). Regreso. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (p. 75). Sloper.

NAVARRO, F. (2021). Baja por ansiedad / Escribir un poema político. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (pp. 101-103). Sloper.

NAVARRO, J. (2021). Lana del Rey dijo summertime sadness girl in red dijo summer depression yo digo esto. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (pp. 32-37). Sloper.

OMEDES, E. (2022). España, el 12 de marzo de 2020: el mundo se blindaba frente a Europa y la economía se resentía ya por el virus. *20minutos*. https://www.20minutos.es/noticia/4968880/0/efemeride-pandemia-dos-anos-covid-oms-economia/

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA SALUD (OMS). (2022). *Mental Health and COVID-19: Early evidence of the pandemic's impact: Scientific brief, 2 March 2022*. https://www.who.int/publications/i/item/WHO-2019-nCoV-Sci_Brief-Mental_health-2022.1

ORIHUELA, A. (Ed.). (2000). *Voces del Extremo.* Fundación Juan Ramón Jiménez.

ORIHUELA, A. (Ed.). (2008). *Voces del Extremo. Poesía y magia.* Fundación Juan Ramón Jiménez.

ORIHUELA, A. (Ed.). (2011). *Voces del Extremo. Antología 1999-2011.* Fundación Zenobia Juan Ramón Jiménez.

ORIHUELA, A. (Ed.). (2017). *Voces del Extremo. Antología 2012/2016*. Traficantes de Sueños.

ORIHUELA, A. (Ed.). (2019). *Voces del Extremo. Poesía y Harragas*. Amagord.

ORIHUELA, A. (Ed.). (2024). *Voces del Extremo. Poesía y resonancia.* La Tortuga Búlgara.

ORIHUELA, A. (Ed.). (2025). *Voces del Extremo. Poesía y paraíso.* ACSAL Ediciones.

ORTEGA, A. (Ed.). (1994). *La prueba del nueve*. Cátedra.

PAGÁN MARÍN, H. (2024). Comunidades epistémicas en la poesía española del siglo XXI. Una alternativa al concepto de generación. *Theory Now. Journal of Literature, Critique, and Thought*, *7*(2), 217-241. https://doi.org/10.30827/tn.v7i2.28916

PALOMEQUE, A. (2023). *Vivir peor que nuestros padres*. Anagrama.

PLAZA GONZÁLEZ, P. J. (2022). Bautismo y confirmación de la Generación Reset (1989-1999). Un análisis tematológico de la reciente poesía española. *Creneida*, (10), 715-783.

PONS MORA, L. (Ed.). 2008. *Qué nos han hecho. Poetas y poemas*. Islavaria Ediciones.

RODRÍGUEZ CALLEALTA, A. (2023). Antologías de poesía española reciente en el cambio de siglo: estudio teórico-crítico. *Castilla. Estudios de Literatura*, (14), 684-713. https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.684-713

RUIZ CASANOVA, J.F. (2007). *Anthologos: Poética de la antología poética*. Cátedra.

RUIZ LARA, J. (2025). Trabajo precario y clase social en la poesía joven española actual. *Bulletin of Spanish Studies*, *102*(5), 1047-1077. https://doi.org/10.1080/14753820.2025.2526300

RUIZ LÓPEZ, M. (2021). regulación de los cuerpos. En J. Arroita y A. Fernández Bruña (Eds.), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (p. 73). Sloper.

SIERRA, A. (Ed.). (2004). *Poemas para cruzar el desierto*. Línea de Fuego.

SIMÓN, P., CLAVERÍA, S., GARCÍA- ALBACETE, G., LÓPEZ ORTEGA, A., & TORRE, M. (2021). Informe Juventud en España 2020. Instituto de la Juventud (INJUVE); Ministerio de Sanidad, Consumo y Bienestar Social. https://www.injuve.es/sites/default/files/adjuntos/2021/03/informe_juventud_espana_2020.pdf

VILLENA, L. A. de (2000). *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Pre-Textos.

VV. AA. (2009). *Voces del Extremo. Poesía y tecnología.* Ayuntamiento de Béjar.

VV. AA. (2013). *Voces del Extremo. Poesía y resistencia*. Amagord.

VV. AA. (2014). *Voces del Extremo. Poesía y desobediencia*. Amagord.

VV. AA. (2015). *Voces del Extremo. Poesía antidisturbios*. Amagord.

VV. AA. (2016). *Voces del Extremo. Poesía y raíces.* Amagord.

VV. AA. (2017). *Voces del Extremo. Poesía del vínculo.* Amagord.

VV. AA. (2023). *Voces del Extremo. Poesía y techo*. Petalurgia.

ZAFRA, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.

ZURGAI. (2003). *Poesía de la conciencia*. Departamento de Cultura de Bilbao.

HACIA UNA LITERATURA PALESTINA MAYOR NO HEGEMÓNICA: LA RESISTENCIA DE LOS SENTIDOS EN *UN DETALLE MENOR* (2019), DE ADANIA SHIBLI

TOWARDS A NON-HEGEMONIC MAJOR PALESTINIAN LITERATURE: THE RESISTANCE OF THE SENSES IN *A MINOR DETAIL* (2019), BY ADANIA SHIBLI

Aitana Elena Bellido Íscar
Universitat Oberta de Catalunya
abellidoi@uoc.edu
https://orcid.org/0009-0001-1739-7791
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.288

Fecha de recepción: 23.05.26 | Fecha de aceptación: 26.07.26

RESUMEN

Este artículo analiza la novela *Un detalle menor* (2019) de Adania Shibli y las tensiones entre la literatura, el reconocimiento y la violencia del relato histórico en torno a Israel y Palestina. En diálogo con Edward Said y Michel Trouillot, el caso de estudio analiza el eje central de la novela, la violación y el asesinato de una joven beduina por parte de soldados israelís en 1949, para poner de relieve la desigual distribución de los medios de producción de la historia y la expulsión de lo menor y lo marginal del relato histórico colonial. Una lectura textualista o *close reading* de la novela mostrará cómo la autora construye un archivo alternativo basado en el cuerpo, la repetición y los sentidos capaz de generar un espacio para el subalterno. El análisis se amplía con las propuestas de Ella Elbaz, que concibe la literatura palestina como una literatura mayor no hegemónica, y Anna Bernard, que considera que el arte forja conexiones imaginativas entre los principales actores de una lucha y sus simpatizantes. Esta propuesta explora tanto la negación histórica del reconocimiento de la humanidad palestina como la capacidad de la literatura para posicionar lo menor y lo marginal en el centro.

PALABRAS CLAVE: literatura palestina, colonialismo, reconocimiento, relato histórico, sentidos.

ABSTRACT

This article analyses Adania Shibli's novel *A Minor Detail* (2019) and the tensions between literature, recognition and the violence inherent in the historical narrative surrounding Israel and Palestine. Drawing on the work of Edward Said and Michel Trouillot, this case study examines the novel's central theme —the rape and murder of a young Bedouin woman by Israeli soldiers in 1949— to highlight the unequal distribution of the means of historical production and the exclusion of the minor and the marginal from the colonial historical narrative. A close reading of the novel will demonstrate how the author constructs an alternative archive based on the body, repetition and the senses, capable of creating a space for the subaltern. The analysis is expanded with the proposals of Ella Elbaz, who conceives of Palestinian literature as a major, non-hegemonic literature, and Anna Bernard, who considers that art forges imaginative connections between the main actors in a struggle and their sympathizers. This proposal explores both the historical denial of recognition of Palestinian humanity and literature's capacity to place the minor and the marginal at the centre.

KEYWORDS**:** Palestinian literature, colonialism, recognition, historical narrative, senses.

1. INTRODUCCIÓN

> [T]he minor details . . . continue to give us access to life in a context where at every moment you are facing destruction. And destruction is not an idea that comes and goes; you face it every day.
>
> Adania Shibli (2024, s/p)

El 16 de octubre de 2023, la asociación alemana Litprom anunció que la ceremonia de entrega del premio Liberaturpreis, a la autora palestina Adania Shibli, quedaba cancelada como consecuencia de la "guerra iniciada por Hamás" (Kavi, 2023, s/p). La Feria de Frankfurt, donde iba a tener lugar la ceremonia, emitió un comunicado confirmando que las voces israelíes tendrían más espacio en los escenarios de la feria. *Un detalle menor*, la novela premiada, yuxtapone el caso real de una joven beduina que fue violada y asesinada por un pelotón de soldados israelís, en 1949, en el desierto del Neguev, y la travesía que emprende una periodista de Ramallah que decide cruzar los límites políticos, militares y espaciales que dividen Israel y Palestina tras los Acuerdos de Oslo de 1995.

Partiendo de la teoría de Edward Said (1978), que argumenta que la existencia, la agencia y la independencia palestinas constituyen en sí mismas una importante y positiva afirmación política, este trabajo analizará las tensiones entre la presencia histórica del pueblo palestino en Palestina y la interpretación a la que la ha sometido un relato histórico israelí que hizo que "el desierto floreciera". Siguiendo el planteamiento del historiador Michel Trouillot (1995), analizaré cómo la desigual distribución de los medios de producción de la historia ha permitido que potencias coloniales, entre ellas Israel, construyan un relato histórico lineal y acumulativo que expulsa lo menor y lo marginal de los archivos oficiales, y de qué manera esta estrategia narrativa presenta acontecimientos históricos como objetos de consumo limpios de las trazas de poder y violencia que los han producido. Adania Shibli combate la ceguera que este relato impone a través de la literatura, que forja una serie de conexiones imaginativas capaces de crear un espacio para el subalterno.

La metodología que llevaré a cabo para analizar la obra de Shibli se basará en la técnica *close reading*, una "lectura textualista" que presta atención a los "aspectos retóricos y estilísticos, procedimientos y técnicas literarias" (Kozak, 2015, p. 9) de un texto, una suerte de

atención minuciosa y productiva que desvela la fuerza del texto a través de sus detalles (Ohrvik, 2024, p. 241). El análisis de las microestructuras que permean *Un detalle menor* se revela especialmente relevante en una novela informada por la teoría de Carlo Ginzburg, quien, junto a los traductores John y Anne Tedeschi, explora el potencial de los detalles menores para excavar la verdad de la historia (Shibli, 2021).

Durante el análisis de la obra, he optado por explorar la linealidad del relato oficial disponible sobre el crimen en relación con los dispositivos literarios o "pistas" conceptualizadas por Shibli, que, argumento, son capaces de crear un espacio en la literatura donde la joven beduina asesinada puede tener voz e historia. En este artículo, defiendo que la autora lo logra con la creación de un archivo alternativo basado en el cuerpo, la repetición y los sentidos, haciendo especial énfasis en el olfato, un sentido escasamente estudiado en el campo de la literatura comparada y en el que no se ha ahondado en la bibliografía disponible sobre el archivo sensorial de la novela.

Por último, para entender qué lugar ocupa en la literatura mundial la literatura palestina, una literatura fragmentada, multilingüe y diseminada debido al exilio provocado por la "gran catástrofe" o Nakba de 1948, incluiré el planteamiento de Ella Elbaz (2023), que concibe la literatura palestina como una literatura mayor no hegemónica y, a su vez, considera que el salto literario a lo "global" debe implicar una reflexión profunda sobre las consecuencias que tiene la ocupación, la limpieza étnica y la globalización en la literatura del exilio.

2. UNA TIERRA SIN PUEBLO, UN PUEBLO SIN TIERRA: LA PRESENCIA DE PALESTINA FRENTE A LA INTERPRETACIÓN

> The country [Palestine] was mostly an empty desert, with only a few islands of Arab settlement; and Israel's cultivable land today was indeed redeemed from swamp and wilderness.
>
> Shimon Peres, exministro israelí de Información[1]
>
> Los colonialistas clásicos se veían a sí mismos como portadores de modernidad a los salvajes; los colonos de asentamientos se veían a sí mismos como modernizadores de la tierra, no de la gente. Las personas eran un inconveniente que había que apartar para tener acceso a la tierra.
>
> (Ilan Pappé, 2025, p. 29)

[1] Al respecto, ver George (1979).

> The fact that early Jewish immigrants took a desert wasteland and turned it into the flourishing and thriving place we see today is irrefutable. As waves of Jewish immigrants began to return to their ancestral homeland in the late 19th century, during the Ottoman Empire's rule of the region, they returned to a barren land that was sparsely populated, with few natural resources and limited water supply.
>
> Zina Rakhamilova (2023)

Desde que en 1948 tuvo lugar la denominada Nakba o gran catástrofe Palestina,[2] el proceso de desplazamiento, desposesión y limpieza étnica que ha sufrido el pueblo palestino, a lo largo de los siglos XX y XXI, ha metamorfoseado un concepto que pasa de describir un evento catastrófico a un sistema de dominación y opresión continuos. En *The Question of Palestine*, Edward Said (1979) afirmaba que la relación entre Israel y Palestina "is not a fact of nature but the result of a specific, continuing process of dispossession, displacement, and colonial de facto apartheid" (p. 37). Asimismo, las tensiones entre Israel y Palestina se ven atravesadas por una lucha por la representación: la representación de las narrativas y la subjetividad palestinas en textos jurídicos, políticos o literarios, pero también la representación jurídica y diplomática de Palestina, o la falta de ella, en procesos internacionales claves para su independencia. Asimismo, Said sitúa a Palestina en el centro de su teoría sobre el Orientalismo[3] y añade un elemento más: la existencia, la agencia y la independencia palestinas constituyen en sí mismas una importante y positiva afirmación política. El ejercicio de esta aserción colectiva, según el autor, no solo se encuentra con el legado del orientalismo, sino también con la emergencia de un sionismo cuya principal tesis no se centra tanto en la representación del pueblo palestino como en su erradicación absoluta (Makdisi, como se citó en Said, 2024, p. 25). Afirmaciones como las de Golda Meir, primera ministra israelí entre 1969 y 1974, que sentenciaba que "[t]here was no such thing as Palestinians […] they did not exist" (Giles, 1969, s/p), son un ejemplo paradigmático de un mito fundacional israelí basado en la negación de la Nakba. Más

[2] El 14 de mayo de 1948, se produjo el fin del Mandato Británico en Palestina y la llamada declaración de independencia del Estado de Israel. Durante los meses siguientes, Israel expulsó a la población palestina de Haifa, Bisan, Jaffa, Acre, Tiberíades y Safed, así como de los municipios circundantes. La denominada Nakba, la "catástrofe en árabe" hace referencia al exilio de 700.000 refugiados forzosos y al asesinato por parte de grupos paramilitares de derecha de más de cien personas (Pappé 2025, 61). Cada 15 de mayo se conmemora la Nakba y la herida abierta que ha dejado en el pueblo palestino.

[3] La cuestión de la representación tal y como la plantea Said está estrechamente ligada a su concepto del Orientalismo, un estilo de pensamiento en el que se presenta una distinción tanto ontológica como epistemológica entre lo que denomina "Oriente" y "Occidente" (Said, 1978, p. 2). Oriente generaría "a set of special cultural, political, and even racial characteristics" asociadas no sólo a la diferencia o la Otredad, sino también a "vast spaces, the undifferentiated masses of mostly colored people, and the romance, exotic locales, and mystery of 'the marvels of the East'" (Said, 1979, p. 40).

recientemente, siete meses antes del ataque de Hamás del 7 de octubre, el ministro israelí de Economía repetía el mismo discurso: "Who was the first Palestinian king? What language do the Palestinians have? Was there ever a Palestinian currency? Is there a Palestinian history or culture? Nothing. There is no such thing as a Palestinian people" (Gold, 2023, s/p).

Recogida por primera vez en 1843, en *The Land of Israel According to the Covenant with Abraham, with Isaac, and with Jacob*, "A land without people, for a people without land" se convirtió en una frase de uso común a finales del siglo XIX en Reino Unido y en Estados Unidos entre la comunidad cristiana protestante interesada en el retorno de la población judía a Palestina (Muir, 2008). La popularización de este eslogan parece deberse a la publicación en formato de memorias de los diarios de Lord Shaftesbury, en cuya correspondencia con el ministro de Exteriores británico escribía: "a country without a nation in need of a nation without a country […] Is there such a thing? To be sure there is: the ancient and rightful lords of the soil, the Jews!" (s/p), y afirmaba que las:

> vast and fertile regions will soon be without a ruler, without a known and acknowledged power to claim dominion. The territory must be assigned to someone or other. There is a country without a nation; and God now in his wisdom and mercy, directs us to a nation without a country. (Shaftesbury, como se citó en en Muir, 2008, s/p)

La cuestión Palestina se ve marcada por una competición entre la afirmación y la negación, la presencia y la interpretación (Said, 1979, p. 46). El caso paradigmático que ofrece Said es el de Alphonse de Lamartine, un historiador francés que visitó Palestina en 1833 y escribió la obra *Voyage en Orient*. En este extenso libro, Lamartine detalla numerosos encuentros con campesinos árabes y habitantes de diversas ciudades, a pesar de lo cual acabaría anunciando que "the territory was not really a country (presumably its inhabitants not "real" citizens), and therefore a marvelous place for an imperial or colonial project to be undertaken by France" (Lamartine, como se citó en Said, 1979, p. 47). Así, Lamartine "cancela y trasciende" la realidad que hay ante sus ojos "by means of a future wish— that the land be empty for development by a more deserving power" (p. 47).

DE LA PRESENCIA AL RECONOCIMIENTO: LA LITERATURA PALESTINA ANTE EL "TESTIGO FIABLE" DE LA HISTORIA

En la conferencia pronunciada por la escritora británico-palestina Isabella Hammad el 28 de septiembre de 2023, en el marco del ciclo organizado por la Universidad de Columbia en memoria de Edward Said, la autora pone en el foco la construcción de escenas de

reconocimiento como uno de los patrones más comunes en la historia de la literatura. Aristóteles le pondría de nombre *anagnórisis* "al momento en que un personaje descubre la verdad de un asunto, ese momento hacia el que la acción suele conducir y alrededor del cual dan vueltas los misterios de una historia" (Hammad, 2025, p. 18). En esta conferencia, la autora parte del reconocimiento aristotélico ("el paso de la ignorancia al conocimiento") ilustrado con escenas del mito de Edipo, así como con escenas de reconocimiento fallido de la novela de Gasán Kanafani, *Regreso a Haifa* (1969), o la inversión del reconocimiento que se produce al inicio de *Corazón tan blanco* (1992). En *Regreso a Haifa*, un matrimonio de refugiados palestinos, expulsados de su hogar durante la guerra de los Seis Días de 1967,[4] viaja a la costa palestina para visitar la casa que perdieron, donde descubren que el hijo que dejaron atrás ha sido criado por colonos. Él, que ahora forma parte del ejército israelí, niega el parentesco: "no hay recuperación de lo extraño como familiar […] sino más bien, a través del rechazo, el reconocimiento de que el parentesco no es suficiente" (Hammad, 2025, p. 23). A Hammad no le interesa cómo el reconocimiento actúa en las comedias o en las historias con final feliz, "donde la resolución es completa y el círculo se cierra" (p. 25), sino el uso de esta figura en la tragedia y en ciertas novelas que "no responden a las preguntas que han planteado" ni "cuadran las cuentas de la humanidad cuando el enemigo es el destino" (p. 25).

Uno de los elementos que más le interesa a Hammad (2025) de las tragedias y las novelas es la falta de respuestas ante un destino o unas circunstancias que enfrentan a los personajes a fuerzas "malintencionadas, incomprensibles e injustas" (p. 26). La autora recuerda cómo uno de los ejes centrales del reconocimiento que se produce en la representación de Sófocles, del mito de Edipo, se basa en el testimonio de un pastor; un testigo que le cuenta al rey cómo, tiempo atrás, entregó un niño a un mensajero para que lo abandonara en una montaña. El pastor revela que el mensajero le había desobedecido y que había entregado el bebé a la reina de Corinto. La revelación de que Edipo es, en realidad, el criminal que ha matado a su padre Layo y se ha casado con su madre Yocasta, se produce a partir de este testimonio y no antes: "Edipo parece necesitar como prueba la declaración de un testigo 'fiable' para *leer* debidamente la situación, para creer en sus ojos" (26: cursiva de la autora).

[4] El 5 de junio de 1967, Israel lanzó un ataque coordinado contra las fuerzas aéreas de Egipto, Siria y Jordania y ocupó Cisjordania, la Franja de Gaza, la península del Sinaí y los Altos del Golán. La ocupación de este último territorio resultó en la limpieza étnica de casi cien pueblos, cuyos habitantes fueron expulsados a Siria (Pappé 2025, p. 82).

Los seres humanos participan en la historia tanto como actores como narradores (Trouillot, 1995, p. 2), pero, en última instancia, son únicamente los testigos fiables quienes recolectan y ordenan el relato histórico en una serie de acontecimientos. En su libro *Silencing the Past. Power and the Production of History*, el historiador y antropólogo Michel Trouillot (1995) analiza cómo la fiabilidad y la credibilidad de cada relato histórico dependen de una serie de normas impuestas históricamente por potencias coloniales. Así, Occidente habría acotado la validez epistémica del relato histórico a un sentido del tiempo lineal y acumulativo que permitiría a un observador aislar el pasado como una entidad autónoma (p. 7). De esta manera, aquellos pueblos que aplicaban una visión distinta de la historia fueron expulsados de ella, o se les acusó de no saber diferenciar entre historia y ficción (p. 7). Citando al antropólogo Arjun Appadurai, Trouillot pone de relieve cómo la credibilidad se erige por encima de la veracidad a la hora de distinguir el relato histórico de la ficción; la credibilidad es, en ese orden, el medio de producción que determina qué es historia y qué es ficción. Si la credibilidad es uno de los medios de producción de la historia, el legado colonial de Occidente habría determinado el desigual reparto de la credibilidad en el relato histórico y la producción de un subalterno que ni tiene historia ni puede hablar (Spivak, 1988, p. 83).

Para Trouillot (1995), la ruptura epistemológica entre historia y ficción siempre se expresa a través de la evaluación históricamente situada de narrativas específicas que limpian y aíslan hechos de un pasado que pasa a formar parte del relato histórico. El ejemplo paradigmático que ofrece Trouillot es el de "el descubrimiento" que Cristóbal Colón hizo el 12 de octubre de 1492 y la eliminación del carácter procesual de la historia en dos pasos: en primer lugar, el reemplazo del proceso por la cronología —todos los eventos ligados a la llegada de Colón a las Bahamas se disponen en una línea "leading to the landfall" (p. 113) en la que otros agentes involucrados pasan a convertirse en antecedentes o preparaciones— y, en segundo lugar, a medida que los procesos interrelacionados se amoldan a la continuidad lineal, el desvanecimiento del contexto (p. 113). Así es como un momento pasa a convertirse en un "hecho" histórico, y "[as a set event, void of context and marked by a fixed date, this chunk of history becomes much more manageable outside of the academic guild" (p. 114). La historia se presenta como un objeto de consumo inmediato, "a product of power whose label has been cleaned of traces of power" (p. 114). Y el simple gesto de nombrar este hecho aislado y descontextualizado se convierte en un discurso del poder disfrazado de inocencia (p. 114). En el caso específico de Israel y Palestina, encontramos un sesgo histórico que recurre a las fuentes históricas israelíes como recursos ideológica y empíricamente imparciales (Abdo & Masalha,

2018, p. 7), y cede ante el relato lineal ofrecido por los archivos del ejército y los documentos oficiales, encargados de manufacturar una Palestina desértica y ahistórica.

DE LA REVOLUCIÓN SENSUAL A LA RESISTENCIA DE LOS SENTIDOS: LA RECONSTRUCCIÓN DEL RELATO HISTÓRICO PALESTINO EN *UN DETALLE MENOR* (2019), DE ADANIA SHIBLI

> In my patrol on 12.8.49 I encountered Arabs in the territory under my command, one of them armed. I killed the armed Arab on the spot and took his weapon. I took the Arab female captive. On the first night the soldiers abused her and the next day I saw fit to remove her from the world.
>
> Teniente segundo Moshe.[5]

Para la autora palestina Adania Shibli, la construcción lineal de los "observadores imparciales" de la historia es una dictadura que provoca ceguera. "In this enclosed world everything is known and everything is almost complete within itself: there are no outside connections" (Shibli, como se citó en Steinberg, 2021, s/p). La autora recuerda que la literatura mantiene las conexiones, no se cierra al mundo y que, ante el borrado de lo menor y lo marginal en los archivos de la historia, es la literatura la que los sitúa en el centro (Shibli, como se citó en Halabi, 2024).

En 2017, Adania Shibli publicó *Tafsil Thanawi* (traducido como *Un detalle menor* en castellano), en la editorial libanesa Dar Al Adab. Según sus declaraciones en prensa, la novela llegó de manera casi clandestina a los territorios palestinos, "con fotocopias que iban pasando de mano en mano en Cisjordania y Gaza, en un escenario que ella describe como de censura absoluta de los autores palestinos" (González, 2024, s/p). Actualmente, los derechos de traducción de la novela están vendidos a 35 lenguas, y se han editado 30 traducciones.[6]

La novela reconstruye un crimen que tuvo lugar en 1949, un hecho aislado y asimilado al relato histórico israelí, y lo yuxtapone con un episodio del presente que tiene lugar en los territorios ocupados de Palestina. La obra se basa en la investigación llevada a cabo por los periodistas Aviv Lavie y Moshe Gorali, quienes, en 2003, publicaron el artículo "I saw fit to remove her from the world" en el diario israelí *Haaretz*, de corte progresista. El artículo incluye datos clasificados y testimonios de los veinte soldados involucrados en el caso, así como

[5] Informe redactado por el teniente segundo Moshe a su superior, el Capitán Uri, el 15 de agosto de 1949. Documento publicado por el diario *Haaretz*. Se puede consultar en https://www.haaretz.com/2003-10-29/ty-article/i-saw-fit-to-remove-her-from-the-world/0000017f-db62-d856-a37f-ffe2fa5b0000

[6] Al respecto, consultar el siguiente enlace: https://www.rcwlitagency.com/media/10571/rcw-frankfurt-2025-online-version.pdf

entrevistas a algunos de los soldados que quisieron colaborar con el medio. Una descripción lineal del crimen en cuestión, con datos obtenidos del mencionado artículo, podría ser la siguiente:

> El 3 de agosto de 1949, 14 meses después del inicio de la Nakba, un pelotón del ejército israelí se asentó en el puesto fronterizo de Nirim, en el desierto de Néguev. El campamento se componía de cinco tiendas y una cabaña. El objetivo del pelotón era asegurar la nueva frontera con Egipto y limpiar la zona de posibles infiltrados y de asentamientos beduinos. Al mando se encontraba el teniente segundo Moshe. El 12 de agosto, el pelotón organizó una expedición a la sección suroeste del sector. En el vehículo viajaban el teniente Moshe, los comandantes David y Gideon y los soldados Yehuda y Aziz. Conducía el comandante Shaul. Todos iban armados. De camino, la patrulla se encontró a un hombre árabe armado. Fue ejecutado en el acto. Poco después, se encontraron a dos hombres y a una mujer joven. Los testimonios de los soldados varían: podría haber tenido entre 10 y 15 años, o entre 15 y 20. La patrulla se lleva a la chica y ahuyenta a los otros dos hombres. En el coche intercambian comentarios sexuales sobre ella. Al llegar al campamento, el teniente Moshe ordena encerrar a la chica en la cabaña. Cuando Moshe abandona el campamento, los soldados la sacan de la cabaña. La desnudan y la lavan con agua y jabón ante el resto. Los soldados Avraham, Albert y Liba son los primeros en meterse en la cabaña con ella y violarla. Cuando Moshe vuelve de su patrulla, la chica le dice al teniente lo que ha pasado. Él comenta que entonces tienen que ducharla de nuevo para que otros puedan hacer lo mismo. A las 9:30 de la tarde, a la hora de la cena, Moshe propone una votación: la chica puede trabajar en las cocinas del campamento o ser violada por turnos por las distintas brigadas del pelotón. Los soldados votan la última opción. El 13 de agosto de 1949, a las 6 de la mañana, el sargento Michael le pregunta al teniente Moshe qué deben hacer con la chica. El teniente Moshe ordena ejecutarla. Los soldados Eliahu y Shimon cavaron su tumba a 500 metros del campamento. La ejecutan con un disparo en la cabeza.[7] El teniente Moshe y los soldados fueron juzgados y condenados por el suceso.[8]

La segunda parte de la novela tiene lugar en 2017 y sigue a una periodista que busca llenar los silencios del relato israelí y transgredir los límites del relato histórico disponible; a saber, el mencionado artículo en el diario *Haaretz*, al que la propia Shibli hace referencia en la novela ("si cierto asunto del que tuve noticia leyendo un artículo en un periódico me sobrecogió,

[7] A propósito de ello, visitar https://www.haaretz.com/2003-10-29/ty-article/i-saw-fit-to-remove-her-from-the-world/0000017f-db62-d856-a37f-ffe2fa5b0000

[8] 19 soldados del pelotón fueron condenados a entre 1 y 3 años de cárcel por permitir el delito. Únicamente 1 soldado fue condenado a 2 años y medio de prisión por violación. El teniente segundo Moshe fue condenado a 15 años de cárcel por asesinato. Más información: https://english.alarabiya.net/perspective/analysis/2015/08/17/RE-EXPOSED-A-horrific-story-of-Israeli-rape-and-murder-in-1949.

no fue precisamente por el suceso principal que se relataba" [Shibli, 2019, p. 82]). La periodista, que busca respuestas en el archivo israelí erigido en el lugar donde violaron a la joven, se encuentra de bruces con la violencia del relato lineal al preguntar al hombre que custodia el archivo por su historia:

> él comienza a hablarme con una voz serena y clara, exenta de tartamudeos, aturullamientos o alteraciones, *una suerte de línea recta y precisa que nadie osaría interrumpir*. La primera piedra la pusieron la noche de Yom Kipur de 1946, al mismo tiempo que en otros diez asentamientos. Fue entonces cuando algunos miembros del movimiento juvenil polaco Hashomer Hatzair, a quienes acompañaban jóvenes de distintas partes de Europa, llegados al país al final de la segunda guerra mundial, iniciaron la colonización del Néguev. El objetivo de la campaña era ampliar el radio de la presencia judía en el sur. Y así, amparados por la oscuridad y con el apoyo de la Haganá, que dirigía la operación, salieron treinta camiones con más de mil personas, sin que nadie pudiera oponérseles ni dificultarles el plan, e incluyo a las autoridades británicas, que nada sabían del asunto, pues todos los movimientos previos a la campaña se realizaron en tan absoluto secreto que ni la Agencia Judía tenía conocimiento de lo que se traían entre manos. (Shibli, 2019, p. 122; énfasis nuestro)

Michel Trouillot (1995) nos recuerda que la historia empieza en la fuente y que el papel del poder en la producción de narrativas alternativas comienza con la creación de hechos y de fuentes por al menos dos razones. En primer lugar, los hechos nunca están vacíos de sentido: cuando se convierten en hechos, lo hacen únicamente porque tienen alguna importancia, por mínima que sea. En segundo lugar, los hechos no se crean de manera igualitaria: la producción de trazas siempre conlleva la creación de silencios. Los silencios son inherentes a la historia, pues cada suceso que entra en el relato histórico deja fuera algunas de sus partes y determina la desaparición de otros. Los hechos nacen con ausencias congénitas, específicas de su producción, y nos recuerdan el control desigual de los medios de producción histórica que convierten sucesos en hechos (p. 29 | p. 49).

En una entrevista con el medio *World Literature Today*, Adania Shibli habla de Palestina no sólo como un modo de vida o una experiencia, sino también como "a position of witnessing" (Steinberg, 2021, s/p). La primera sección de *Un detalle menor* añade un testigo ocular omnisciente a los sucesos que acontecieron entre el 3 y el 13 de agosto de 1949, que podría ser un "omniscient historian-narrator, who unravels the slightest details of an event or the hidden motivations that inspire the behavior of individuals, social groups, or states" (Ginzburg, Tedeschi & Tedeschi, 1993, p. 23). A pesar de que prácticamente todos los hechos relatados en

el artículo de Aviv Lavie y Moshe Gorali están incluidos en esta primera parte, no nos encontramos ante una crónica. Una cronista proporciona un informe detallado de los eventos de los que ha sido testigo, unidos por una línea temporal y determinados por la fuente. La narradora "can tell stories both about what [s]he saw and what [s]he learned to be true from others" (Trouillot, 1995, p. 50). En *Un detalle menor*, Adania Shibli es una narradora y recoge lo que nunca podría estar en un informe objetivo de los hechos, lo que puede encontrar su lugar en la literatura.

> Details that are shared but eliminated in a certain type of narrative, the narrative of history. History has no place for Salma´s concerns[9], they are irrelevant. But for her they are so relevant. And then you think: where can she exist? And this is what's fascinating from fiction and literature: the ability to move us, to lead us away from the limits of reality. (Folke Kaarsholm, 2024, s/p)

UN DETALLE MENOR: NEGANDO EL RECONOCIMIENTO A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS

El archivo alternativo que compone Shibli, en la primera parte de *Un detalle menor*, recoge ritmos, repeticiones y escenas que interactúan con los sentidos para narrar un hecho histórico con una gran ausencia congénita: la identidad de la joven violada y asesinada. Uno de los primeros detalles en su narración es la ausencia total de nombres: los del teniente segundo, los soldados y el conductor, cuyas identidades han trascendido gracias al archivo histórico con el que contamos hoy, han sido borrados. Si, en palabras de Trouillot (1995), el hecho de nombrar es "a narrative of power disguised as innocence" (p. 114), a Adania Shibli este poder no le interesa —de hecho, esta negación presenta a los soldados y a la víctima en igualdad de

[9] "Writer Adania Shibli: The Experience of Palestine in Narration | Louisiana Channel" en https://www.youtube.com/watch?v=fMxZa20wyvk. En esta entrevista con Louisianna Channel, Adania Shibli recuerda una experiencia que tuvo en 2002 ejerciendo como intérprete en un campo de refugiados palestino tras una re-invasión por parte del ejército israelí de ciudades palestinas. En el campamento de refugiados, el ejército llevaba a cabo el método denominado "walking through walls": los soldados no podían caminar por las "calles" del campamento, porque no existían como tal, así que caminaban atravesando las casas. Para ello, bombardeaban las paredes hasta crear un pasillo. En la entrevista, la autora lo compara con un gusano que atraviesa una manzana. Una de las casas estaba cerca de una planta eléctrica y la casa se incendió. Adania es contratada por una agencia de noticias y es la intérprete encargada de hablar con la familia. El marido sufrió quemaduras muy graves intentando apagar el fuego, así que es la mujer, Salma, la que habla con Adania. La tarea es preguntarle por "her experience of what happened". Adania sabe que tiene que hacer una distinción entre los detalles que importan a la agencia de noticias (lo "noticiable") y lo que no, y no incluye un dato que Salma repite una y otra vez: su carnet de identidad se ha quemado en el incendio. Adania no lo interpreta porque sabe que los periódicos nunca lo incluirían, pero para Salma es lo más importante. "With whom am I to learn a narration? Is it a narration that follows the footsteps of the journalist, and therefore the observers, who observe things from their own position of safety and comfort, or Salma, who lost everything, who is experiencing this pain in every aspect?".
Minuto 3.07 a minuto 10:00.

condiciones, a diferencia del relato histórico en el que los nombres, apellidos, y contextos solo se ligan al pelotón de soldados—. La periodista que protagoniza la segunda parte de la novela y que investiga el caso tiene claro que "lo que no puedo hacer, y yo menos que nadie, es hablar en nombre de los demás" (Shibli, 2019, p. 84).

A pesar de esta distancia inicial respecto a la identidad de los agresores, la novela pronto introduce al lector en las rutinas diarias del pelotón en el asentamiento, especialmente las del teniente segundo, eje central de la primera parte del texto. El artículo de Aviv Lavie y Moshe Gorali incluye testimonios de soldados que describen al teniente como "a strict disciplinarian who demanded order and obedience" (Lavie 2003). En *Un detalle menor*, Shibli enfatiza en un ritual íntimo diario: el de la higiene personal.

> Antes de salir, hizo un alto en el cobertizo donde había decidido alojarse, y comenzó a trasladar sus pertenencias, que tenía amontonadas junto a la entrada, a uno de los rincones de la habitación. Hecho esto, tomó la lata que acababa de traer y vertió parte del agua que contenía en una pequeña palangana metálica. Sacó de la maleta de tela una toalla, la humedeció con el agua que había vertido en la palangana y se enjugó del rostro el sudor. Lavó la toalla, se quitó la camisa y se lavó las axilas. Volvió a ponerse la camisa y, después de abotonársela, limpió bien la toalla y la colgó de uno de los clavos que había en la pared. Sacó fuera la palangana y vació en la arena el agua sucia; volvió a la habitación, la colocó al lado de sus demás pertenencias, en un rincón, y salió. (Shibli, 2019, p. 12)

El detalle del ritual diario del teniente, que se repite (Shibli, 2019 p. 14 | p. 17 | p. 19 | p. 28 | p. 36 | p. 37) hasta desdibujar el hábito para convertirlo casi en obsesión, deja traslucir que es un hombre bajo control, metódico, pulcro. La autora lo relaciona con la obsesión colonial por la limpieza:

> The Palestinian presence in the region is seen as harmful. Africans are viewed as primitive and irrational. Freud writes about cleanliness in relation to the desire for self-control and orderliness. This is something that not only occurs in the context of Palestine, but civilization in general, as per Freud, is associated with cleanness, which, along with order, brings beauty. Nationalism is also about cleanliness: cleaning the state from those 'others' (Shibli, como se citó en Steinberg, 2021, s/p).

Las declaraciones de Chaim Weizmann, uno de los artífices de la Declaración de Balfour de 1917, hacían referencia a la eliminación de la población árabe en Palestina como "a miraculous cleaning of the land; the miraculous simplification of Israel's task" (Weizmann, como se citó en Said, 2024, p. 64). La representación de la población árabe y del Islam está

ligada a "viciousness, veniality, degenerate vice, lechery, and stupidity" (p. 64) y, por lo tanto, la *mission civilisatrice* sionista está ligada inexorablemente a la "limpieza" de los territorios palestinos a través de la eliminación del pueblo nativo (p. 68). En *El malestar de la cultura*, Freud (1930) alude al reconocimiento del elevado nivel cultural de un país a través de elementos como la belleza, el orden y la limpieza:

> Cualquier forma de desaseo nos parece incompatible con la cultura; extendemos también a nuestro propio cuerpo este precepto de limpieza, enterándonos con asombro del mal olor que solía despedir la persona del Rey Sol; meneamos la cabeza al mostrársenos en Isola Bella la minúscula jofaina que usaba Napoleón para su ablución matutina. Ni siquiera nos asombramos cuando alguien llega a establecer el consumo del jabón como índice de cultura. (pp. 26-27)

Freud (1930) continúa señalando que el orden es "una especie de impulso de repetición que establece de una vez para todas cuándo, dónde y cómo debe efectuarse determinado acto, de modo que en toda situación correspondiente nos ahorraremos las dudas e indecisiones" (p. 27). Ahora bien, este impulso de repetición que el teniente manifiesta a través de sus abluciones diarias se ve trastocado en la novela por la picadura de una araña producida la noche anterior a la abducción de la joven en el desierto. La progresión del veneno pone en el centro una nueva vulnerabilidad corporal del teniente, que empieza a sufrir sudores nocturnos, cólicos y escalofríos. Así:

> Caminó largo rato bajo los efectos del cólico agudo que le había prendido en el vientre y de la contracción de la espalda. Los pasos se le iban alterando y le costaba mantener el equilibrio cuando lo sorprendían las arenas que se extendían bajo sus pies con algún declive o elevación. A pesar de todo, no detuvo su marcha hacia la oscuridad, de entre cuyas entrañas surgían, espaciados en el tiempo, aullidos lejanos; hasta que fue a dar con una rampa pronunciada que tiró de él hasta el fondo. (Shibli, 2019, p. 23)

El avance del veneno y de la infección empiezan a convertir al teniente en una fuente de desorden y "desaseo" que parece producirse casi en paralelo a la cadena de acontecimientos que decide el destino de la joven beduina: el clímax se produce poco antes de que se cometa el crimen. El teniente sufre un episodio de violentos escalofríos (Shibli, 2019, p. 59) y a la mañana siguiente descubre el origen de un nauseabundo olor que persiste en la cabaña: "la hinchazón del muslo se le había reventado y el lugar de la picadura se había convertido en una hendidura de carne corroída y pútrida, donde se mezclaban pus blanco, rosa y amarillo, que emanaba un hedor penetrante" (p. 64).

En *Empire of the Senses*, David Howes (2004) nos recuerda que existe una tradición en Occidente que liga los sentidos a la naturaleza, ya sea de manera "inocente" o "salvaje" (p. 3). Howes pone de ejemplo la novela de Italo Calvino *Under the Jaguar Sun*, en la que una pareja europea se embarca en un viaje culinario por México. Durante el viaje, la pareja busca estímulos a través del consumo estetizado de la otredad precolombina. Al final del libro, la búsqueda inocente de un sentido compartido, el sabor, trasciende la mera exotización del Otro y acaba desembocando en canibalismo (p. 3). En este caso, para la pareja, el sentido simboliza la antítesis de la cultura, una escapada exótica que les permite evadirse de la supuesta sofisticación de la civilización occidental (p. 3). El incipiente estudio de los sentidos en el campo de las humanidades y las ciencias simboliza, para Howe, una "revolución sensual" que permite analizar las ideologías transmitidas a través de valores y prácticas sensoriales, así como el proceso según el cual la historia se convierte en naturaleza. En efecto, los sentidos se analizan como el medio necesario para comprender la manera en que experimentamos y otorgamos sentido al género, al colonialismo, o a la cultura material (p. 3).

La revolución sensual de Howes (2004) da pie a un estudio de los sentidos como sistemas culturales a través de los cuales construimos y percibimos la realidad que nos rodea. En el caso concreto del olfato, al que Shibli da más protagonismo en la novela, nos encontramos ante un ejemplo paradigmático de un sentido con una vertiente no solo biológica, sino social, histórica y cultural, que media nuestras interacciones con el Otro. Autores como Freud o Darwin argumentaron que el sentido del olfato había perdido terreno frente al de la vista, lo cual habría dado lugar a una estigmatización del olfato y los olores, muchas veces asociados a "evolved savages, degenerate proletariat, or else aberrations" (Classen, Howes & Synnot, 1994, p. 4). No obstante, el estudio del olfato como un marcador social esencial en la construcción de cosmologías, temporalidades, jerarquías de clase y sistemas políticos cada vez está más extendido (p. 1).

En el caso de *Un detalle menor*, los detalles sensoriales ocupan un eje central en las pequeñas pistas que Shibli va dejando en la novela, aunque el principal protagonista es, de manera clara, el olor, ligado a la suciedad y a la falta de orden que, para Freud (1930) y el sionismo, representan "la barbarie", antítesis de cultura (p. 26), y que en la novela encuentra dos focos: la herida del teniente y la propia joven. Según Françoise Vergès (2024):

> The notion of cleanliness of white bourgeois bodies and the cleanliness of their cities and of the planet they wish to inhabit must be analyzed along the axis of Global North and Global

> South, but also by looking at the ideology that ascribed cleaning that which is dirty to certain groups of people. (p. 88)

En el texto "Olfactory Racism", Vergès (2024) recorre la relación entre potencias coloniales europeas como Inglaterra o Francia y las proyecciones racistas y supremacistas blancas que se construyeron en torno a los pueblos del continente africano y los pueblos árabes. La "nariz europea" se convirtió en el árbitro del buen olor, imponiendo su percepción de lo que era el mal y el buen olor sobre el Otro no europeo:

> Ideas about odorous women, the lack of sensitivity to foul smells among the poor, and the peculiar odor of inferior races mutually reinforced racism. The racist trope of smell constructed a false history where whites and Europeans have always been odorless and clean. (p. 89)

Desde su primer encuentro con el pelotón, el olor de la joven beduina es un molesto recordatorio de su Otredad que debe ser eliminado. Aviv Lavie y Moshe Gorali (2003) incluían, en su artículo, que poco después de ser violada por primera vez, la joven acudió al teniente para intentar contarle lo que había pasado, y él respondió ordenando que la ducharan para que el resto también pudiera hacer lo mismo. En la novela, el olor es el principal protagonista de este ritual humillante que busca borrar la diferencia con agua, jabón y tijeras:

> Giró entonces alrededor de la muchacha tirando del vestido, se lo quitó por completo y lo arrojó tan lejos de sí como pudo, junto con los distintos andrajos que llevaba ella encima, en los que se había acumulado olor a boñiga junto con la fetidez penetrante de los orines y fluidos sexuales, además de la pestilencia ácida del sudor viejo al que se ha sumado el vaho del nuevo. El aire fue impregnándose de todos aquellos efluvios, que seguían en parte fijados al cuerpo de la muchacha. (Shibli, 2019, p. 40)

El teniente lleva a cabo este ritual de limpieza en silencio, de manera metódica, como si fuera el dueño de un animal:

> procedió a ducharla trazando un arco, para evitar en la medida de lo posible que el chorro de agua la alcanzase de lleno, y dando vueltas a su alrededor; de modo que fue mojándola desde el vientre a la cabeza, luego a la espalda, y de ahí a los muslos y a los pies, que tenía llenos de arena, para pasar por último a la parte superior del cuerpo. Cuando la hubo duchado entera, y ya seguro de que el agua le había llegado a todos los miembros, cubrió el cabo de la manguera con el pulgar, se volvió donde los soldados, que seguían congregados a su alrededor, y le ordenó al primero que vio que le trajese una pastilla de jabón. (Shibli, 2019, p. 41)

El teniente deja que la chica se seque al sol y le proporciona un uniforme con el que se mimetiza con el resto, "salvo por su cabello, rizado y largo, que establecía cierta diferencia" (Shibli, 2019, p. 44). El último paso es "desinfectarle y cortarle el cabello a la muchacha para impedir que los piojos se extendieran por el campamento" (p. 44). El enfermero le cubre con brea toda la cabeza y le corta el pelo a la altura de las orejas. Después, quema su ropa y los restos de pelo. El petróleo y el fuego borran el rastro del crimen, "pero sobre la arena, lejos de la hoguera en la que se consumieron los jirones de ropa, quedaron dispersos algunos mechones negros en forma de pequeños círculos" (p. 45). Aunque la diferencia que marca a la joven ha sido borrada, se le sigue negando el reconocimiento de su humanidad:

> después del crepúsculo, muy poco antes de que cayera la noche por completo, en cuanto ella empezó a articular palabras en un idioma distinto, volvió a ser ajena a ellos, por más que su aspecto se pareciese tanto al de los soldados del campamento. (Shibli, 2019, p. 48)

Una vez que el cuerpo y el idioma de la muchacha simbolizan la suciedad y el desorden, sus "partes no deseadas" deben desaparecer hasta que "all identity is gone … having entered into the mass of common rubbish" (Douglas, como se citó en Nashef, 2022, p. 17). Mientras la identidad esté ausente, la basura no es peligrosa. El culmen de esta negación del reconocimiento tiene lugar poco después del momento del asesinato, cuando se entierra su cuerpo en un hoyo anónimo en el desierto. Su vida y la de la población beduina "is not grievable, it is not quite a life; it does not qualify as a life and is not worth a note. It is already the unburied, if not the unburiable" (Butler, como se citó en Nashef, 2022, p. 18). La ausencia de la joven y la imposibilidad del duelo se consolidan en el relato histórico y nos recuerdan las palabras de Spivak (1988): si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia ni puede hablar, "the subaltern as female is even more deeply in shadow" (p. 83).

El uso sistemático de la violencia sexual como arma de guerra se une a la sexualización de la tierra y de los cuerpos como *terra nullius,* una tierra sin dueño que espera ser penetrada y sobre la que proyectan las fantasías pornográficas de la potencia conquistadora (Phipps, 2026). Para la socióloga Alison Phipps, la violación y el abuso sexual de las mujeres, tanto en las sociedades colonizadas como en las sociedades colonizadoras, debe entenderse junto a la violenta dominación de aquellos a los que la potencia colonial denomina "salvajes". En el caso de que estos sean hombres, la dinámica se retuerce: el pretexto para dominar y eliminar al Otro es la amenaza de que este ejerza una violencia sexual contra mujeres blancas occidentales; por ello, "fear of revolution is a fear of rape" (Phipps, 2026, s/p). En el imaginario del capitalismo

racial,[10] el temor a la turba representa el cierre del círculo de la violencia sexual, que vuelve a su origen (s/p). Es lo que Phipps denomina como "economía sexual de la colonialidad": algunos cuerpos (los de las mujeres occidentales) constituyen una propiedad que debe ser protegida, mientras que otros (migrantes, musulmanes, etc.) se utilizan como mercancía con la que ganar capital político o directamente son eliminados con violencia (s/p).

En la segunda parte de la novela, el archivo sensorial se entrelaza con el espacial en la Palestina de 2017. En Ramala, una periodista se obsesiona con el caso de la joven beduina por un detalle menor: la fecha de su ejecución coincide con la de su cumpleaños. Trouillot (1995) nos recuerda que las fechas actúan como una herramienta de producción histórica que "anchors the event in the present. It does so through the simultaneous production of mentions and silences" (p. 116). Para esta periodista, que tampoco tiene nombre, la fijación con este detalle tiene que ver con su "ineludible costumbre de transgredir los límites" y conseguir un acceso "a la verdad completa, que el artículo no desvela por no haberle prestado atención a la chica" (Shibli, 2019, p. 88 | p. 90). Su manera de resolver el silencio en torno a la identidad de la joven y el lugar donde está enterrada es cruzar los límites existentes entre las distintas zonas militarizadas que separan Palestina de Israel, consolidadas gracias al segundo Acuerdo de Oslo de 1995:

> El área asignada a los palestinos en el Acuerdo de Oslo II se definió como Zona A e incluía las partes más densamente pobladas de Cisjordania, pero no suponía más del 18 % de Cisjordania. Oslo definió otras dos áreas: la Zona B, donde Israel y la Autoridad Palestina compartían el poder pero, obviamente, Israel era el gobernante a todos los efectos; y la Zona C, donde estaba la mayoría de los asentamientos judíos israelíes. El acceso de los palestinos a la Zona C estaba restringido. La Franja de Gaza seguía sin estar definida, pero se gestionó de una forma similar a la Zona B. (Pappé, 2025, p. 105)

Al tomar la decisión de abandonar Ramala, situada en la zona A, y acceder a los archivos de Nirim, situados en la zona C, la periodista transgrede un límite militar, político y espacial, y hace que el lector sea testigo del "escenario de la degradación rutinaria de los palestinos" (Pappé, 2025, p. 106). Armada con un carnet de identidad que no es el suyo y mapas que corresponden a distintos momentos temporales de la ocupación (uno de 1948 y otro actual,

[10] Desarrollado por Cedric Robinson en su obra *Black Marxism* (1983), el concepto del capitalismo racial pone de relieve el carácter no objetivo del capitalismo, y relaciona su aparición con la racialización; el capitalismo se habría construido sobre la explotación de poblaciones clasificadas como racialmente inferiores: pueblos africanos, eslavos, irlandeses, etc. Para Robinson, la raza no es un subproducto del capitalismo, sino una condición estructural de su funcionamiento y acumulación.

publicado por el Ministerio de Turismo de Israel), la periodista es testigo por primera vez de la desaparición de decenas de localidades que dejaron de existir en 1948, y de lo que Israel ha dejado tras de sí:

> Una gran zona verde, que lleva el nombre de Parque Canadá, cubre ahora la extensión donde un día estuvieron todas esas localidades […] Después de avanzar un buen rato, comienzo a descender los montes de Jerusalén en dirección al cruce de Beit Shimín, según las indicaciones; su nombre original debe de ser Beit Susín, la localidad que aparece en el mapa de 1948 y ya no existe. De ella solo queda una casa, que se salvó de la destrucción; la veo a mi izquierda, rodeada de cipreses, con hierba creciendo entre sus piedras. (Shibli, 2019, p. 106)

En el artículo "Oppressive pines: Uprooting Israeli green colonialism and implanting Palestinian A'wna", Ghada Sasa (2023) explora cómo Israel se ha apropiado de la noción de "environmentalism" y de qué modo ha construido zonas protegidas como parques nacionales, bosques y reservas naturales con fines coloniales. Esta estrategia, acuñada como "colonialismo verde", tiene como fin:

> (1) colonise the land of Palestine and dispossess its Indigenous inhabitants (B'Tselem, n.d.); (2) prevent the return of Palestinian refugees (Balsam, 2011); (3) Judaise, Europeanise, and dehistoricise Palestine, obliterating Palestinian identity and quelling resistance to Israeli oppression (Abu-Sitta, 2011; Balsam, 2011; Gandolfo, 2017); and (4) greenwash its crime of apartheid, facilitated by the growth of Orientalism worldwide and JNF's production of false propaganda (Kershnar et al., 2011; Said, 2003 [1978]) (Sasa, 2023, pp. 1-2).

Esta estrategia implanta especies europeas, como el pino o el ciprés que Shibli menciona en la novela, no solo para reemplazar la flora nativa (el olivo, uno de los símbolos nacionales palestinos), sino también, como explica Sasa (2023) en el artículo, para diseminar plantas perennes no aptas para el consumo del ganado palestino y que, además, destruyen los ecosistemas locales. Aun así, como ya he mencionado, uno de los principales discursos sionistas es que Israel ha hecho que el desierto "florezca". Con este recorrido por los espacios ocupados palestinos, sus zonas verdes y sus pueblos fantasma, Shibli vuelve a recordar la desigual distribución de los medios que producen la historia, donde los mapas "are always instruments of conquest; once projected, they are then implemented. Geography is therefore the art of war but can also be the art of resistance if there is a counter-map and a counter-strategy" (Said, como se citó en Nashef, 2022, p. 19).

En esta segunda parte, no obstante, los sentidos siguen siendo parte de la historia, cruzando el hilo temporal y proyectando ecos y olores del pasado en el presente de la periodista: el olor al petróleo desinfectante que utiliza el teniente para "desinfectar" a la joven y a su perro se cuela con la gasolina que se derrama sobre ella; los ladridos de un perro como el que acompañaba a la joven beduina no paran de acompañarla mientras está en Ramala, y el miedo a que la descubran los soldados en el puesto de control hace que le tiemble el cuerpo descontroladamente (Shibli, 2019, p. 52 | p. 70 | p. 82). La lucha entre dos tipos de conocimiento, el epistemológico y el ontológico, que ha caracterizado la tensión entre los relatos históricos que existen sobre Palestina (Abdo & Masalha, 2018), es palpable más allá de los límites temporales de ambos sucesos. Al recoger los detalles sensoriales y la experiencia corporal palestina, Shibli logra estirar los límites del relato y desplazar la jerarquía de lo archivable. Aunque la historia no archiva su nombre, los detalles menores de Shibli permiten el reconocimiento de la joven beduina y la humanidad del pueblo palestino a través de los sentidos.

LA LITERATURA PALESTINA COMO LITERATURA MUNDIAL: HACIA UNA LITERATURA MAYOR NO HEGEMÓNICA

> [W]hat does it mean for Palestinian literature to be worldly, but without a nation-state? Can we think of Palestinian literature apolitically? How do we factor in the literary capital of Palestinian texts that are eminently unequal to Israeli texts in their possibility of being written, being translated, crossing borders, and reaching diverse audiences? (Elbaz, 2024, p. 43)

> For international movements that seek support across geographical, racial, economic, and cultural distance, like the Palestine solidarity movement, art makes it possible to forge imaginative connections between the struggle's main actors and their supporters, defying the obstacles that are ranged against such alliances. (Bernard, 2021, p. 368)

En su artículo "Factoring Asymmetry into the Equation: On Juxtaposing Palestinian and Israeli Literatures", Ella Elbaz (2024) desliga el estudio de la literatura palestina del de una literatura menor[11] subordinada a la hegemonía de la literatura israelí y propone un enfoque que la sitúa

[11] Elbaz hace referencia a la definición propuesta por Félix Guattari y Gilles Deleuze: "it is written by a minority group in a major language; "everything in [it] ... is political;" and "everything [in it] takes on a collective value" (Guattari y Deleuze en Elbaz 2024, 141). Según Elbaz, la literatura palestina no encajaría en este término dado que "recent global dynamics have linked literary productions by Palestinians in the West with those by authors who have remained in the 'homeland', creando un corpus multilingüe y transnacional. Considerar que la literatura palestina es una "minor literatura" supondría clasificarla como una literatura regional que "resists travel" y que se

como "a global system that has multiple contact points with many different cultures and languages as a result of the history of the Palestinian people" (p. 127). El éxodo masivo de ciudadanos palestinos en 1948, a causa de la Nakba, que, además de destruir sus hogares, fracturó y erradicó muchos de sus espacios sociales y culturales, generó una serie de "cultural pockets" o comunidades diseminadas por todo el mundo. Elbaz propone situar la literatura palestina como parte de la literatura mundial en vez de compararla o situarla en un binomio Israel-Palestina, y apuesta por la transferencia y el movimiento de las obras literarias palestinas, puesto que:

> on a global scale through dissemination, translation, and adaptation, not only may world literature have something to offer Palestinian studies, but also and no less importantly, Palestinian literature can inform world literature as it continuously moves in and out of world literature status in terms of readership and reception. (Elbaz, 2024, p. 142)

Elbaz (2024) se centra en la literatura mundial como una disciplina que entiende la literatura como un tipo de economía en la que ciertos textos se mueven por el mundo de acuerdo con su capital simbólico[12] (Casanova, como se citó en Elbaz, 2024, p. 143). El académico David Damrosch (2003) afirma que la literatura mundial "is not an infinite, ungraspable canon of works but rather a mode of circulation and of reading" (p. 6), y que para entender su funcionamiento debemos atenernos a una fenomenología más que a una ontología (p. 6); e incluso analizar el doble proceso que permite que una obra literaria entre en la categoría de "literatura mundial": por un lado, ser leída como literatura; por el otro, circular "into a broader world beyond its linguistic and cultural point of origin" (p. 5). Siguiendo a Elbaz (2024), enmarcaré la literatura palestina en la literatura mundial, y analizaré la circulación y la recepción de *Un detalle menor*, así como las numerosas traducciones que se han producido de la obra desde su publicación en 2017. Para Damrosch (2003), la accesibilidad de la obra literaria y, por ende, su traducibilidad, son una parte indispensable de las obras de la literatura mundial:

limita a escribir al Otro para buscar "a specific, single Self". Elbaz propone considerarla una literatura mayor no hegemónica que permita analizar su intertextualidad y multiculturalidad (id, 142).

[12] Según Bourdieu, el capital simbólico es "una propiedad cualquiera, fuerza física, riqueza, valor guerrero, que, percibida por unos agentes sociales dotados de las categorías de percepción y de valoración que permiten percibirla, conocerla y reconocerla, se vuelve simbólicamente eficaz". El capital simbólico permite condicionar la práctica de los agentes, pero, para funcionar de forma efectiva, requiere que estos últimos hayan incorporado unas categorías de percepción (*habitus*) que les permitan reconocer ese capital simbólico como honor, prestigio, reputación, legitimidad, autoridad, etc. De esta forma, los agentes seguirían una conducta determinada sin plantearse nunca la cuestión de la obediencia (Bourdieu, 1994). Bourdieu lo denominaría "violencia simbólica", una violencia "que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose […] en unas creencias socialmente inculcadas" (Bourdieu, 1994, pág. 173). En *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. 1994, Barcelona: Anagrama, p. 173.

> works of world literature take on a new life as they move into the world at large, and to understand this new life we need to look closely at the ways the work becomes reframed in its translations and in its new cultural contexts. Translation is always involved in what Fernando Ortiz described in 1940 as transculturación and if we do want to see the work of world literature as a window on different parts of the world, we have to take into account the way its images have been multiply refracted in the process of transculturation. (p. 24)

Damrosch hace referencia al término transculturación, "a liminal zone or 'impassioned margin' where diverse cultures converge without merging" (Ortiz, como se citó en Damrosch, 2003, p. 25). Para teóricas como Rebecca Walkowitz (2015), algunas obras literarias no aparecen simplemente en traducción, sino que han sido producidas para ser traducidas: "These works are written for translation, in the hope of being translated, but they are also often written as translations, pretending to take place in a language other than the one in which they have, in fact, been composed" (p. 4). Se trata de novelas "born translated", donde la traducción "is not secondary or incidental to these works. It is a condition of their production (p. 4). Por su parte, Sarah Brouillette (2015) aborda la literatura mundial como una mercancía homogeneizante y complaciente que se produce para una élite y que supone "a cultural accompaniment to an encompassing process of global market expansion" (p. 94), y critica la premisa de Damrosch según la cual cada obra literaria es única, y cada acto de consumo de la literatura es irreducible al de otra mercancía. Esto sería "highly compatible with contemporary capitalism's fetish for particularity and diversity ... flexible production catered to particular consumers and inducements for people to imagine themselves as irreducibly individual are integral to our times" (94). Esta crítica estaría en la línea con lo que algunos teóricos denominan "literatura global", y con la que el planteamiento de Walkowitz está asociado, teniendo en cuenta diversos parámetros

La literatura global, o la novela global, se asocia a una literatura de aeropuerto despojada de cualquier tipo de contexto (Damrosch, 2003, p. 25). A su vez, de acuerdo con De Loughry (2020), la novela global:

> unevenly registers the nation as an important category, has expansive geographical horizons, a long historical scale, and often thematises its leave-taking of postcolonial aesthetics and concerns while being "born translated" (Walkowitz 2015) for a global literary audience based in Northern metropoles (p. 2)

En línea con lo expuesto por Brouillette (2015), la novela global es criticada por reflejar "capitalist and neoliberal political effects operating in a global market" (Rotger & Puxan-Oliva,

2021, p. 288), y por emular una circulación global sin fricciones de personas, bienes y narrativas que manufacturan lo local como lo global (Brennan, como se citó en De Loughry, 2020, p. 2).

Teóricos de la literatura mundial como Pascale Casanova o Franco Moretti apuestan por enfatizar las dinámicas de poder que están en juego en relación con la distribución literaria y desvelan las fuerzas que permiten categorizar a ciertos textos como centrales, distribuirlos ampliamente y recibir la atención del campo académico y crítico, y llaman a otros como periféricos e intraducibles, textos que, por tanto, no salen de su lugar de origen (Casanova & Moretti, como se citó en Elbaz, 2024, p. 143). Se trataría del estudio de una "asimetría literaria" o, en palabras de Moretti, de un ecosistema literario que es:

> [o]ne, and unequal: one literature (Weltliteratur, singular, as in Goethe and Marx), or, perhaps better, one world literary system (of inter-related literatures); but a system which is different from what Goethe and Marx had hoped for, because it's profoundly unequal. (143)

A la asimetría literaria propuesta por Moretti se uniría otra marca de la literatura mundial: siguiendo lo expuesto por Casanova, la literatura que gana capital mundial depende de la nación y del Estado-nación para competir a nivel global (Casanova, como se citó en Elbaz, 2024, p. 143). ¿Qué hacer entonces con una literatura que no tiene nación? ¿Se puede pensar en la literatura palestina de manera apolítica? ¿Cómo podemos calibrar el capital literario de textos que son eminentemente desiguales a los textos israelíes con respecto a cómo estos se escriben, se traducen, y a cómo cruzan fronteras y llegan a audiencias diversas? (p. 143).

En su libro *The Palestinian Novel* (2016), Bashir Abu-Manneh critica el planteamiento de Casanova, según el cual los escritores necesitan liberarse no solo de la nación, que limitaría sus imaginarios, sino de también cualquier tipo de pensamiento político, que arruinaría su autonomía artística y les situaría en una posición de dependencia en la república mundial de las letras (Abu-Manneh, como se citó en Elbaz, 2023, p. 144). Solo un modernismo apolítico abriría las puertas de la independencia literaria y la autoridad global, mientras que el realismo implicaría una forma de dependencia literaria (p. 144). Pero Manneh apunta que, en el sur global, el realismo puede ser una fuerza emancipadora, pues está estrechamente relacionado con una ficción anticolonial y revolucionaria (Manneh, como se citó en Elbaz, 2024, p. 144). La autora parte de este planteamiento para señalar que, en vez de despojar a la literatura palestina de su contexto político, debemos resaltar las condiciones materiales de su producción, abordar su estudio desde un enfoque multilingüe y abordar la literatura palestina teniendo en cuenta que debemos seguir:

> the ways in which Palestinian politics, images, tropes, and metaphors encounter multiple foreign languages in a mutually influential process for both the Palestinian literary system and other literary systems and traditions with which it comes in contact. To "go global" here means to consider further the effects of occupation, ethnic cleansing, and globalization on literary production in the case of an exilic literature. (Elbaz, 2024, p. 144)

En el marco empleado por Elbaz (2024), la literatura palestina existe como una literatura fragmentada y diseminada que se mueve hacia poderosos centros literarios (p. 144). Por su parte, la académica Anna Bernard (2021) añade el componente sociopolítico de los movimientos por la solidaridad palestina como movimientos internacionales que buscan apoyo "across geographical, racial, economic, and cultural distance" (p. 368), y considera que el arte y la literatura hacen que sea posible forjar conexiones imaginativas entre los actores involucrados en la lucha y sus aliados, desafiando los obstáculos que puedan interponerse entre ambos. Según Bernard, existe una tensión entre las distintas maneras de llamar a la solidaridad que promueven obras artísticas y literarias de o sobre Palestina: "These works sometimes solicit support for the Palestinian struggle based on common ideological commitments, but they also advocate a defense of rights regardless of the victim's politics" (p. 323). En este sentido, Bernard distingue dos maneras de enfocar la solidaridad en la literatura palestina: un enfoque liberacionista y otro enfoque humanitario. El primero, inspirado en los movimientos de liberación anticoloniales que tuvieron lugar a lo largo de Asia y África a mediados del siglo XX, apoya el derrocamiento de estructuras de opresión ya existentes; el segundo se centra en el sufrimiento que padecen los individuos y los grupos, y busca aliviarlo o eliminarlo a través de llamadas a la acción legal o gubernamental (p. 323).

CONCLUSIONES

> Will those who experience narrative as a broken structure ever be able to imitate the perfect narrative? And what does this make them? How does it change them? If you follow the narrative structure of those who speak clearly, who are in a position of power, are you going to be also be adapting their method of power in deference to the pain of others, and the details of the pain of others? Writing allows that. Writing allows you to be somewhere, with your curiosity and your questions, without it activating the violence that we need sometimes to change things in reality. In reality yo create a force, and the shift that you want to enforce. In fiction, you can be in that position, and then you turn to another.

Adania Shibli, 2024[13]

En una entrevista concedida a la revista *Tin House*,[14] Adania Shibli habla de un método empleado por diversas fuerzas de ocupación y colonización denominado "learned helplessness". El método fue acuñado a partir de un experimento con ratones: los animales están encerrados en una jaula, donde tienen un plato con comida conectado a unos electrodos. A veces, los ratones que se aproximan a comer reciben una descarga eléctrica; otras, no. El momento de la descarga es incierto. Al final, el ratón deja de acercarse al plato por miedo y muere de inanición. El experimento se llama "Learned Helplessness": cómo aprender a estar indefenso. En Palestina, Shibli ve cómo sus habitantes se ven confinados a un mundo cada vez más y más pequeño, y cómo el desplazamiento se vuelve tan laborioso e incierto que los límites de la imaginación también se estrechan.

A lo largo de estas páginas, he buscado la manera en que la literatura puede crear un espacio de reconocimiento para el pueblo palestino. Adania Shibli (2019) ha utilizado el lenguaje de los sentidos para reconocer lo que no se ha nombrado y denunciar la violencia inherente a la producción de la historia. El testigo fiable que construye relatos, archivos y documentos oficiales destruye de manera sistemática la historia de lo menor y lo marginal, pero la literatura de Shibli los sitúa en el centro. A través de las propuestas de Said (1978), Trouillot (1995), Ginzburg (1993) y Elbaz (2023), y de una lectura atenta de los dispositivos literarios de la novela, este artículo me ha permitido articular tres ejes conclusivos.

En primer lugar, la construcción del relato histórico sobre Palestina, siguiendo a Trouillot (1995), responde a una desigual distribución de los medios de producción de la historia. El relato lineal y descontextualizado que han impuesto archivos oficiales y documentos militares israelíes ha convertido la violencia colonial en un "objeto de consumo" limpio de las trazas de poder que lo han generado. El eslogan israelí "Una tierra sin pueblo para un pueblo sin tierra" es el ejemplo paradigmático de cómo la presencia palestina ha sido sistemáticamente anulada por la interpretación.

En segundo lugar, la obra de Adania Shibli (2019) es capaz de desafiar esta ceguera desde la literatura. A través de un archivo alternativo basado en el cuerpo, la repetición y los sentidos, que se sirve del olfato como marcador colonial de la otredad, la novela recupera, para

[13] "Writer Adania Shibli: The Experience of Palestine in Narration | Louisiana Channel", Minuto 12:00. https://www.youtube.com/watch?v=fMxZa20wyvk
[14] "Between the Covers Adania Shibli Interview", Tin House, https://tinhouse.com/transcript/between-the-covers-adania-shibli-interview/.

la joven beduina asesinada, una presencia que el relato histórico le ha negado. La limpieza obsesiva del teniente, el olor a "suciedad" proyectado sobre la víctima y el ritual de borrado de su identidad a través de la eliminación de su olor corporal, que se ve sustituido por el olor de la gasolina, son dispositivos que exponen la lógica colonial subyacente a la violencia sexual como arma de guerra y a la noción freudiana de "civilización" instrumentalizada históricamente por potencias coloniales y, en este caso, por el Israel y el movimiento sionista. Se ha demostrado que el estudio de los sentidos, en especial del olfato, es idóneo para señalar y denunciar la limpieza étnica en Palestina y poner de relieve su papel como marcador social y esencial en la construcción de cosmologías y otredades.

En tercer lugar, la circulación internacional de *Un detalle menor*, traducida a más de treinta idiomas, plantea la pregunta de qué significa para la literatura palestina acceder al estatus de literatura mundial sin Estado-nación. Frente a los planteamientos hegemónicos de Casanova o a la "novela global" despolitizada, Elbaz (2023) propone situar la literatura palestina como una literatura mayor no hegemónica que, lejos de renunciar a su contexto político, convierte a este último en condición necesaria para su carácter universal. La obra de Shibli demuestra que los detalles menores son capaces de forjar conexiones imaginativas que permiten que la presencia palestina trascienda los límites que le impone la interpretación. El testigo fiable que construye relatos, archivos y documentos oficiales destruye de manera sistemática la historia de lo menor y lo marginal, pero la literatura de Shibli los reubica en el centro.

Según datos de diciembre de 2025, el 58 % de la franja de Gaza estaba ocupada por las fuerzas israelíes, en un límite amarillo establecido por Israel y Estados Unidos[15] cuya transgresión supone una sentencia de muerte. Los datos de abril de 2026 recogen una cifra de 72,562[16] personas asesinadas, aunque el número de víctimas provocadas por la destrucción total de las infraestructuras (energéticas, sanitarias, agrícolas, habitacionales, etc.) aún es desconocido. A raíz de este artículo, surgen diversas interrogantes respecto del futuro del pueblo palestino y de las posibilidades que ofrece la literatura como espacio de resistencia y reconocimiento. Adania Shibli abre una alternativa a la violencia del relato lineal al ofrecer un espacio a aquellos que experimentan el relato como una estructura rota, y se pregunta, a su vez, si algún día serán capaces de imitar el "relato perfecto", el relato lineal. En caso de que así lo

[15] "Along Israel's expanding Yellow Line, the war in Gaza never ended", Ruwaida Amer, *+972 Magazine*, https://www.972mag.com/gaza-yellow-line-expanding-israel/

[16] "UNRWA Situation Report #219 on the Humanitarian Crisis in the Gaza Strip and the Occupied West Bank, including East Jerusalem" https://www.unrwa.org/resources/reports/unrwa-situation-report-219-humanitarian-crisis-gaza-strip-and-occupied-west-bank

hicieran, ¿qué implicaría? ¿cómo les cambiaría? Si se sigue la estructura narrativa de aquellos capaces de hablar "claramente", de aquellos que tienen una posición de poder, ¿se adaptará para incluir el dolor de los demás, los detalles de los demás? A partir de este trabajo, se abre el interrogante acerca de si los agentes de la literatura mundial están verdaderamente dispuestos a sacrificar sus ganancias de capital simbólico y económico en aras de un movimiento internacional, solidario y liberacionista, incompatible, desde luego, con el colonialismo y el genocidio.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDO, N., & MASALHA, N. (2018). *An oral history of the Palestinian Nakba*. Zed Books.

BERNARD, A. (2021). You start where you are: Literary spaces of Palestine solidarity. *Human Geography*, *14*(3), 322-332. https://doi.org/10.1177/19427786211022902

BROUILLETTE, S. (2015). *World Literature and Market Dynamics*. Routledge.

CLASSEN, C., HOWES, D., & SYNNOTT, A. (1997). *Aroma: the cultural history of smell*. Routledge.

DAMROSCH, D. (2003). Introduction: Goethe coins a phrase. En *What is world literature* (pp. 1-36). Princeton University Press.

DE LOUGHRY, T. (2020). *The global novel and capitalism in crisis: Contemporary literary narratives*. Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-39325-0

ELBAZ, E. (2023). Documenting the unarchivable: Minor detail and the archive of senses. *Journal of Postcolonial Writing*, *59*(5), 607-619. https://doi.org/10.1080/17449855.2023.2256488

ELBAZ, E. (2024). Factoring asymmetry into the equation: On juxtaposing Palestinian and Israeli literatures. *Journal of Arabic Literature*, *55*(1), 126-153. https://doi.org/10.1163/1570064x-12341509

FOLKE KAARSHOLM, Lotte. (2024). Writer Adania Shibli: The Experience of Palestine in Narration. https://www.youtube.com/watch?v=fMxZa20wyvk

GEORGE, A. (1979). "Making the Desert Bloom": A Myth Examined. *Journal of Palestine Studies*, *8*(2). https://www.palestine-studies.org/en/node/38553

GILES, F. (1969, 15 de junio). Who can blame Israel? *Sunday Times*.

GINZBURG, C., TEDESCHI, J., & TEDESCHI, A. C. (1993). Microhistory: Two or three things that I know about it. *Critical Inquiry*, *20*(1), 10-35.

GOLD, H. (2023, 21 de marzo). Israeli minister says there's 'no such thing as a Palestinian people,' inviting US rebuke. *CNN*. https://edition.cnn.com/2023/03/21/middleeast/israel-smotrich-palestinians-intl

GONZÁLEZ, B. (2024, 27 de agosto). El premio (leonés) que la escritora palestina Adania Shibli sí pudo recoger. *El País*. https://elpais.com/cultura/2024-08-27/el-premio-leones-que-la-escritora-palestina-adania-shibli-si-pudo-recoger.html

HALABI, Z. (2024). When Writing Stutters: Adania Shibli and Zeina Halabi in Conversation. https://rustedradishes.com/when-writing-stutters-adania-shibli-and-zeina-halabi-in-conversation-translated-by-sara-mourad/

HAMMAD, I. (2025). *Reconocer al extraño. Sobre Palestina y el relato* (A.-P. Moya, Trad.). Anagrama.

HOWES, D. (2005). *Empire of the Senses*. Routledge.

KAVI, A. (2023, 13 de octubre). Award Ceremony for Palestinian Author at Frankfurt Book Fair Is Canceled. *The New York Times*. https://www.nytimes.com/2023/10/13/books/frankfurt-book-fair-cancels-award-adania-shibli.html

KOZAK, C. (2015). Lectura digital y materialidad. Cómo se lee. *Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología*, (15), 1-9.

MUIR, D. (2008, 1 de marzo). A land without a people for a people without a land. *Middle East Quarterly*. https://www.meforum.org/middle-east-quarterly/a-land-without-a-people-for-a-people-without-1877

NASHEF, H. A. M. (2022). Suppressed narrator, silenced victim in Adania Shibli's *Minor Detail*. *Janus Unbound: Journal of Critical Studies*, *II*(I), 12-26.

OHRVIK, A. (2024). What is closed Reading? An exploration of a methodology. *Rethinking History. The Journal of Theory and Practice*, *28*, 238-260.

PAPPÉ, I. (2025). *Breve historia del conflicto entre Israel y Palestina*. Capitán Swing.

PHIPPS, A. (2026). *Red lines: The coloniality of sexual violence*. https://reacpol.net/why-red-lines-2/

RAKHAMILOVA, Z. (2023, 2 de mayo). Israel made the desert bloom – this is fact, not racism. *The Jerusalem Post*. https://www.jpost.com/opinion/article-741801

ROTGER, N., & PUXAN-OLIVA, M. (2021). The novel after the global turn: Decentered perspectives from the Spanish literary field. *Studies in the Novel*, *53*(3), 285-305. https://doi.org/10.1353/sdn.2021.0025

SAID, E. (1978). *Orientalism*. Penguin Random House.

SAID, E. (2024). *The question of Palestine*. Fitzcarraldo.

SASA, G. (2023). Oppressive pines: Uprooting Israeli green colonialism and implanting Palestinian A'wna. *Politics*, *43*(2), 219-235. https://doi.org/10.1177/02633957221122366

SHIBLI, A. (2019). *Un detalle menor*. Hoja de Lata.

SHIBLI, A. (2021, 17 de junio). Adania Shibli and Elisabeth Jaquette on Minor Detail [Entrevista]. *The booker prizes*. https://thebookerprizes.com/the-booker-library/features/adania-shibli-and-elisabeth-jaquette-on-minor-detail

SHIBLI, A. (2024). When Writing Stutters: Adania Shibli and Zeina Halabi in Conversation [Entrevista]. https://rustedradishes.com/when-writing-stutters-adania-shibli-and-zeina-halabi-in-conversation-translated-by-sara-mourad/

SPIVAK, G. (1988). Can the subaltern speak? En C. Nelson & L. Grossberg (Eds.), *Marxism and the interpretation of culture* (pp. 66-104). University of Illinois Press.

STEINBERG, C. (2021). Palestine as a Position of Witnessing: A Conversation with Adania Shibli. https://worldliteraturetoday.org/2021/summer/palestine-position-witnessing-conversation-adania-shibli-claudia-steinberg

TROUILLOT, M.-R. (1995). *Silencing the past: Power and the production of history*. Beacon Press.

VERGÈS, F. (2024). Making the world clean: Wasted lives, wasted environment, and racial capitalism. En J. Gabrys, R. Gray, & S. Sheikh (Eds.), *Planetarities* (pp. 83-88). Goldsmiths Press.

WALKOWITZ, R. L. (2015). *Born translated: The contemporary novel in an age of world literature*. Columbia University Press.

¿ÜL VELICHE U ORACIÓN CATÓLICA? SINCRETISMO CATÓLICO-MAPUCHE EN *SALVE DOLOROSA* DE SONIA CAICHEO GALLARDO: FORMACIÓN NORMALISTA Y PERTENENCIA AL GRUPO AUMEN[1]

ÜL VELICHE OR CATHOLIC PRAYER? CATHOLIC-MAPUCHE SYNCRETISM IN SONIA CAICHEO GALLARDO'S *SALVE DOLOROSA*: TEACHER TRAINING AND MEMBERSHIP IN THE AUMEN GROUP

Javier A. Soto Cárdenas
Universidad de Talca, Chile
jasoto@utalca.cl
https://orcid.org/0000-0003-0259-7069

Matías R. Murga Aedo
Investigador independiente, Chile
matiasmurga24@gmail.com
https://orcid.org/0009-0003-7367-3476

Víctor Brangier Peñailillo
Universidad de Talca, Chile
victor.brangier@utalca.cl
https://orcid.org/0000-0003-3583-2221
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.289

Fecha de recepción: 10.05.26 | Fecha de aceptación: 19.07.26

RESUMEN

Este artículo analiza el sincretismo católico-mapuche en el libro de poesía *Salve Dolorosa* (1999) de la escritora chilota Sonia Caicheo Gallardo, como parte de la producción poética mapuche contemporánea escrita por mujeres. Para comenzar, se analiza su formación en la Escuela Normalista de Ancud, así como también su participación en el grupo literario Aumen. La lectura de su versión del *Salve Dolorosa* será interpretada bajo los códigos de la poesía etnocultural del sur de Chile, en un sentido histórico y religioso con la finalidad de analizar el poemario como manifestación sincrética de una religiosidad católica marianista y de un estrato cultural indígena subyacente. La estructura de creencias de este sincretismo se nutre del catolicismo y de los elementos propios del territorio chilote manifestado en los mitos y creencias en la brujería. Este sincretismo se expresa como una escritura champurria entre la oración católica y el *ül* o canto mapuche, a través de una voz poética femenina indígena.

PALABRAS CLAVE: poesía etnocultural, champurria, sincretismo religioso, *ül*, Sonia Caicheo.

[1] Este trabajo, original e inédito, amplía y profundiza la investigación para optar al grado de Magister Latinoamericano en Estudios Culturales y Literarios: "Identidad y Territorio en la poesía etnocultural de Roxana Miranda Rupailaf, Sonia Caicheo Gallardo y Adriana Paredes Pinda", como ejecución del Proyecto FONDECYT 1110026, cuyo investigador responsable fue el Dr. Sergio Mansilla Torres, Universidad de Los Lagos, Osorno, Chile, año 2013. Trabajo que obtuvo el premio "Haz tu tesis en cultura", año 2013, otorgado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile.

ABSTRACT

This paper analyzes Catholic-Mapuche syncretism in the poetry collection *Salve Dolorosa* (1999) by Chilote writer Sonia Caicheo Gallardo, as part of contemporary Mapuche poetry written by women. To begin with, it examines her education at the Normal Ancud Teacher's College, as well as her involvement in the literary group Aumen. Her version of *Salve Dolorosa* will be interpreted through the codes of ethnocultural poetry from southern Chile, in a historical and religious context, with the aim of analyzing the collection as a syncretic manifestation of Marian Catholic piety and an underlying indigenous cultural stratum. The belief structure of this syncretism draws from Catholicism and elements specific to the Chilote region, manifested in myths and beliefs regarding witchcraft. This syncretism is expressed as a hybrid form of writing that blends Catholic prayer with the Mapuche ül or song, through an indigenous female poetic voice.

***KEYWORDS*:** ethnocultural poetry, champurria, religious syncretism, *ül*, Sonia Caicheo.

1. INTRODUCCIÓN

A partir de los estudios de Iván Carrasco (1991, 1998, 2002, 2005, 2012) sobre la poesía etnocultural del sur de Chile, principalmente escrita por poetas mapuche, y Laura Pollastri (2010, 2011) respecto a categorías como "patagonismo", en su relación con la meridionalidad argentina, para explicar la noción de "espacio vivido" como develo de la densidad y complejidad de una literatura considerada menor (Mellado, 2014a) en el sur de Chile y Argentina, se han realizado estudios sobre esta poesía en comunidades mestizas que han recibido migraciones y procesos históricos de colonización en común. Cuyas textualidades dan cuenta de las tensiones y características de las comunidades que habitan estos territorios del sur. Esta lectura es importante desde un punto de vista semiótico, según el sentido de las representaciones literarias que podemos leer en distintas voces disidentes y alternas de la historia oficial, por lo que su estudio en el contexto de circulación y la hermenéutica propia de la construcción poética es importante para conocer y profundizar las complejas subjetividades que están presentes en este territorio. Este estudio en particular es necesario, debido a que, en general, los estudios de la poesía mapuche indagan en elementos ceremoniales, historicidad, identidad, subalternidad y de resistencia histórica. En cambio, este trabajo analiza la influencia de los discursos mapuche o mitológicos de Chiloé en la poesía de Sonia Caicheo, que presenta estos elementos debido a su formación en el cristianismo católico marianista. La hipótesis de trabajo del presente artículo es, que a pesar de que la autora se formó en el paradigma de la educación liberal de la Escuela Normal de Ancud, su poética da cuenta de la presencia o

reminiscencia de los elementos mitológicos, incluso brujeriles y espirituales, de la cultura mapuche, que están presentes en la cultura chilota. Los que no siempre se presentan en forma explícita, debido al carácter religioso católico que ella le imprime a su poesía como primera lectura dominante. Sin embargo, se percibe una pertenencia champurria[2] producto de participar en el grupo poético Aumen, protagonista del área cultural de Chiloé en los siglos XX y XXI en el sur de Chile, que relevan temas como la feminidad, las migraciones y la militancia política.

2. ESTADO DEL ARTE

En relación con los estudios que se han realizado sobre este tema, tenemos los trabajos de Iván Carrasco (1991, 2005). Respecto a la poética de Sonia Caicheo, se ha estudiado el *Salve Dolorosa,* desde el punto de vista de los discursos poéticos en Ariz (2005). Esta autora analiza los estados anímicos del hablante en su poesía, en relación con los elementos de la naturaleza, como, por ejemplo, el clima, categorías que no analizamos. Además, consideramos epistemológicamente la cultura, a diferencia de Ariz (2005), como un sincretismo, más que una hibridación, pues esta tiene que ver con elementos cerrados, fijos y no dinámicos. En ese sentido, diferimos, pues consideramos que la cultura chilota ha vivido un proceso de sincretismo histórico y no es una cultura híbrida, concepto discutido, puesto que la hibridación invisibiliza las relaciones de dominación y poder en la hegemonía cultural de sociedades modernas sobre las culturas subalternas, en este caso la indígena. El concepto de hibridación viene desde la biología y se entendería como una síntesis de elementos puros, mientras que en la cultura esta situación no es así. Asimismo, en otro estudio de Ariz (2007b), hacemos una salvedad con su análisis y su texto "La poesía de Sonia Caicheo, tejido a medialumbre al resguardo de otro tiempo", pues presenta ciertas categorías de análisis que son: (a) La incorporación del discurso bíblico al discurso poético, (b) la reformulación de oraciones tradicionales de la iglesia católica y (c) la naturaleza como espacio sagrado, espejo de la imagen de Dios como búsqueda propia de la divinidad (p. 2). Aquí, nuestra salvedad es sobre este tercer punto, acerca de la naturaleza como espacio sagrado en la búsqueda personal, pues consideramos que esta concepción no es personal, pues es herencia patrimonial de la cosmovisión del pueblo mapuche y no una exclusiva búsqueda de la voz poética de Sonia Caicheo, sino que esta poética es parte de la cultura chilota a la que ella pertenece (Grebe, 1993). Respecto a la subversión del discurso religioso en *Salve Dolorosa*, tenemos a Amaya

[2] Según el grafemario Unificado que usaremos para el artículo, la palabra champurria es sinónimo de *xampurria*, utilizada por el autor Javier Milanca, tomada del grafemario Raguileo del idioma mapudungun. Para consultar los diversos grafemarios de la lengua mapuche (Álvarez-Santullano, Forno & Risco del Valle., 2025, pp. 17-20). En este artículo no hemos cambiado las citas textuales y se mantiene el grafemario según fueron escritas.

(2009) que hace una lectura lingüística, discursiva y semiótica. En ese sentido, nuestra diferencia con el autor es que él considera que Sonia Caicheo, lo que hace con su *Salve Dolorosa,* es subvertir el sentido tradicional católico del rezo, como una forma de rebeldía o una transgresión. No obstante, diferimos de aquello, pues lo que ella hace es complementar el rezo católico con elementos veliches y chilotes, sin dejar de ser una persona creyente, incluso siendo de origen mapuche, sin tratar de incomodar a la Iglesia y a los fieles, sino más bien, enriquecer la fe católica, construyendo un sincretismo más rico.

3. METODOLOGÍA

El presente trabajo tiene como objetivo hacer una lectura histórico-hermenéutica (Ricœur, 2008) del mencionado libro de Caicheo Gallardo, desde el punto de vista de la interculturalidad desde lo histórico y lo religioso, en el sentido de interpretar el texto poético como una manifestación cultural según los planteamientos de Jacques Rancière (2014) que en su libro *El reparto de lo sensible. Estética y política* sostiene que en la era de las masas, en términos de Benjamin, existe una estética que no tiene nada que ver con la estetización de la política, en el sentido de una confiscación perversa de la política por una voluntad del arte, sino que en las periferias o espacios menos visibles de la cultura dominante, surgen voces "fantasmas" que confunden el reparto de las identidades, rescatan expresiones "marginales" o "subyacentes" a los proyectos modernos político culturales (p. 22). Desde este punto de vista, nuestros objetivos son: 1) Analizar la formación de la autora en la Escuela Normalista de Ancud, desde la influencia que su epistemología liberal laica tiene sobre su poética sincrética 2) Caracterizar su participación en el grupo Aumen, en el sentido de una formación literaria, de carácter poético estético, con un profundo sentido político en el contexto de la dictadura de Pinochet en Chile y los cambios neoliberales sobre el país y 3) Analizar hermenéuticamente el *Salve Dolorosa*, a través de los elementos textuales, relaciones entre la oración católica y el *ül* mapuche y la correlación de los datos biográficos e históricos con los poemas. Nuestro método es el hermenéutico de la lectura poética e interpretación según los planteamientos de Rancière (2014), para lo cual vamos a analizar el texto *Salve Dolorosa* en el contexto de esta doble filiación escritural del grupo Aumen y normalista en su formación académica.

4. SONIA CAICHEO, FORMACIÓN NORMALISTA Y GRUPO AUMEN

Nacida en Nercón, Chiloé (1943) Sonia Caicheo Gallardo[3] escribe una poesía que da cuenta del sincretismo popular propio de su territorio, lo que a su vez funciona como un territorio histórico cultural, atravesado por una religiosidad católica marianista (Huenún, 2005). Por su apellido Caicheo, de origen indígena, forma parte de un destacado grupo de escritoras mapuche-huilliche formado por Graciela Huinao; Maria Isabel Lara Millapán; Roxana Miranda Rupailaf; Jeannette Hueitra; Ana María Güentelicán; Maribel Mora Curriao; Faumelisa Manquepillán; María Teresa Panchillo y Jacqueline Caniguán, entre otras. Caicheo posee una amplia producción literaria[4] que se inicia con *Deshojando el calendario* (1981) y *Los que no deben morir* (1982); destaca su poemario *Rabeles en el viento* (1993) que cuenta con dos ediciones. Su obra más reciente es *Azulinos* (2022) y cuenta, además, con dos obras dramáticas: *Los niños no deben morir* (1980) y *Las mariposas de Antonia* (2001). La crítica literaria nacional la ha asociado a la poesía etnocultural chilena dado el sincretismo religioso entre el credo católico y las creencias locales presente en su producción (Carrasco, 1991). En el caso de *Salve Dolorosa* (1999), el rezo católico es el articulador de esta simbiosis religiosa y cultural, oración a través de la cual la voz poética eleva sus suplicas: "hay aquí un llamado constante a la divinidad para que ayude a sobrellevar todo el dolor y sufrimiento "en este valle de lágrimas" en pos de alcanzar la otra vida, llena de dicha" (Amaya, 2009, p. 3).

Visto esto, se hace necesario mencionar que la formación pedagógica que tuvo la poeta fue de carácter liberal de una epistemología laica, pero que por su formación normalista[5] estaba profundamente influenciada por la religiosidad católica, propia del territorio chilote (Cárdenas & Trujillo, 1986).[6] Cabe notar que para los estudiosos que hemos citado, las misiones circulares funcionaban como un "sistema beneficioso" por llevar el proyecto evangelizador —por consiguiente, la alfabetización— a los pueblos indígenas de este territorio, los cuales eran

[3] En poesía ha publicado más de 8 libros en lugares como Chiloé, Buenos Aires, Chugut, Villa Regina, Charleston, South Carolina y España (Ariz, 2007).

[4] A pesar de su amplia producción, la mayoría de sus libros son autoediciones o ediciones de baja circulación por editoriales locales.

[5] Es importante mencionar la formación normalista que tuvo la autora, en el sentido de pertenecer a una de las generaciones de profesores formados en las escuelas normales que funcionaron inspiradas en el modelo educativo francés desde 1842 a 1974, y que desaparecieron con la reforma educacional de Frei Montalva. Estos profesores normalistas tenían una formación de carácter liberal y de alguna forma su religión católica, a pesar de funcionar en un contexto multicultural (Montiel & Torres, 2010, pp. 12-13).

[6] "El contacto cultural y humano entre isleños (Chiloé) y peninsulares fue estrechado a través de los religiosos jesuitas en un principio. Estos recorrían el área anualmente, en las llamadas misiones "circulares". En ellas conjugaban la evangelización con una efectiva acción social y educativa, situando al aborigen en una mejor dimensión humana a la entregada por el encomendero […]. Dejaron una visión al aborigen, que no era otra que la del Occidente cristiano, absorbidas con las peculiaridades de una raza, cuyos valores distaban mucho de ser similares a los europeos" (p. 11).

veliches y chonos en su mayoría. Esta apreciación de carácter ético-moral es discutible, puesto que aquellos pueblos visitados por los misioneros, en general, sufrieron procesos de aculturación que no necesariamente fueron bajo condiciones de aceptación propia y muchas veces fueron por la fuerza, introduciendo en ello elementos como la imaginería religiosa de madera (Gutiérrez, 2007; Moreno, 2007; Sánchez, 2010; Urbina, 1990). Por lo que consideramos que la autora presenta una doble formación, por un lado, tiene una educación pedagógica liberal bien definida en la Escuela Normal de Ancud (Montiel & Torres, 2010, pp. 179-182) y por otro, perteneció a un grupo o taller poético periférico, como el grupo Aumen, al que nos referiremos más adelante. Desde un punto de vista semiótico, los escritores tienen una posición privilegiada para influir en el devenir histórico debido a su capacidad de producir discursos públicos de carácter estético-literarios, en los cuales trabaja como testigo documentalista de los imaginarios textuales (Mansilla, 2001). En el caso de las poetas de raigambre mapuche-huilliche como Caicheo, su poesía funciona como un documento que coteja el mundo pagano y natural no colonizado, con el vacío moderno de los dogmas católicos que dan cuenta de una subjetividad conflictuada que busca soluciones a sus aflicciones, rogándole a ambos sistemas de creencias. La escritora y profesora de enseñanza básica, fue integrante del destacado grupo chilote Aumen[7] de la región, fundado en 1975 por Renato Cárdenas y Carlos Trujillo, que, según Ariz (2005), este fue:

> Aumen es una voz huilliche que significa "el eco de la montaña"; todavía se utiliza en algunos lugares de Chiloé, aunque ha perdido la consonante final (aume) y significa "espíritu de los muertos que sigue rondando por las casas". Si bien comenzó como un taller literario dirigido a la comunidad escolar, muy pronto amplió sus horizontes, transformándose en el movimiento cultural más importante que haya existido en la isla de Chiloé. Asimismo, este grupo es "posiblemente el más antiguo de nuestra era post-golpe, se ha transformado en un verdadero símbolo chilote y ha esparcido poetas por casi todo el sur". (Bianchi, 1990, p. 154, como se citó en Ariz, 2005, p. 64)

Natalini (2021) se refiere a la importancia de la formación de autores del sur de Chile, a través de talleres literarios. En ese sentido, el taller Aumen es de sumo valor, pues comienza a funcionar en plena dictadura militar en Chile: "El taller funcionaba en el Liceo Coeducacional

[7] Las obras del grupo Aumen se caracterizaban por su contenido intercultural planteando "la interacción de la sociedad chilota con la mayoritaria, en términos de marginación, exclusión y abandono, sin ninguna concesión a un pintoresquismo regionalista o folklorizante" (Carrasco, 2005, como se citó en Amaya, 2009, p. 1). Carrasco identifica al grupo o taller Aumen ("el eco de la montaña" en veliche) de Castro, Chiloé, como uno de los tres proyectos de literatura intercultural en Chile (literatura del exilio y literatura de inmigrantes) en la actualidad. Comenzó "a partir de 1975, como una instancia de reflexión y resistencia cultural al proyecto ideológico del gobierno militar, mediante la valoración, defensa e integración de la identidad regional" (p. 74).

de Castro, de manera de actividad extraescolar y reunió a poetas que hoy en día son referentes de la literatura del sur de Chile, funcionando ininterrumpidamente en el lapso de 1975-1988" (pp. 24-25). Asimismo, Sergio Mansilla (2002) afirma que a partir de los talleres de Aumen, se consolidó en Chiloé una literatura moderna (p. 141). La importancia de este grupo en la formación poética de la autora radica en que este taller fue una respuesta a "contra corriente" de la hegemonía de la dictadura en el Chile de los años 70. Por lo que, no solamente autores como Sergio Mansilla o Mario Contreras fueron exonerados políticos, sino que en general el discurso poético de los integrantes de este taller rescata y representa aquellas subjetividades que se resisten al capitalismo y al neoliberalismo en general. Es importante destacar que la dictadura de Pinochet de 1973-1990 reemplazó el modelo socialista del presidente Salvador Allende y la Unidad Popular por un modelo neoliberal basado en los principios económicos de la Escuela de Chicago en contexto de la Guerra Fría, lo que significó que los procesos extractivistas, que siempre estuvieron presentes desde la llegada de los conquistadores españoles, se profundicen con nuevas formas como la industria salmonera (Mansilla, 2002, 2009) continuando con los modelos de modernización del territorio. También cabe destacar que "Aumen fue organizador y promotor de 2 encuentros literarios importantes en 1978 y 1988" (Natalini, 2021, p. 70). En consecuencia, la autora Sonia Caicheo compartió con otros escritores locales como Sergio Mansilla; Nelson Torres y Rosabetty Muñoz.[8] Asimismo, el grupo Aumen funciona hasta el presente en el 2026, después de algunas interrupciones.

5. *SALVE DOLOROSA*

Respecto del libro *Salve Dolorosa*, Amaya (2009) sostiene dos conclusiones desde su análisis lingüístico, la primera es que el poema al ser una nueva versión del rezo religioso, desde una identidad y territorialidad chilota, es un diálogo con el texto religioso tradicional y una especie de rebeldía a la religiosidad católica, así como también se puede ver que funciona como un acto de chilotizar el rezo católico. Podemos rastrear esta re-territorialización en las definiciones de área cultural que se han hecho en los estudios argentinos. Según Natalini (2021) Gabriela Espinosa (2016) presenta la noción de área cultural sur:

> Resulta prioritario desarrollar sucintamente la noción de "área cultural sur" propuesta por Gabriela Espinosa en diversos artículos y publicaciones (2009; 2016a; 2020), que parte de nociones en torno a la idea de territorio (zona, área, región) de Antonio Cándido (1971), Ángel

[8] Algunos otros integrantes históricos del grupo Aumen que han publicado son: Olga Cárdenas, Ramón Mansilla, Luis Mansilla, Víctor Hugo Cárdenas, Aristóteles España, Mario García, Óscar Galindo, Jaime Márquez, Claudia Navarro, José Teiguel, Myriam Torres Millán, Jorge Velázquez, Héctor Véliz Pérez-Millán y Mario Contreras.

> Rama ([1982] 1987), Ricardo Kaliman (1999), Ana Pizarro (1989) —esta última retoma el concepto de "zona literaria", formulado por Werner Bahner en 1973, y de allí llega a la idea de "área" (2004). A partir de aquí, se reflexiona en torno a la identidad de una literatura no reducida a los límites del Estado-Nación, con la configuración de un mapa que no se ajusta a las fronteras de las naciones independientes y que resulta "más verdadero que el oficial" (Rama 1987: 68). El sur de Argentina y Chile, sostiene Espinosa, se presenta como un "área cultural", que posee "un territorio […] con un tronco histórico cultural común" (2009: 4), y donde se han producido, siguiendo los lineamientos teóricos de la historiadora Susana Bandieri en Historia de la Patagonia (2011 [2005]), intercambios comerciales espontáneos antes de la consolidación del Estado Nacional, sin que la frontera física de la Cordillera de los Andes haya constituido un impedimento. Por lo tanto, se trata de "verdaderos espacios sociales de gran dinamismo y alta complejidad. Los lazos sociales, étnicos, lingüísticos y comerciales, anteriores a la formación de los Estados nacionales, perduraron por encima de los límites fijados" (Espinosa 2016: 48). (pp. 25-26)

De esta forma, tenemos un re-territorialización del rezo católico *Salve Dolorosa*, ahora desde el punto de vista de la cultura chilota, que se enmarca en el gran territorio patagónico del sur de Chile y Argentina, cuyo sustrato cultural, antes de las migraciones internas y externas, son las culturas ancestrales, como la mapuche, la chona, la tehuelche, la selk' nam, entre otras. Estas conclusiones, sumadas con la lingüística, son una base interpretativa para hacer un posterior análisis del texto desde un punto de vista territorial e intercultural, y que es el aporte de este nuevo análisis desde la perspectiva de Rancière (2014), puesto que interpretamos que la territorialidad no funciona como una unidad establecida históricamente, sino que más bien se manifiesta en capas de subjetividades en el texto de Sonia Caicheo. A su vez, como veremos más adelante, su versión del *Salve dolorosa* contiene elementos del imaginario del pueblo veliche, que a pesar de estar en un texto católico presenta características sincréticas de la cultura originaria del territorio. Respecto de este espacio geográfico la influencia cultural chilota alcanza a los territorios adyacentes en el continente al archipiélago de Chiloé, lo que hoy en día es la Provincia de Llanquihue y parte de la Provincia de Palena, lo que podemos llamar como "zona de influencia chilota".

Este territorio imaginario, comprendido desde la perspectiva de Marc Augé (1998), que dice: "el lugar es triplemente simbólico (en el sentido en que el símbolo establece una relación de complementariedad entre dos seres o dos realidades): el lugar simboliza la relación de cada uno de sus ocupantes consigo mismo, con los demás ocupantes y con su historia común" (p. 147). Por lo tanto, los espacios continentales circundantes al archipiélago de Chiloé desbordan

su imaginario influenciando culturalmente la geografía que lo rodea. Encontramos características propiamente chilotas tanto en la ciudad de Puerto Montt, por ejemplo, en su caleta de pescadores de Angelmó, como en el archipiélago de Calbuco, por el norte y en otros archipiélagos al sur de Chiloé, como el de las Guaitecas.

El territorio chilote se caracteriza por haber sido protagonista de varios procesos de sincretismos y mestizajes de diversas culturas en las último cinco centurias. Se distinguen elementos mapuche-huilliche-veliche,[9] así como también chonos (Cárdenas, Montiel & Hall, 1993; Trivero, 2005). Estas etnias, por imposición de la conquista española, adoptan el idioma castellano que, además, desde el siglo XIX en adelante se le suman elementos culturales de la colonización germana en el sur de Chile.

6. LA POESÍA ETNOCULTURAL DEL MUNDO MAPUCHE-HUILLICHE

La escritura de una poética con perspectivas históricas, sociales e identitarias es una característica de los escenarios de construcción literaria actual. Las propuestas poéticas más contemporáneas accionan la aparición de nuevas miradas que marcan una "alteración del sistema cultural observado" (Alvarado, 2017, p. 185), y que, según palabras de Carrasco incorpora la lengua, la literatura y el discurso público de aquellos grupos no hegemónicos, como indígenas —sobre todo mapuches— de chilenos exiliados y extranjeros residentes en Chile y sus problemáticas étnicas, socioculturales y textuales, vinculadas a la reflexión sobre lenguas, culturas e identidades, asociadas a los derechos humanos (Carrasco, 2005, p. 65).

En el contexto de la poesía chilena de los últimos 40 años se produce la aparición de la llamada poesía etnocultural, escrita principalmente por autores de origen indígena o indígena-mestizo (racial y culturalmente) y, en menor número, por autores de origen hispánico, germánico o de otras etnias de raíz europea, mestizados con familiares de origen chileno e indígena (Mansilla, 2001). Esta poesía es una textualización propia de las mutaciones disciplinarias que se produce "entre la literatura y las ciencias humanas; […] escritura fronteriza que sobrepasa el ensayo tradicional de las disciplinas y textos de los países americanos y persigue funciones cognitivas, testimoniales y autobiográficas" (Carrasco, 2012, p. 221). Esta producción sincrética se caracteriza por abrir la literatura a espacios y relaciones interétnicas a través de la construcción de textos en los que se observan:

[9] Respecto de la diferencia entre mapuche y huilliche, tenemos que indicar que huilliche se refiere a un subgrupo del pueblo mapuche, ubicado en la zona sur de su territorio, comprendiéndose a la partícula huilli- como sinónimo de sur y che- de gente. A su vez, el término veliche se asocia a este último grupo mencionado, pero que habitan el archipiélago de Chiloé.

> superposiciones interculturales, textos de codificación dual o plural, collages etnolingüísticos, palimpsestos indígenas, europeos y criollos, autoría y enunciación sincrética, híbrida o intercultural, intertextos transliterarios, para investigar, denunciar y reconstruir espacios étnicos y socioculturales de violencia, discriminación, genocidio, así como formas de utopía y diálogos interétnicos. (Carrasco, 2002, pp. 207-208)

El sujeto poético tiene la posibilidad de sumar a su discurso a personajes específicos mediante la incorporación de su propio lenguaje, es decir, adhiere a su textualidad fragmentos de textos verbales y visuales que, para el lector, aportan "ciertas propiedades historiográficas o literarias" (Mignolo, 1982, p. 59) como "la carta, el diario íntimo, la autobiografía, las memorias, la crónica, el ensayo, o géneros periodísticos, como la entrevista y el reportaje" (Morales, 2001, p. 11) que permiten el surgimiento de nuevos tejidos heterogéneos. Parte de este tipo de textos lo constituyen los mapas; las imágenes fotográficas o ilustraciones; las crónicas y relaciones del periodo de conquista y colonización que van a pasar a formar parte de los poemarios a modo de descripciones; epígrafes; citas; paráfrasis; explicaciones; glosas; dedicatorias o notas a pie de página (Carrasco, 1998), entre otras formas de incorporación a la trama textual. Desde la perspectiva del receptor, la combinación de estos rasgos le permite dar sentido a datos, nombres y acontecimientos con los que dota de un entendimiento más global a la obra, aproximándose a la perspectiva del autor (Carrasco, 1998).

Esta poesía no solamente se ocupa de lo señalado, el sujeto poético también "se constituye como conciencia sabedora de su condición etnocultural y que hace de dicha condición una estrategia de resistencia contra la dominación neocolonial […] y como dispositivo de relectura de la historia" (Mansilla, 2001, p. 84). En tanto incorporación del repertorio poético indígena al sistema literario chileno y argentino, en palabras de Mellado:

> radica en que el pasado no resulta algo puesto en el origen congelado: el sujeto se reconfigura y elabora en la imbricación de múltiples textualidades […] en la que sujetos monolingües del español o bilingües del español, o el mapuchezungún, se asumen como miembros de los pueblos originarios […] en la que no siempre la lengua mapuche es la lengua materna, sino que intercale "un salpicado" de palabras mapuches, escora la lengua española (Rodrigo Rojas, 2009) con trozos que muestran una supervivencia en el mapuchezungún y que en palabras de Mora Curriao/Moraga (2006) significa "Todavía estamos vivos, todavía somos mapuche". (Mellado, 2014b, p. 70)

Lo anterior se ha denominado *xampurria* (champurria), por autores como Javier Milanca (2024), que, a través de otros estudios (Ayilef, 2025; Soto, 2019), argumentan que el

significado que posee el uso de la lengua mapudungun en textos de código en español, de alguna forma, tensiona las identidades tanto mapuche como chilena y argentina. Y, en el caso de Sonia Caicheo, se tensiona la identidad chilota con elementos de las culturas originarias, que muchas veces están en conflicto con las bases epistemológicas del cristianismo. Esto amplía y complejiza su estudio con características propias de la cultura oral mapuche como *ül*, *epew*, *llamekan, nütram, piam*,[10] etc. La codificación en mapudungun y la doble codificación mapudungun-español es característica de estos textos publicados principalmente en el sur de Chile y Argentina, donde hay presencia de la cultura mapuche.

La poesía mapuche-huilliche se inclina por tematizar el mundo rural, visto, ya sea, como "espacio de la memoria primigenia: de los ensueños, las historias y los mitos ancestrales" o como "lugar de la usurpación, el abandono, el dolor y la decadencia territorial y cultural" (Huenún, 1984, s/p). En especial, las propuestas de las poetas expresan "sus particulares visiones de la historia, la memoria familiar, la sexualidad, la contingencia política y social, la relación de pareja, la maternidad y los estados visionarios, mágicos y religiosos propios de la mujer situada en la cultura mapuche tradicional" (s/p). Sumado a ello:

> En la responsabilidad intelectual que asumen las poetas mapuche actuales, frente a un origen escritural mixturado, fundamentalmente, en la compleja relación oralidad-grafía y lengua vernácula-lengua española, se desenvuelve, sin duda, la huella de la experiencia de un contexto histórico de permanente violencia, fragmentación y discriminación. (Moraga, 2011, p. 32)

Esa compleja mirada al mundo rural, femenino e indígena sirve de articulador de *Salve Dolorosa* de Caicheo, en cuya textualidad transdiscursiva la plegaria religiosa católica se sincretiza con el *ül*, que se define a partir del *ülkantun*, como "un discurso poético musical que expresa sentimientos del hombre a fin de satisfacer sus necesidades espirituales. Estos sentimientos pueden ser: el amor, la alegría, el dolor, lo religioso, la esperanza, etc." (Painequeo, 1989, p. 244). De esta manera, como integrante de la camada de escritoras que

[10] *Ül:* "Llamaremos ül (canto mapuche) —siguiendo una de las hipótesis de nuestra investigación— toda producción verbal que maneja la técnica de composición propia de la oralidad primaria: fey ta pu mapuche ñi ül ka pu mapuche ñi nütham. Es decir: a) expresión verbal poética o no de carácter oral; si lleva melodía, se incorpora a ül dungu y si no, al nütham dungu, b) práctica verbal que se ha venido desarrollando desde tiempos inmemoriales" (Painequeo, 2012, p. 210); *Epew:* es un relato de carácter ficcional que tiene una función lúdica (Briones et al., 1998); *Llamekan:* "Los llamekan corresponderían a "cantos propios de mujeres (al moler el trigo)…se cantan con la misma melodía, la cual se repite cada dos versos"" (Moraga, 2011, p. 35); Nütram: "Es el arte de la conversación, en que una persona mayor habla de su vida, de su cultura, de la historia de su pueblo; es una conversación siempre poética, no sólo porque es profunda, sino porque apela también a la memoria" (Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio [MINCAP], 2013); Piam: "El piam es un relato cosmogónico del pueblo mapuche williche sobre la historia o hechos ocurridos en tiempos remotos antiguos, de los cuales pueden o no existir evidencia empírica, sino más bien se basan en la tradición oral transmitida de generación en generación y que están instalados en el imaginario de todos" (Ojeda, 2017, p. 2).

adhieren a esta escritura, la autora desarrolla un proyecto autoral que pone en relieve a la oralidad mapuche-huilliche dentro del contexto de la sacralidad de la tradición católica. Adicionalmente, la poeta replica la inclinación de muchos autores huilliches de responder a una situación de urgencia histórica vivida por las comunidades indígenas nacionales que buscan hacer "justicia ante el colonialismo de que han sido víctimas por siglos. Decir públicamente, 'aquí estamos' […], contribuyendo de paso a alimentar la corriente de tolerancia, conocimiento y comprensión hacia los que son diferentes" (Mansilla, 2001).

Un aspecto interesante de señalar respecto a la producción literaria etnocultural mapuche-huilliche es, en algunos casos, su actitud de adueñarse de la palabra. Esto quiere decir que los poetas actúan como *ngenpin*[11] ancestrales que construyen un complejo etnodiscursivo mezcla de *ulkatun*, *nütram* y *weupin* caracterizado por lo champurria en que ellos habitan. Los escritores deambulan entre dos culturas y dos lenguas —mapudungun y español— y esa condición es problemática "en tanto (como champurria) no pueden asumirse mapuche, ni chileno (o argentino) ya que su presencia se ubica en los 'márgenes' de un proyecto de nación que en realidad no los contempla" (Toledo, 2016).

En el caso de las poéticas etnoculturales de mujeres, en esta se ha asumido y metaforizado la figura de la machi, respecto de este agente espiritual, Díaz (2020) nos explica:

> Tradicionalmente, se ha afirmado que durante los siglos XVI y XVII las machi eran mayoritariamente hombres travestis y que posteriormente -desde mediados del siglo XVIII- son en su mayoría mujeres las que ocupan este rol (Montecino y Conejeros, 1985). Bacigalupo señala que en los primeros siglos de la Colonia el rol de machi era equivalente al del chamán clásico siberiano, según la caracterización de Eliade. El especialista propiciaba espíritus ancestrales, combatía enfermedades y fuerzas negativas, dominaba el conocimiento esotérico y el uso de hierbas, era médico y exorcista, orientaba a los moribundos, realizaba adivinaciones y daba consejos, y propiciaba "'pillanes' o espíritus masculinos de caciques, soldados y machis antiguos para tener suerte en la guerra, hacer adivinanzas y realizar curaciones". En esta época el énfasis del ngillatun era militar y lo oficiaban oradores (ngenpin) (Bacigalupo). Los cambios sociales y económicos de la sociedad mapuche explicarían el predominio de mujeres machi a partir de mediados del siglo XVIII. (p. 59)

[11] Según el Diccionario de la Lengua Mapuche, significa: "Ngenpin: persona que consagra su vida a realizar el kamarikun" (p. 69); *Kamarikun:* "Kamarikun: ceremonia socioreligiosa Mapunche" (p. 69). Moyano (2021) sostiene que Kamaruko y Guillatún son sinónimos y se define como una ceremonia "de dar y recibir y recibir y dar […]. A grandes rasgos su sentido excede la mera operación de pedir lluvia o agua o más bien, remite a la relación que se da entre las personas y los demás newén (energías) que existen en la naturaleza" (Moyano, 2021). Para profundizar, respecto de los tayül o cantos sagrados/espirituales, consultar Curapil y Golluscio (2025).

Lo anterior explica que, desde la perspectiva del género, el mundo mapuche no consideraba el rol de la machi como binario, más bien como un rol complejo en que se podían identificar más de un género y que, además, esta diferencia no estaba asociada a las heteronormatividades del mundo moderno occidental, relacionadas con el bien y el mal, sino que viven en una realidad natural que se relaciona con el mundo sobrenatural al ser su cuerpo soporte de los símbolos cosmovisionales. La machi, como agente religioso de orden espiritual tiene la capacidad de entrar en estados alterados de conciencia; recurre a espíritus auxiliares y a elementos simbólicos como el árbol de la vida (*rewe*) utilizado como altar, y el *kultrung*, tambor que sirve de instrumento para acceder al estado de trance (*kümün*, *kimün*). En su rogativa (*machitun*) [12] esta figura se hace del poder terapéutico para curar a través de las propiedades naturales de las plantas curativas o *lawen*. Este rito sagrado requiere una atmósfera propicia que se obtiene a través de un especial tipo de discurso que posee la capacidad de aglutinar sabiduría, poder, y además de conectar los espacios sobrenaturales y naturales[13]. Los poemas referidos a machitunes se caracterizan por el ritmo y la estructura de los cantos sagrados de machi (machi *ül*) y concentran la palabra en forma de oración o rogativa. En ese orden, las poetas mapuches optan por la escritura como representación de la oralidad; por la poesía como manifestación artística y religiosa mapuche y por la escritura en español con partículas en mapudungun —a excepción de los textos de doble codificación—. Esta referencialidad al machi *ül,* canto o rezo sagrado y sanador de la machi, es resignificada en el poemario de Caicheo y puesta en convergencia sincrética, por medio de la estructura del rezo católico.

[12] Sobre el machitun: "Existe una amplia bibliografía histórica y contemporánea sobre este rito de sanación y de las personas, divinidades y poderes involucrados (Casamiquela, 1964; Faron, 1964; Grebe, 1973, 1986; Gutiérrez, 1984, 1987; Leiva, 1991; Montecino, 1984a; Métraux, 1973; San Martin, 1976, 1977). La persistencia de este complejo sistema ritual es notable, sobre todo si se tiene en cuenta que desde el siglo XVII comenzó a ser duramente reprimido por las autoridades españolas -civiles y religiosas-, tanto en la zona central (de Chile) como en la frontera […]. También sorprende la perdurabilidad de su estructura interna, la que fue descrita por Pineda y Bascuñán a mediados del 1600. Para numerosos autores, en la sociedad mapuche el ritual chamánico desempeñaría un papel mucho más importante en la vida religiosa que el rito del NGUILLATÚN. Los factores que llevan a tal afirmación son el rol desempeñado por su ejecutora (la MACHI) en la comunidad, y que en el NGUILLATÚN existan elementos vinculados directa e indirectamente a su figura: REWE, fuego sagrado, KULTRÚN, etc. Nuestra opinión es que estamos frente a dos complejos rituales con orientaciones, finalidades y simbolismos diferenciados. La MACHI tiene su lugar en el MACHITÚN, en el NGUILLATÚN ella se desempeña como conocedora de las tradiciones (ADMAPU). Una distinción fundamental entre NGUILLATÚN y MACHITÚN es que el primero es un rito sacrificial de consagración, mientras que el segundo carece de esta dimensión. Sin embargo, la MACHI es una consagrada por los dioses a la lucha contra las fuerzas del mal (WEKUFE)" (Foerster, 1995, pp. 101-102).

[13] "la religiosidad mapuche comprende cinco subsistemas integrados de creencias y prácticas. Ellos son: 1) la familia de dioses y espíritus benéficos, 2) los *weküfe*, espíritus malignos, 3) los *ngen*, espíritus dueños de la naturaleza, 4) el chamanismo y 5) la brujería. Cada uno de ellos se identifica y vincula con un estrato cósmico originario específico en el cual residen […]. Cada cual implementa sus propósitos mediante la manipulación de potencias sobrenaturales, ya sea benéficas o maléficas, constructivas o destructivas" (Grebe, 1993, p. 46).

7. LA ORACIÓN *SALVE DOLOROSA*[14]

Veamos el poema: "Dios te salve reina y madre/madre de misericordia… /dios te salve, a ti aclamamos/los desterrados hijos de Eva/a ti suspiramos, gimiendo y llorando/en este valle de lágrimas/ ¡Ea! pues señora, abogada nuestra/vuelve a nosotros/esos tus ojos misericordiosos" (Caicheo, 1999, s/p). La obra responde a la plegaria como re-territorialización, pues por medio del rezo católico, el yo poético ruega a un interlocutor que, en la mayoría de los casos, es la Virgen María. Podría tratarse también de otras entidades religiosas, pero no necesariamente sacras, pues podrían ser las animitas o los difuntos, sumando al catolicismo elementos del animismo veliche y su relación con los muertos. El cruce entre los poemas de cada apartado funciona como un diálogo entre el yo lírico, voz que encarna a una mujer chilota, y la estructura formal de la oración católica, como si cada poema fuera una súplica imaginaria de la conciencia de este hablante mientras la ejecuta maquinalmente en la misa o en alguna ceremonia religiosa. La voz poética eleva una solicitud a los cielos para pedir favores y satisfacer ciertas carencias propias de su condición de pobreza. Solicita, por otro lado, paz y la solución a ciertos problemas relacionados a la historicidad de la sociedad en la que vive, que es de carácter periférica.

El rezo es constitutivo de la cultura mapuche, a través del canto que se define en mapudungun: *ül* (Painequeo, 2012, p. 210). Esto se refleja en la estructura y originalidad del libro, pues el profundo sentido religioso de la sujeto poético va más allá de ser mujer, descendiente indígena y humilde. Es, primero que todo, practicante católica marianista[15] y luego mapuche-huilliche, lo que se expresa en el título del poemario. Esta versión del marianismo católico tiene sus semejanzas con el mito fundacional de otros países hispanoamericanos como México, que a su vez tiene como patrona a la virgen de Guadalupe que, de todas maneras, es otra versión del marianismo, solo que con sus elementos territoriales

[14] Transcribimos el texto original: Dios te salve, Reina y Madre/Madre de Misericordia/al pie de la cruz constante/afligida y dolorosa./Vida, /dulzura y esperanza/sálvete Dios toda hermosa,/de amarguras traspasada/por mis culpas muy llorosa./A Vos,/reina de hermosura,/suspiramos muy llorosas/las almas de aqueste valle/de lágrimas y congojas./Ea, pues, Reina del Cielo,/ahogada nuestra asoma/y vuélvenos ya tus ojos/de mansa y simple paloma./En este triste/destierro,/A Vos clamando sollozan/los hijos de aquella madre/infaustamente curiosa./En esta misera vida/siempre los pesares sobran/vivir sin ellos no es fácil,/pues, ni aún a Vos os perdonan./Dígalo tu corazón/tan cruelmente traspasado/con siete agudas espadas/que a lágrimas nos provocan./Y después de este destierro/al ánima venturosa/muestra el fruto de oriente,/Jesús, ¡Oh, madre amorosa!/¡Oh, clementísima María!,/sumamente piadosa,/todos te reconocemos/siempre misericordiosa./¡Oh, dulce Virgen María!/sed nuestra intercesora,/para que seamos dignos/de promesas tan valiosas./Así, Madre, lo esperamos/y os lo pedimos de hinojos,/estos tus ingratos hijos,/que tanto te han dado enojos./Y al mismo Jesús con quien reinas/y ayudas a la victoria/preséntale tus dolores/por prenda de nuestra gloria (Vázquez de Acuña, 1957, p. 64).

[15] El marianismo es una variación del catolicismo romano muy presente en la construcción histórica de la nación chilena. Cabe recordar el mito fundacional cuenta que, durante el abrazo de Maipú entre los generales, el chileno Bernando O'Higgins y el argentino José de San Martín, la Virgen del Carmen (María) se les apareció para santificar el resultado de la batalla y de la guerra de Independencia contra España, que a la postre será la patrona de Chile.

e históricos particulares. Además, el sujeto también circula en un imaginario territorial regional, con su propia epistemología y mitología, además de las influencias de la cultura de masas de la era de la globalización (García Canclini, 2004). Esto último corresponde al caso del archipiélago de Chiloé que Caicheo retrata en su poemario.

La obra comienza con el poema llamado "Entresueño" del cual se interpreta un sincretismo desde el marianismo religioso, sumado a la mitología del archipiélago de Chiloé. En la estrofa n.º 3 dice: "Ángeles de la guarda caminan dormidos/debajo de la lluvia/ A punto de enfermar. Nosotros/Vuela el tiempo/Las baudas[16]/La sonrisa" (Caicheo, 1999. p. 7). En esto se extrae que la forma católica respecto a nombrar a los ángeles de la guarda se sincretiza con las creencias veliches del territorio, ya que la bauda simboliza malos augurios, relacionados a actividades de hechiceros y brujos. Asimismo, se relaciona a la bauda con la bruja llamada *Voladora*, que se menciona en el poema "Puente Peligroso", que dice: "Este viraje a la izquierda/como a trescientos Km. por hora/Cuando pasó la Voladora/a dos centímetros/y cantaron los chucaos" (Caicheo, 1999, p. 13). Tras esto, los ángeles dormidos pueden caer enfermos por presencia de la bauda, construyendo una sensación de peligrosidad que requiere protección de los *ángeles católicos* ante la amenaza de los espíritus mapuche. En este sentido el yo lírico se mueve entre dos culturas que luchan entre sí, tensionando las relaciones que en el imaginario poético de la autora se remarcan en estos cruces y desciframientos.

Lo lúgubre o pesimista en el mundo mitológico chilote atraviesa toda la obra *Salve Dolorosa* como un elemento constante al incorporar los nombres de personajes o espíritus mitológicos como *Traucos* y *Voladoras*, declaradas figuras de mal augurio, es decir, seres de energía negativa que no representan la religiosidad católica marianista, sino más bien la pagana, como se han entendido los sistemas culturales mágicos-religioso de los nativos, producto de la influencia del romanticismo (Diamantino, 2023), que luego de la colonización española coexistieron paralelamente con la lógica cristiana occidental, en una relación cultural no exenta de conflicto (Cárdenas et al., 1993, p. 242).[17]

[16] La figura de la bauda está asociada en varios diccionarios con el ser mitológico de la Voladora (Cárdenas, 2017; Romo, 2026), en Romo dice: Voladora, la. f. Mujer, hija de brujos, que posee la facultad de transformarse en pájaro (bauda y otros). Antes de emprender el vuelo debe "alivianarse", esto es dejar sus tripas en un recipiente, pero si éstas son descubiertas o dañadas la Voladora muere. Su función es la de ser correo de los brujos, llevando mensajes de la Mayoría (de Quicaví) a los brujos y viceversa (p. 88); En el diccionario de Cárdenas dice: Bauda (nycticorax oscurus), vuedco, guairabo común. Se le asocia con la Voladora o "mensajera de los brujos", mujer que adquiere la forma de esta ave (p. 209).

[17] Cárdenas Montiel y Hall (1993) ejemplifican esto con dos conflictos ocurridos entre estas lógicas culturales distintas: el primero es el Proceso a los Brujos de Chiloé y, el segundo, es la muerte de un infante en un sacrificio

A partir del credo católico marianista, se tergiversó la figura religiosa de la machi mapuche, pues en vista de la colonización y su respectiva demonización de las culturas occidentales se consideró adivina, *meica*[18] y también hechicera, lo que por supuesto es un error de metonimia al traducir el concepto de machi e intentar explicarlo en el sistema castellano. Estos procesos histórico-culturales de resignificación de las herencias indígenas tienen su origen en los tiempos de la Colonia y, en particular, en el ejercicio del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición española que se dedicó a desplazar a las antiguas creencias locales, tanto en Europa como en América (Sanzoni, 2004).[19]

En el poema "Correo del sur" la sujeto poético denota un problema económico de una continua inflación de los precios: "Subió el azúcar el pan la yerbamate" (Caicheo, 1999, p. 9). Se puede interpretar que la voz poética como sujeto periférico de clase social baja, pertenece a un territorio chilote y austral por el hecho de nombrar la yerba mate, una bebida caliente que se consume desde el territorio guaraní en el Paraguay hasta la Patagonia chileno-argentina. En los versos: "Relampaguea noreste en bronquios/del más chico/en el cuarto de arriba. Escasea el amor/Sólo esta sal desborda el cuerpo/ de tu carta" (p. 9), esta voz evidencia una soledad emocional de pareja aludiendo a un posible hijo, miembro más pequeño de la familia, que duerme enfermo en el clima agreste, típico del sur de Chile. Se denota que la pareja, quien solo toma contacto con la esposa/voz poética por carta, es una presencia distante, pero sin cuerpo y desterrado en el extremo sur, como indica el título del poema. Pese a su brevedad, el poema dice mucho en sentido metafórico acerca de la soledad y del clima inhóspito en el que habitan aquellas mujeres chilotas que, por centenares, perdieron a sus esposos en la migración hacia la

ritual a manos de la machi María Juana Namuncura, quien fuera sometida a juicio. En ambos casos, la justicia occidental puso en cuestionamiento la lógica indígena.

[18] "A diferencia de las santiguadoras y machis, las meicas o curanderas aplican, además de oraciones o rogativos, una serie de procedimientos empíricos como agüitas, caldos, emplastos, hierbas, etcétera, destinados a devolver la salud a la persona enferma. Este conjunto de procedimientos se puede caracterizar como prácticas curativo-rituales entendidas dentro de una cosmovisión que, generalmente, no pertenece al ámbito de lo oficial, profesional o moderno. Estas prácticas fueron ejercidas casi siempre por mujeres de cualquier edad que recibieron el don de curar por parte de una fuerza superior, el que fueron perfeccionando a través de la observación del oficio ejercido por otras mujeres. La meica puede ser de cualquier ascendencia étnica, aunque es un oficio relacionado, generalmente, con mulatas o mestizas, a diferencia de la machi, que es siempre de ascendencia mapuche" (Memoria Chilena, 2024, s/p).

[19] La religión católica romana tendió a desplazar a religiones animistas europeas como la de los Celtas en un proceso que comenzó en Europa y luego se trasladó a América. Tuvo una participación en el proceso de acumulación originaria de la Iglesia Católica y su institución política y económica como Estado Vaticano, puesto que el sujeto acusado de herejía o brujería, además de ser condenado a torturas y a la hoguera, no solo perdía sus creencias territoriales circundantes y periféricas, siendo sustituidas por el relato Católico Romano oficial, sino que también perdía sus riquezas materiales y propiedades, pues luego de ser acusado por el Tribunal de la Inquisición, estos bienes pasaban a las arcas y bodegas de la Santa Iglesia Católica (Sanzoni, 2004).

Patagonia argentina en busca de trabajo y mejores derroteros para sus familias[20] (Mansilla, 2008, p. 6). En "Zurdas" se reitera el alejamiento de la pareja en la Patagonia, esta vez la voz poética habla a la mujer en segunda persona anunciándole que está embarazada de su desaparecida pareja: "Tu verano en Río Turbio. /[21]Astor Piazzola/El vértigo/De que voy a asombrarme/Si confirmas/ (Cardenal en boca) /que estás a punto de alumbrar" (Caicheo, 1999, p. 39); una suerte de anunciación divina de una gestación en solitario.

El tono triste y malagüero de la obra se mantiene en los versos angustiados de "Melinka": "Sin gaviotas tu corazón/a ciegas por el frío" (Caicheo, 1999, p. 17) y de "Tamiz": "No moverás mis islas esta noche/Mechuque/Voigue/Desertores/El viento de tu pecho ya no remece nada" (p. 19). Este último verso, demuestra la soledad emocional de la mujer, ante la ausencia de la pareja. En la fragilidad de los versos que componen la primera parte del poemario, el rezo se ha transformado en una queja al viento por la carestía amorosa y el terreno hostil que aprisiona al sujeto poético femenino, anclándola a su fe y la sume en la amargura.

En este orden, el apartado cierra magistralmente con cuatro poemas cortos llamados "Bajotierra" —un velorio y un funeral—; "En malahora" —el llanto del muerto por haber entrado en la infinita muerte—: "Una lagrima quedó porfiadamente/entre tus ojos sellados/afanosos abrieron la ventana/de tu casa larga" (Caicheo, 1999, p. 29); "A corto plazo" y "No asisto a festejos" —en los que la sujeto poético señala su profunda tristeza por la pérdida de su cónyuge—: "No tengo canto/para sonrisas de turno/Ni abrazo/que repartir a destajo/[…] El beso/que secará los ojos de los tristes/con sus mares oscuros/En las tardes de frío (p. 33). Se denota que la historia trágica augurada en los anteriores poemas se cumple cual profecía con la muerte del amado ausente/migrante: "Este día se llama eclipse/Iglesia de Nercón/Sombrero/Vela/Bajo tierra dijeron/Terminamos" (p. 27). Con esto, se cierra una parte de la oración/*ül*.

El segundo apartado recurre a una enunciación desde la voz de una mujer que declama sobre varias mujeres reales o estereotipadas. El poema "Mujer isla", a través del recurso

[20] En la obra de teatro, *Chiloé cielos cubiertos* (1972), de María Asunción Requena, se retrata la situación económica extrema que soportaron las familias ante la ausencia de sus padres que migraron a la zona extrema patagónica para trabajar como obreros de la construcción, pastores de ovejas o esquiladores de lana en las grandes estancias chileno-argentinas. Coincidentemente, en la biografía de Sonia Caicheo Gallardo (Montiel y Torres, 2010) cuentan que su padre fue a trabajar a la Argentina cuando ella tenía 9 años y nunca volvió (p. 179).

[21] Río Turbio es una ciudad de la Patagonia argentina. Muchos chilotes se trasladaron a esta para trabajar en las minas de carbón; incluso algunos viviendo en Puerto Natales (Chile).

fonético de la reiteración, introduce los anhelos de diferentes mujeres que tienen como denominador común la experiencia de la pobreza, el abandono y el olvido:

> La que corre la lluvia con sandalias/porque no tiene fiesta ni botas de invierno/ […] La yerma que observa una vitrina/y solloza porque la navidad es ajena/ […]. La que mató su único sueño/para resucitar con él al tercer día/ […]. Si Dios escuchara unos minutos/¿Por cuál de ellas rogaríais?/O como diría un profesor/MARQUE CON UNA CRUZ. (Caicheo, 1999, p. 37)

Una de las festividades religiosas católica más significativas es la Navidad, transformada ahora en un fenómeno económico y comercial. En la globalización los sujetos se mueven entre lógicas de libre mercado que son impuestas por los grandes consorcios, cuyo poder es muchas veces superior al de los Estados Nacionales (Canclini, 2004, p. 161). Las implicancias en la cultura de estas gigantescas cuotas de poder en manos de las grandes transnacionales son terribles y peligrosas. En América el modelo de festividad navideña europea penetró profundamente. En este sentido la transnacional *Coca-Cola* creó todo un montaje iconográfico y semiótico para transformar la festividad religiosa que en su origen y esencia celebra el nacimiento de Jesús, en una banalidad de consumo y materialismo, perdiéndose toda la espiritualidad original de esta celebración. En ese sentido la voz poética sufre por no poder gozar la Navidad dada su pobreza periférica y solloza de pie afuera de una vitrina en la que observa objetos cuyos precios son inalcanzables para su bolsillo: "La que antes de morir pide al Pascuero/porque nunca le hicieron un regalo" (Caicheo, 1999, p. 37).

La figura del Viejo Pascuero[22] es controversial porque representa la sustitución del mito religioso por el mito comercial. De esta forma una festividad religiosa católico-romana que concuerda con los días posteriores al solsticio de invierno en el hemisferio norte, es decir, que coincide simbólicamente con los días de renacimiento del sol en la tradición de las antiguas religiones egipcias-griegas y romanas, se transformó en la celebración, paradojalmente pagana, del nacimiento del Hijo de Dios Jesús (dios Sol) con lo que se modificó el significado semiótico de la Navidad.

Este sentimiento de consumismo no satisfecho y la deprimente conmemoración navideña, se reitera en "Temporera" que poetiza nuevas vicisitudes económicas de las mujeres solas y a cargo de su hogar en Chiloé. Las mujeres chilotas subsisten a duras penas con el

[22] Nombre popular con el que se conoce en Chile a Papá Noel, San Nicolás o Santa Claus. Mito comercial tomado por la *Coca-Cola* de las tradiciones nórdicas y utilizado en sus comerciales televisivos desde los años 30 y del 40, y que fue adoptado por la mayoría de los países de Occidente como símbolo de la Navidad.

trabajo estacional que consiste en recoger algas en las orillas de la playa, para luego venderlas a cambio de una ganancia escasa. Incluso hoy se practica esta sacrificada labor de extraer el producto a orillas del mar, descalza, con bajas temperaturas y constantes lluvias que caracterizan este territorio insular: "Coge algas la azarosa/Coge sales/Mil azahares dice/Descalza por los riscos/Rojo el canto. Y arenoso/Uno a uno sus dolores/Hielo. Vientre. Pecho. Clavo/Ruedan ojos por los vientos de la noche/Nadie llega/Secas algas carinegras/Sus azahares. Ella espera" (Caicheo, 1999, p. 47). Con este último verso se reitera la actitud de vigilia y rogativa que la sujeto poético mantiene en la obra, con su ruego no solo por ella misma, sino por las otras mujeres con las que se comparten los hondos sacrificios y las escasas alegrías.

El hijo que la mujer esperaba sola ya ha nacido, lo que en "Con hijo entre brazos (Y una vela)" hace resurgir con ardor sus creencias y fe católica-marianista. La configuración intercultural del poema se refleja muy bien en los versos "Huele a colonia inglesa, jabón Pravia/A natri de Guaiteca y Mago Pads/ *"Animita Milagrosa María Márquez/por estas velas y este llanto/por este ruego largo como la Ruta Cinco/Escucha mi plegaria"*" (Caicheo, 1999, p. 49). Se suman algunos elementos culturales foráneos que reafirman las ideas de aculturación y transculturación (García Canclini, 2004): objetos de tocador, de aseo y cocina, junto al natri, arbusto nativo de la región. En esta configuración globalizante, la sujeto habita una red de significados tanto tradicionales como modernos (García Canclini, 2004).

En el tercer apartado, se encuentra el poema "Con música de fondo" que habla sobre la emancipación de la sujeto poético que luego de "trece velos negros" (Caicheo, 1999, p. 57) —que pueden corresponder a trece años de luto— se levantó y salió a buscar la compañía perdida años atrás: "bailó sobre mi cama/a voz en cuello dije/que no sólo de ritmos muere el hombre/que estaba/tan helada la noche/Entonces huyó por la ventana oeste/con su bufanda verde y mis zapatos altos" (p. 57). La situación de la voz poética continua en "Y yo de vals" donde cuenta que ha llegado al final de su mea culpa y se dedicará ahora a bailar en lugar de llorar: "Con este martes detrás de la ventana/Oscura y firme como el viento/que arranca los ciruelos/Como el frío en la entrada de tus ojos/Danza en puntillas mi dolor/A la intemperie" (p. 63). En el baile se recrea el sentimiento de dolor y de carencia que la ha acongojado, sumándose performativamente a la representación del rezo ahora más manifiesto y con gestos de inicial rebeldía.

En la parte final de este apartado, se encuentra el poema "Tres": "Y Olvido Millatureo/A punto de caer centro el templo/Oscura y sola. Toda ojos:/hallar la otra etiqueta a sus robalos/y

erizos/boquiabiertos tiesos escarchados/*ALLUSA FOIL - ALUSSA PLAST*/que se llevan dos señoras salmoneras/bolso largo risa fría/en su carro de compras" (Caicheo, 1999, p. 77). En este momento, la religión y la fe se mantienen como el último pilar moral ante el deterioro que traen los nuevos tiempos. En este final, el acto de buscar una etiqueta nueva para los róbalos y los erizos es restarles su valor natural y transformarlos en simples mercancías envueltas en papel aluminio y plástico, el mismo con el que se envuelven los artículos producidos en masa, como el de las salmoneras, industria que invadió el territorio chilote en las últimas décadas del siglo XX. Las señoras *salmoneras* van con el carro de compras, símbolo del templo idóneo del comercio para realizar la ceremonia del consumo una y otra vez.

El cuarto y último apartado es el más intrigante de todos debido a los símbolos a los que recurre y el rol que le otorga Caicheo a la mujer en la globalización en poemas atravesados por un sensualismo casi erótico. En "Farolito azul" dice: "[…] el dolor salió a la calle/Boca roja y tacos altos/Para rondar la esquina/A pura lluvia/ Y esperar luz verde de unos ojos/Que bien pudieran no pagar moneda/O media vuelta/Y pronunciar tan sólo/La más bella palabra" (Caicheo, 1999, p. 87). Tanto la boca roja como los tacones son una representación de la feminidad erotizada, pero más que eso, muestran a la mujer que ha quedado fuera del sistema productivo y que debe salir de noche a la calle a buscar el sustento de una manera poco decorosa para la doctrina católica bajo la cual fue educada. Quizás es por eso, que el poema comienza con el ruego a la Santa Madre: "*"Oh Clementísima, Oh Piadosa/Ruega por nosotros/Santa Madre de Dios"*" (p. 87). La sujeto poético eleva sus plegarias/oraciones a la Virgen María y le pide clemencia ante los peligros de la calle que se observa también en "La Rubia Mireya" que refiere sin tapujos sobre el nuevo rol de la mujer: "Falda abierta hacia la lluvia/Casi tango el taconeo" (p. 89) idea que se replica en "En el puerto": "Baila descalza la Marlene" (p. 91). En "Abogada nuestra" el poemario retoma con mayor intensidad el *ül*/oración religiosa donde la sujeto despliega su voz en numerosas voces de muchas mujeres que han regresado de la pesada noche de trabajo para arrodillarse y rezarle a la Virgen María: "*"¡Ea pues Señora! Abogada Nuestra/Vuelve a nosotros esos tus ojos…"/Ahora que regresamos a la escarcha/y duele/arrodillarse en los quiscales/quietecitas asombradas. Sin respiro/Y se oye fusta que reemplaza al padre/En cuarto de nueve años/"La Niña María…"*" (p. 93; énfasis del original).

Esta es una sentida oración/*ül* interpretado por las mujeres a partir de una voz poética femenina como mujer sufriente, sola, indígena y pobre. Es la madre de niños y la madre de todos, incluso de sí misma. A través de este rezo/*ül* se describe a una sujeto poético dividida e implantada en un territorio que se le antoja disperso y rudo. El rezo/*ül* se entona por el alma de

los muertos, por el de los extraviados en la pampa patagónica chileno-argentina, pero, en especial, por todas las almas de los vivos que deben aun sobrevivir deambulando por el territorio chilote.

8. CONCLUSIONES

Podemos mencionar que la formación normalista, de carácter liberal, que tuvo la autora y que la llevó a desempeñarse principalmente como profesora de educación básica, fue una forma pedagógica compleja con elementos didácticos, con formación en humanidades y ciencias, formación musical, física y técnicas, que la llevaron a un proyecto escritural, de carácter intercultural. Este proyecto da voz a una femineidad "golpeada" por los avatares de la historia que se debate en la lucha por construir una identidad que se inserte en las transformaciones sociales del Chile del siglo XX y XXI. Aquello sin perder de vista su sustrato indígena, sus historias, mitologías chilotas y sus influencias religiosas, pero siempre desde un sentido del arte, con una identidad periférica, en palabras de Rancière, del discurso estatal, que en la época de Aumen era el discurso de la dictadura y luego, a la vuelta de la democracia, el modelo económico mantuvo las prácticas del extractivismo industrial, por lo que esta escritura como forma de discurso a "contra corriente" se mantiene vigente. Todo esto textualizado en el formato de la poesía occidental que en una primera lectura responde a los cánones clásicos, pero que en un análisis profundo evidencia la pertenencia a una cosmovisión sincrética, donde los pájaros de mal agüero, los mitos mapuches y los rezos católicos se trenzan en una textualidad poética y profundamente chilota.

La importancia del grupo Aumen en la formación poética de la autora radica en que, como vimos anteriormente, este taller fue una respuesta a "contra corriente" de la hegemonía de la dictadura en el Chile de los años 70 y esta perspectiva abre nuevos posibles análisis a otros autores de este grupo y sus poéticas como Mario Contreras, entre otros. Consideramos que Aumen, además de ser un taller fundacional de la poesía en el sur de Chile, tiene eco en la poesía del sur patagónico argentino, presentándose como una cartografía cultural diferente de los límites nacionales de Chile y Argentina, conformando un área cultural sur. El rezo católico tradicional mapuchizado actúa como un texto histórico intercultural; una oración/canto/*ül* fracturada por las consignas de la globalización que mira con condescendencia la tradición, la pobreza y el aislamiento del mundo rural en que se ve sumida la mujer chilota e indígena.

En este artículo evidenciamos que, en el caso de la machi, cuyo rol principal es preferentemente espiritual, su papel se ha visto modificado por la pérdida de su poder

negociador, debido a la precariedad económica y territorial que no le permite entrar en una fase de transacción y pacto en las negociaciones con los chilenos o extranjeros. En el caso de las poetas de raigambre mapuche-huilliche como Caicheo, su poesía funciona como un documento que coteja el mundo pagano y natural no colonizado con el vacío moderno de los dogmas católicos que dan cuenta de una subjetividad conflictuada, que busca soluciones a sus aflicciones, rogándole a ambos sistemas de creencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVARADO, M. (2017). Una estética de borde: Literatura antropológica chilena. *Aisthesis*, (61), 167-187. http://dx.doi.org/10.7764/aisth.61.9

ÁLVAREZ-SANTULLANO, P., FORNO, A., & RISCO DEL VALLE, E. (2015). Propuestas de grafemarios para la lengua mapuche: desde los fonemas a las representaciones político-identitarias. *Alpha (Osorno)*, (40), 113-130.

AMAYA, J. (2009). La subversión del discurso religioso en Sonia Caicheo. *Nueva Revista del Pacífico*, (54), 1-9. https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/330240

ARIZ, Y. (2005). La loba y la luciérnaga. La heterogeneidad del discurso poético de Rosabetty Muñoz y Sonia Caicheo. *Revista Acta Literaria*, (31), 63-82. http://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482005000200006

ARIZ, Y. (2007a, 24 de agosto). Sonia Caicheo Gallardo, Apuntes para escampar la lluvia. Biografía. *Diario El Insular*, Chiloé, Chile. https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/colecciones/BND/00/RC/RC0226455.pdf

ARIZ, Y. (2007b, 26 de agosto). La poesía de Sonia Caicheo: Tejido a medialumbre al resguardo de otro tiempo. *Diario El Insular*. https://www.academia.edu/12672525/_La_poes%C3%ADa_de_Sonia_Caicheo_tejido_a_medialumbre_al_resguardo_de_otro_tiempo_Diario_El_Insular_Inserto_El_guardi%C3%A1n_del_mito_serie_poetas_del_sur_Domingo_26_de_agosto_s_p_2007

AUGÉ, M. (1998). *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. GEDISA.

AYILEF, V. (2025). Narrar el racismo. Derroteros mapuche en dos cuentos de Javier Milanca. *Revista Anclajes, XXIX*(3), 1-16. https://doi.org/10.19137/anclajes-2025-2931

BACIGALUPO, A. M. (1995). El rol sacerdotal de la machi en los valles centrales de la Araucanía. En A. Marileo, A. M. Bacigalupo, R. Salas, R. Curivil, C. Parker y A. Saavedra (Eds.), *Modernización o sabiduría en tierra mapuche* (pp. 51-95). Editorial San Pablo.

BOCCARA, G. (2007). *Los vencedores: Historia del pueblo mapuche en la época colonial*. IIAM; Universidad Católica del Norte.

BRIONES, C., GOLLUSCIO, L., COURTIS, C., ESCOLAR, D., LENTON, D., & RAMOS, A. (1998). El género epew desde su ejecución. *Revista de investigaciones folklóricas*, *13*, 15-22.

CAICHEO, S. (1999). *Salve Dolorosa.* Ediciones La Minga.

CÁRDENAS, R. y TRUJILLO, C. (1986). *Caguach, isla de la devoción: Religiosidad popular de Chiloé.* LAR Ediciones.

CÁRDENAS, R., MONTIEL, D., & HALL, C. (1993). *Los Chono y los Veliche de Chiloé*. Ediciones Olimpho.

CÁRDENAS, R. (2017). *Diccionario Chilote Mapuche. Léxico Chilote de Palena, Llanquihue y Chiloé, Originado en el mapudungún.* Consejo Nacional del Libro y la Lectura.

CARRASCO, I. (1991). Textos poéticos chilenos de doble registro. *Revista Chilena de Literatura*, (37), 113-122. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/40088

CARRASCO, I. (1998). De la tierra sin fuegos: Voz de los que no tienen voz. *Revista Chilena de Literatura*, (52), 69-82. https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/39316

CARRASCO, I. (2002). Interdisciplinariedad, interculturalidad y canon en la poesía chilena e hispanoamericana actual. *Estudios Filológicos*, (37), 199-210. http://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132002003700012

CARRASCO, I. (2005). Literatura Intercultural Chilena: proyectos actuales. *Revista chilena de literatura*, (66), 63-84. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952005000100004

CARRASCO, I. (2012). Poesía antropológica de Ivonne Valenzuela. *Anales de Literatura Chilena*, (17), 219-236. https://revistaaisthesis.uc.cl/index.php/alch/article/view/33533

CURAPIL, L., & GOLLUSCIO, L. (2025). KimMapuCheZungun, conocer el hablar de la Gente de la Tierra, aprender la poesía del Universo. *Quintú Quimün Revista de Lingüística*, *9*(2), 1-15. https://doi.org/10.5281/zenodo.17753360

DIAMANTINO, J. (2023). Narrativa Chilena (1830-1940). En D. Roas (Ed.), *Historia de lo fantástico en las narrativas latinoamericanas* (pp. 125-146). Editorial Iberoamericana.

DÍAZ, L. (2020). *Música, sonido y práctica ritual mapuche. Etnografía de una machi.* [Tesis de doctorado, Universidad de Valladolid].

FOERSTER, R. (1995). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Editorial Universitaria.

GARCÍA, N. (2004). *Desiguales y desconectados, mapas de la interculturalidad.* Editorial Gedisa.

GREBE, M. E. (1993). El subsistema de los ngen en la religiosidad mapuche. *Revista Chilena de Antropología*, (12), 45-64.

GUTIÉRREZ, R. (2007). Las misiones circulares de los jesuitas en Chiloé. Apuntes para una historia singular de la evangelización. *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural-Journal of Cultural Heritage Studies*, *20*(1), 50-69.

HUENÚN, J. (1984). Presencia femenina en la poesía mapuche actual. *Mapuche Kimun*. http://www.archivochile.com/Pueblos_originarios/cultura_tradi/POcultradi0002.pdf

HUENÚN, J. (2005). *Poetas de la tierra, ciudadanos de la página: mínima cronología comentada de la poesía mapuche contemporánea.* https://seriealfa.com/alfa/alfa28/PoetasDeLaTierra.htm

MANSILLA, S. (2001). Escrituras etnoculturales: ¿escribir con o contra el otro? (en torno a la poesía chilena etnocultural en la Xª Región de Los Lagos). En P. Alvarez-Santullano y A. Forno (Eds.), *Fütawillimapu. Grandes Tierras del Sur* (pp. 83-104). CONADI; Universidad de Los Lagos.

MANSILLA, S. (2008). Teoría y crítica de la literatura en el contexto de los estudios latinoamericanos, aportes para la discusión. *Revista Alpha*, (27), 187-197. http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012008000200012

MANSILLA, S. (2002). Las islas de Chiloé en el mundo global. Poesía, identidad y territorio. *Revista Cahiers des Ameriques Latines*, *41*, 137-151. https://doi.org/10.4000/cal.7072

MANSILLA, S. (2009). Mutaciones culturales de Chiloé: los mitos y las leyendas en la modernidad neoliberal isleña. *Convergencia*, *16*(51), 271-299.

MELLADO, S. (2014a). *La morada incómoda: Estudios sobre poesía mapuche: Elicura Chihuailaf y Liliana Ancalao*. PubliFadecs; Universidad Nacional del Comahue.

MELLADO, S. (2014b, 5 de noviembre). *Las voces del sur: el espero de las lenguas: Vol. Silvia Mellado* (C. Hammerschmidt). https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00029397.

MEMORIA CHILENA (2024). *Meicas o Curanderas*. http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96477.html.

MIGNOLO, W. (1982). Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. En L. Madrigal (Coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: Época colonial* (pp. 57-116). Cátedra.

MILANCA, J. (2015). *Xampurria. Somos del Lof de los que no tienen Lof*. Pehuén Editores.

MINISTERIO DE LAS CULTURAS, LAS ARTES Y EL PATRIMONIO. (2013, 10 de octubre). *Nütram en Paillaco enseñará sobre la cultura mapuche a través del arte de la conversación.* https://www.cultura.gob.cl/red-cultura/nutram-en-paillaco-ensenara-sobre-la-cultura-mapuche-a-traves-del-arte-de-la-conversacion/

MONTECINO, S., & CONEJEROS, A. (1985). *Mujeres mapuche: el saber tradicional en la curación de enfermedades comunes*. Ediciones CEM.

MONTIEL, D., & TORRES, N. (2010). *Profesores normalistas de Chiloé. Maestros legendarios de la educación*. Dimar Ediciones.

MORAGA, F. (2011). Tejiendo genealogías poéticas: primeros cantos transcritos de mujeres mapuche (siglos XIX y XX). *Literatura y Lingüística*, (23), 29-45. http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112011000100003

MORALES, L. (2001). *La escritura de al lado. Géneros referenciales*. Editorial Cuarto Propio.

MORENO, R. (2007). *Misiones en Chile Austral: los jesuitas en Chiloé (1608-1768)*. Editorial CSIC-CSIC Press.

MOYANO, A. (2021, 30 de diciembre). *El kamaruko, forma ancestral de restablecer equilibrios*. El extremo sur de la Patagonia, https://www.elextremosur.com/nota/35016-el-kamaruko-forma-ancestral-de-restablecer-equilibrios/#:~:text=Es%20una%20de%20las%20ceremonias%20centrales%20del,acostumbra%20denominarla%20kamaruko%2C%20como%20simplificaci%C3%B3n%20de%20kamarikun

NATALINI, A. (2021). *La literatura contemporánea en el sur argentino chileno (2000-2014): entre la palabra individual y el verbo colectivo*. [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Córdoba].

OJEDA, H. (2017). *Piam. Historia del pueblo mapuche williche. Sistematización y difusión del conocimiento ancestral williche*. Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. FONDART regional. Modalidad Pueblos Originarios.

PAINEQUEO, H. (1989). Kiñe Pichi Ül: Consideraciones textuales y extratextuales sobre una canción mapuche. *Actas de Lengua y Literatura Mapuche*, (3), 243-257. https://revistas.ufro.cl/ojs/index.php/indoamericana/article/view/283

PAINEQUEO, H. (2012). Técnicas de composición en el ÜL (canto mapuche). *Revista Literatura y Lingüística*, (26), 205-228. http://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112012000200013

POLLASTRI, L. (2010). El desierto letrado: Patagonia, escritura y microrrelato. En L. Pollastri (Coord.), *La huella de la clepsidra: El microrrelato en el siglo XXI* (pp. 439–459). Katatay.

POLLASTRI, L. (2011). Palabras entre el principio y el confín: entre la Patagonia y el Caribe anglófono. En G. Tomassini y S. M. Colombo (Comps.), *La minificción en español y en inglés* (pp. 197-212). UNR Editora.

RANCIÈRE, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo Libros.

RICŒUR, P. (2008). *Hermenéutica y acción*. Prometeo libros.

ROMO, M. (2026). *Diccionario de la Brujería en Chiloé.* MEWO Studio.

SÁNCHEZ, M. (2010). *Historia de la iglesia en Chile. La iglesia en tiempos de la independencia* (Tomo II). Editorial Universitaria.

SANZONI, L. (2004). *La Inquisición*. Grupo Editorial GRM.

SOTO, J. (2016). *Identidad y territorio en la poesía de Roxana Miranda Rupailaf, Sonia Caicheo y Adriana Paredes Pinda, sur de Chile*. Premio Haz tu Tesis en Cultura 2016, categoría postgrado, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Magíster Latinoamericano en Estudios Culturales y Literarios, Universidad de los Lagos, Chile.

SOTO, J. (2019). Xampurria el lof de los que no tienen lof de Javier Milanca Olivares. Identidad transterritorial y escritura mestiza en Wallmapu. *Patagonia literaria V. Representaciones de la identidad cultural mapuche, editado por Claudia Hammerschmidt, Carminalucis.*

TOLEDO, T. (2016). *Cuestión de Lof: territorialidad y sujeto nacional en Javier Milanca Olivares y David Añiñir Guilitraro*. [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Córdoba]. https://es.scribd.com/document/393723426/Pensamiento-Latinoamericano

TRIVERO, A. (2005). *Horizonte chono. Los canoeros ausentes.* Ñuke Mapuförlaget.

URBINA, R. (1990). Las misiones franciscanas de Chiloé a fines del siglo XVIII: 1771-1800. *Serie monografías históricas*.

VÁZQUEZ DE ACUÑA, I. (1957). Costumbres religiosas de Chiloé y su raigambre hispana. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, *24*, 104.

D3$R3F(X). SABOTAJE Y DISTORSIÓN EN TECNOPOÉTICAS CONTEMPORÁNEAS[1]

D3$R3F(X). SABOTAGE AND DISTORSION IN CONTEMPORARY TECHNOPOETICS

Andrea Navacerrada
Universidad Complutense de Madrid
andreanavacerrada@proton.me
https://orcid.org/0009-0008-8852-0145
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.290

Fecha de recepción: 11.05.26 | Fecha de aceptación: 16.07.26

RESUMEN

Partiendo de la desmitificación de la nube como entidad inmaterial, revelada en cambio como infraestructura física de cables, servidores y recursos que el "semiocapitalismo" emplea para codificar la vida social y cultural en protocolos, bases de datos y tendidos de red, este artículo despliega un marco teórico heterogéneo para examinar las respuestas poético-políticas contemporáneas frente a la economía política del lenguaje y el imaginario algorítmico. A partir de la lectura cruzada de propuestas como la insurrección "plebeya" de Salgado, la "nueva ilegibilidad" de Goldsmith, la "dificultad" de Fernández Folgueiras y la noción de "tecnopoéticas" de Kozak, se identifica un vector común: prácticas que interrumpen la transparencia funcional del lenguaje y dificultan su captura algorítmica. Sobre esta base, se analizan fenómenos como el *algospeak*, la escritura *leet*, el *live-coding*, el *databending* y la corrupción deliberada de archivos, para proponer la actitud glitch como disposición ética y la desreferenciabilización (d3$r3f(x)) como propuesta operativa que articula sabotaje y reconfiguración. Sin pretender un análisis exhaustivo de un corpus cerrado, el artículo ofrece una cartografía de tensiones que vincula la crítica de la economía política digital con las tradiciones poéticas constructivistas del siglo pasado.

PALABRAS CLAVE: tecnopoética, arte *glitch*, estudios mediales, cultura posdigital, tecnofeudalismo.

ABSTRACT

Starting from the demystification of the cloud as an immaterial entity, revealed instead as physical infrastructure of cables, servers and resources that semiocapitalism uses to encode social and cultural life into protocols, databases and network wiring, this article unfolds a heterogeneous theoretical framework to examine contemporary poetic-political responses to the political economy of language and the algorithmic imaginary. Drawing on a cross-reading of proposals such as Salgado's "plebeian" insurrection, Goldsmith's "new illegibility", Fernández Folgueiras's "difficulty", and Kozak's notion of "techno-poetics", the article identifies a

[1] Esta investigación ha recibido el soporte y se vincula con el grupo de investigación Estudios Literarios y Culturales y Estudios de Género de la UCM, y con el proyecto Escrituras en contacto. Redes de escritura intermedial en la era de la globalización analógica (1961-1991), PID2024-159610NB-I00, financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033/ FEDER, UE.

common vector: practices that interrupt language's functional transparency and hinder its algorithmic capture. Building on this, it analyzes phenomena such as algospeak, leetspeak, live-coding, databending and deliberate file corruption in order to propose the glitch attitude as an ethical disposition and dereferencing (d3$r3f(x)) as an operative proposal that articulates sabotage and reconfiguration. Rather than offering an exhaustive analysis of a closed corpus, the article maps a set of tensions that links the critique of digital political economy with the constructivist poetic traditions of the last century.

KEYWORDS: techno-poetics, glitch art, media studies, postdigital culture, technofeudalism.

1. $UP3R MARIO CL0UD$[2]

Una nube o la ilusión de una nube poblada por fantasmas desmaterializados, pero eléctricamente actualizables, algorítmicamente administrables, recorre las máquinas. Su lema lo popularizó Bill Gates al escribir en los últimos años del siglo XX, en su blog, que "el contenido es rey".[3] Estas palabras podrían marcarse como primeros trazos del mapa del futuro territorio a disputar por el capital una década antes de que llegara YouTube, casi un lustro antes de Napster,[4] en el mismo año en que se funda JSTOR.[5] Videos, canciones y *papers* académicos convergen como contenido en el reino de la equivalencia 1:1. La conclusión expone, con honestidad brutal, la idea mercantilista sobre la que se consolida el semiocapitalismo:[6]

[2] El título de este epígrafe a modo de introducción hace alusión al GIF realizado en 2002 por el artista norteamericano Cory Arcangel, quien *hackeó* el código del archivo original del juego *Super Mario Bros*, de Nintendo, e instaló un nuevo chip programado por él mismo, basado en códigos que encontró en páginas web de aficionados, y cuyo resultado deja visible únicamente las nubes del juego. Sin embargo, es un ejercicio de *aparente* borradura (del personaje protagonista, de sus enemigos, de las flores, de los ladrillos y de los tubos), pues "borrar todo menos las nubes" es una metáfora para explicar la obra a una audiencia sin conocimientos técnicos. Lo que ocurre es que el código de Arcangel simplemente *no dibuja* en la pantalla los demás elementos, pero estos siguen estando ahí: es decir, la escritura del código, técnicamente sencilla, no los hace aparecer. Para un estudio que compare esta obra con demás procedimientos de borradura y tachadura en la literatura y artes visuales, también análogos, puede verse Cussen (2018).

[3] El texto "Content is King", de Bill Gates, posteado el 1 de marzo de 1996, ya no está disponible en la página de Microsoft pero aún puede leerse en la página de arqueología digital *Wayback Machine*.

[4] Fundado en 1999, en sus orígenes, Napster fue un servicio de distribución digital de archivos de música. Se la considera la primer gran red P2P, la tecnología de compartición de archivos entre pares. Tras problemas legales por infracción de derechos de copia, fue absorbida por otras empresas y fusionada con la plataforma de *streaming* de música Rhapsody.

[5] JSTOR es un sistema de almacenamiento en línea de publicaciones académicas que ha contribuido a dar forma al modelo vigente de publicaciones universitarias y sus lógicas de indexación, citas e impacto. Un estudio crítico, breve pero significativo, en torno a estas lógicas, es *La tiranía del paper*, de Santos-Herceg (2020), además *The Slow Professor* (Beerg & Seeber, 2016/2022), libro considerado inaugural de las *slow humanities*.

[6] "Llamo semiocapitalismo a la actual configuración de la relación entre lenguaje y economía. En esta configuración, la producción de cualquier bien, ya sea material o inmaterial, puede ser traducida a una combinación y recombinación de información (algoritmos, figuras, diferencias digitales). La semiotización de la producción social y del intercambio económico implica una profunda transformación en el proceso de subjetivación. La

"Aquellos que triunfen impulsarán la Internet hacia adelante como un mercado de ideas, experiencias y productos —un mercado de contenido" (Berardi, 2017, p. 129).

En los albores de la digitalización, tras las huellas del sueño mallarmeano nunca realizado de un libro nuevo, "arquitectural", la "explicación órfica de la tierra" abierta al cambio y a modificaciones infinitas,[7] la información se invistió de un aura utópica. En la primera *Conferencia de Hackers*, realizada en el año orwelliano de 1984, Stewart Brand, el principal precursor de los buscadores de internet y editor de una revista contracultural sobre tecnología, *Whole Earth Catalog* [*Catálogo de toda la Tierra*], le contestó a Steve Wozniak, co-fundador de Apple, lo siguiente:

> Por un lado, la información quiere ser cara porque es muy valiosa. La información correcta, en el lugar correcto, cambia tu vida. Por el otro lado, la información quiere ser libre porque el coste de ponerla a circular se está haciendo cada vez más y más bajo todo el tiempo (Brand, como se citó en Clarke, s.f., sección Orígenes).[8]

Se trate o no de azar, William Gibson publica *Neuromante*, el libro fundacional del *cyberpunk*, ese mismo año. Según rastrea Turner (2006), el clima de época comenzaba a procesar el impacto de lo computacional a partir de las estructuras de la sensibilidad heredadas de los movimientos juveniles y contraculturales de los años sesenta y setenta para dar cuenta de un futuro donde la distopía no sería causada tanto por la rebelión de las máquinas como por la hiperconcentración del capital. Stewart Brand encontró en la mente de numerosos escritores, artistas y pensadores del siglo pasado la inspiración para idear una "enciclopedia única" (Turner, 2006, p. 46), capaz de albergar una cantidad ingente de contenido y cuya autoría, a diferencia de los tradicionales compendios de conocimiento deudores de la *Enciclopedia* de

infoesfera actúa directamente en el sistema nervioso de la sociedad, afectando a la psicoesfera y a la sensibilidad en particular. Por esta razón, la relación entre economía y estética es crucial para entender la actual transformación cultural." (Berardi, 2017, pp. 127-128).

[7] En una carta a Verlaine, fechada el 16 de noviembre de 1885, Mallarmé escribió su intención de realizar "un libro, simplemente, en varios tomos, arquitectural y premeditado [...]. Iré más lejos, diré: el Libro, persuadido de que en el fondo no hay más que uno, intentando sin percatarse por quienquiera que haya escrito, incluso los genios. La explicación órfica de la tierra, que es el único deber del poeta y el quehacer literario por excelencia" (Mallarmé, 2002, p. 119). Este sueño de un libro sin límites, de estructura móvil y azarosa, de una obra de infinitos sentidos potenciales, un libro-mutante (Carrión, 1975/2016) siempre *por venir*, capaz de transgredir el concepto de herencia romántica y mostrar una vía impensada hasta la fecha por la que hacer transcurrir lo literario, no era sino una expresión de la naturaleza y, por tanto, la presencia del poeta para Mallarmé (2002) era innecesaria: "la obra pura implica la desaparición elocutiva del poeta, que cede la iniciativa a las palabras, movilizadas por el contraste de su desigualdad; brillan con reflejos recíprocos como un virtual reguero de fuegos en pedrería, sustituyendo la respiración perceptible en el antiguo aliento lírico o la dirección entusiasta de la frase" (p. 126).

[8] El texto original se reproduce a continuación: "On the one hand information wants to be expensive, because it's so valuable. The right information in the right place just changes your life. On the other hand, information wants to be free, because the cost of getting it out is getting lower and lower all the time".

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36289

Diderot, no recaía en intelectuales de prestigio, sino en el propio lector.[9] La información se volvió, así, un nuevo flujo valioso en una sociedad organizada en torno a los otros dos flujos vitales que organizan el capitalismo tardío: el agua y el petróleo. Esa tríada de flujos está en la base del devenir ubicuo del capital; y el flujo secundario —que nos interesa aquí— se deriva primordialmente de ella: los contenidos digitales.

En *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica*, Agustín Berti (2022) señala que esta época ha generado una infraestructura global de percepción de la vida social que realiza, de manera casi automática, el pasaje de los padrones a los patrones y produce cultura precisamente a partir de ese pasaje. Berti elige la noción de "nanofundio", equivalente digital de latifundio,[10] término con el que logra aunar una perspectiva marxista con otra histórica ligada a los procesos de colonización, dialogando con la constelación de estudios sobre tecnologías digitales que consagró términos como "colonialismo de datos" (Couldry & Mejías, 2023), "extractivismo de datos" (Srnicek, 2018) o "capitalismo de plataformas" (Assange et al., 2012). De acuerdo a Berti (2022), el nanofundio constituye una nueva fase de la administración capitalista de la cultura que se diferencia de las anteriores por el uso de una infraestructura informacional que permite codificar toda la vida social, lo que da lugar a "un mundo cultural pero no antropométrico"[11] (p. 18), que digitaliza todos sus contenidos sin democratizarlos; y la industria cultural, detrás de la fachada de la tradicional oferta de contenidos, actúa por medio de los reconocimientos de patrones y la explotación de una economía de la atención para "mirar cómo miramos" y para "escuchar cómo escuchamos".[12] Así, Berti argumenta que el poder económico fundamental no reside solo en el control de la tierra para la extracción de recursos minerales,

[9] Remitimos al trabajo de Sandra Santana (2025) en torno a *House of Dust*, de Alison Knowles, uno de los primeros poemas generados por ordenador, donde se analiza este proyecto vinculándolo a la idea de "libro-red" y a la contracultura de la época.

[10] "Los emprendeduristas de Sillicon Valley se parecen más a los Anchorena, los Blaquier y los Patrón Costas, o a los esclavistas de los algodonales de los Estados del sur de los Estados Unidos de lo que los mitos de innovación que suelen adornar sus biografías dejan entrever. Por ello, mi tesis es que las granjas de servidores son una forma de propiedad de la tierra" (Berti, 2022, p. 140).

[11] Las cuestiones de las escalas entre lo minimicro y megamacro, que exceden el tema de este artículo, resultan significativas y se entremezclan en lo que Rosi Braidotti (2013/2015) observa en las características de "lo posthumano" y que Flavia Costa (2021) identifica con el término "tecnoceno".

[12] A este respecto, Berti (2022) recuerda cómo la empresa Palo Alto entrenó el software OCR (*Optical Character Recognition* [Reconocimiento Óptico de Caracteres]), que interpreta una imagen como texto y lo codifica alfabéticamente, habilitando la referenciabilidad para permitirnos buscar, contar palabras, copiar y pegar, entre tantas operaciones que podemos realizar sobre los textos digitales. La empresa Palo Alto, de Google, implementó el servicio de autentificación reCAPT-CHA: sin que lo supiéramos, entre 2009 y 2015, se solicitaba a los usuarios que escribieran dos palabras descontextualizadas para supuestamente confirmar que eran humanos, es decir, un dispositivo de cribado para evitar el ingreso de ciertas máquinas digitales funciona al mismo tiempo como fuente de trabajo humano gratuito para otras máquinas —y sus dueños— (p. 182). Berti añade: "Cumplida esa labor, hoy le estamos enseñando a Google a mirar cada vez que nos pide que identifiquemos autobuses, semáforos o personas en una imagen fraccionada en una grilla" (p. 183).

vegetales y animales, sino también en el territorio miniaturizado de la información, es decir, en los servidores y sus redes, y es "allí donde se disputará la nueva lucha de clases: en los protocolos, en las bases de datos y en los tendidos de redes" (p. 140).

El tipo de libertad, entonces, que rodeaba a la cibercultura del siglo XX, se alimentaba sobre la ilusión de una desmaterialización, de una nube que nada tiene de inmaterial (como tampoco las de *Super Mario Bros*, pues su visualidad en la pantalla está sostenida por lenguaje),[13] y que ha desembocado, eventualmente, en un mayor alcance del ejercicio de los derechos de copia y en la acumulación exponencial de datos en menos manos, situación que llevó a lo que Shoshana Zuboff (2019) llamó "capitalismo de vigilancia", regido ya no por una gubernamentalidad informacional, sino "algorítmica" (Rouvroy & Berns, 2018) y, entre muchas otras consecuencias, al "extractivismo de conocimiento" (Pasquinelli & Joler, 2020/2021). Otra supuesta ganancia era la promesa del acceso universal, que a casi tres décadas de la apertura de internet al público general termina en una estratificación de los accesos por suscripción y cuentas *premium*, espejando las desigualdades sociales y culturales de nuestro planeta.

El sueño tecnológico o tecnoutopismo de ese territorio donde algunos esperaban que comenzase la sociedad de nuevo terminó estrellándose con el muro de *Wall Street*. En este sentido, Marta G. Franco, en *Las redes son nuestras* (2024), en un acto de militancia digital, reconstruye una memoria popular de lo que fue internet. Su trabajo ofrece una crítica profunda y rigurosa a las grandes corporaciones tecnológicas que han usurpado (en tres momentos, tres robos) los espacios de libertad y la comunidad que proliferaban la *World Wide Web*, demostrando que estos provenían de recursos públicos y desmitificando, así, a los magnates de las *big tech*. Lo hace, además, promoviendo y dando ejemplos de modelos más sostenibles y éticos, sumándose a una lista de publicaciones sobre cultura y ética *hacker* (Himanen, 2001; Jordan & Taylor, 2004; Levy, 1984/2010), sobre los movimientos por el *software* libre (Levi, 2024; Quian, 2022), y trayendo a la luz las herramientas que el capitalismo de vigilancia guarda en sus cajas negras, tal como también hacen en sus trabajos Peirano (2019), Véliz (2021), Zuboff (2019), entre otros.

[13] En esta cuestión ahondaremos más adelante; sin embargo, conviene apuntar aquí las palabras de Kenneth Goldsmith (2011/2015): "Lo que entendemos como gráficos, sonidos y movimiento en el mundo de nuestras pantallas es tan sólo una delgada epidermis debajo de la cual se encuentran kilómetros y kilómetros de lenguaje" (p. 42).

2. C0NT3NT 1$ K1NG

En *plebeya proposición primera*,[14] María Salgado (2025) propone una insurrección poética y carnal frente a un lenguaje contemporáneo que se ha vuelto contenidista, "algorítmico", "*low cost*"; es decir, eficiente y fácilmente intercambiable, y advierte sobre los peligros de reducir la señal lingüística a pura información:

> Por información se podría referir aquí el conjunto de juegos de lenguaje orientados al intercambio rápido y eficiente de significados, papeles de interlocución, inferencias pragmáticas y demás reglas del juego codificado y estandarizado de la comunicación; pero a mí me encantaría subir un poco más la apuesta y abreviarla aquí con "algoritmo", para añadirle, así, la cualidad (de época y) de fórmula que bien cifrada y descifrada siempre funcionaría exactamente, sin excedentes ni cortes, esto es, siempre comunicaría directa y lisamente un contenido entero > y la fantasía de plena comunicabilidad o transparencia semántica de ello derivado > y la correlación de esta economía de significación limpia y veloz como la fibra óptica. (Salgado, 2025, párr. 3)

La propuesta plebeya de Salgado es de y por el exceso, de y por lo vernacular y desde y por "el cuerpo de la lengua" (2025, párr. 4). Un cuerpo que podemos entender como "*escritura,* pero ya no más entendida como letra impresa en un libro" (párr. 4), sino como "marca sobre cualquier material que alguien pueda leer como tal, una huella de otro algo que no sea ese algo sobre el que se inscribe, sustracción, extracción o *disrupción* que hace señal" (párr. 4; énfasis nuestro). La lógica algorítmica funciona bajo la fantasía de esa monarquía del contenido: tiende a virtualizar el lenguaje, a convertirlo en un mapa de información que borra la constitución corporal de quien habla o escribe; y es, en las palabras siempre militantes de Salgado, la resistencia carnal y lingüística de la poesía, a través de la tensión semántica (el uso de la lengua para generar sombras, asombros y extrañezas en lugar de avanzar en línea recta hacia el dato), que la lengua mantendría en su cuerpo su *parte de secreto*: "la irreductibilidad de lo vivo —su variabilidad, su entropía, su azar, su permanente desequilibrio": "incalculable, errorista y errático" (párr. 4).

[14] No puede pasar por alto en el argumento de este artículo que el ensayo de Salgado se publica en una web como lo es Archivo Orsini, un espacio, como dicen en su *About,* "comprometido con el escombro" y dedicado a la investigación en pensamiento y arte contemporáneo, impulsado por Claudio Hontana, Juan de Salas y Clara Harguindey, y no en una revista sujeta a las lógicas y formas estandarizadas de la academia. Entre sus colaboradores hay investigadores, docentes, artistas, arquitectos, desarrolladores de software y poetas.

Mientras que las reflexiones de Goldsmith (2015), Perloff (2010/2019) o Rivera Garza (2013/2020), que miran por debajo del cofre y ven el lenguaje digital como kilómetros de código alfanumérico que alimentan nuestro mundo visual, y proponen también en un gesto de exceso, de copia y pega, desapropiativo y posliterario,[15] un desplazamiento del escritor-genio al escritor-programador o gestor de lenguaje,[16] Salgado (2025), en cambio, advierte que esa visión de lenguaje como mapa de información, como materia plástica, *muesli*, portátil y trazable, virtualiza y borra el cuerpo de la escritura, entendida como intrusión física (acústica, gráfica y performativa) que arrastra la timidez, el temblor y el habla *desde la tripa*: la marca imperfecta y viva sobre un material, como campo de invención que escapa de cualquier orden estándar-izable. Una de las reflexiones más críticas de Salgado es contra el "eterno monólogo de la máquina" (párr. 5) al señalar que los algoritmos (como el buscador de Google) predicen nuestras dudas y reducen la infinita variación del lenguaje a estructuras replicables. La poesía, para Salgado, resiste mediante la opacidad, el secreto, la dificultad y lo imprevisto. Defiende que no todo en la vida es calculable ni trazable.

Goldsmith (2015), por su lado, llega a una conclusión similar, pero su salida la toma por la vía de otro tipo de exceso: lo que él llama la "nueva ilegibilidad" (pp. 229-253).[17] El conceptualismo norteamericano celebra el lenguaje como un ecosistema de datos que el escritor debe aprender a pastorear, imitando la forma en que las máquinas *parsean* en lugar de interpretar semánticamente sus datos, mientras que Salgado (2025) reivindica un trabajo con el lenguaje que tensione su propio nudo de acontecimientos, de vibraciones, de lo intuitivo y de lo sensorial. Su apuesta, finalmente, es reponer la noche en el núcleo de la poesía para evitar

[15] Si bien desplegar esta cuestión desbordaría nuestro trabajo, bajo "condición posliteraria" —lo que algunos llamaron "la muerte de la literatura" (Kernan, 1996)—, aquí entendemos el fin de una concepción histórica específica: la de la Literatura en mayúsculas, entendida como una actividad autosuficiente, autónoma y valorizada por sí misma. Las propuestas de abandono de una supuesta originalidad romántica aquí señaladas, así como la "era de la plenitud digital" (Bolter, 2019), se vincularían a esta condición posliteraria (Santos Unamuno, 2025). A este respecto, Rivera Garza (2013/2020) escribe: "La literatura es el nombre que se le ha dado a una cierta forma de escritura que se publicó en papel, usualmente en la forma de libros, y que se constituyó en elemento hegemónico para la formación de cánones a lo largo del periodo moderno. Si una forma de escritura no es literaria solo quiere decir, luego entonces, que es producto de otra era histórica y de prácticas tanto sociales como tecnológicas distintas a las dominantes durante la modernidad. Y, como tales, habrá que aprender a leerlas" (p. 308).

[16] "Mientras que las nociones tradicionales de la escritura se enfocan principalmente en la "originalidad" y la "creatividad", el espacio digital fomenta habilidades nuevas que incluyen la "manipulación" y la "administración" de masas de lenguaje ya existente y en vías de crecimiento" (Goldsmith, 2015). Pero también leemos en Goldsmith sobre una sensualidad, "la de pasar gigas de información de un disco a otro [...] la excitación carnal generada por el calor de la supercomputación al servicio de la literatura" (p. 317), que recolocan el discurso institucional sobre la literatura en otro lugar.

[17] También el teórico de los medios, Lev Manovich (2013), afirma que el arte digital tendería menos a la representación del mundo que a la edición de materiales y de obras acumuladas a lo largo de la historia.

que la lengua se convierta en una estructura reproducible.[18] Es la misma o una parecida salida a la que apuntan Padilla en *El terreno en disputa es el lenguaje* (2014), o Berardi en *La sublevación* (2015), cuando este último afirma que, si es en la era de la tecnología digital que el lenguaje se ubica en el centro de los procesos de producción (en internet somos todos prosumidores), el campo de acción y de sustracción a la ganancia capitalista empezaría, justamente, en el lenguaje: concretamente, escribe Berardi (2015), en la poesía, pues "la poesía es el lenguaje de lo no-intercambiable [...] es la insolvencia en el campo de la enunciación: se rehúsa a las exigencias de la deuda semántica" (p. 173) y "da paso a un nuevo terreno común de entendimiento y significación compartida: crea un nuevo mundo" (p. 183).

Así, ante la creciente transparencia de la lengua, dado que en el uso representativo-informacional-*normal* esta desaparece en el objeto,[19] su aparición requiere procedimientos de desvío que le devuelvan su consistencia. Fernández Folgueiras (2021) utiliza el término "dificultad", y no *ilegibilidad* o *experimental*, para referirse a ese mismo trabajo con el lenguaje que Padilla, Berardi y Salgado llaman *poesía*, en tanto práctica radical que se opone a los modelos de arte miméticos-representativos y al modelo de poema como expresión. Lo hace poniéndose en la misma mancha constructivista que cuestiona la idea de una escritura naturalista, es decir, aquella que *da por hecho* el lenguaje y se olvida, al hacerlo, de sus tres dimensiones: grafía, gesto y sonido. Fernández Folgueiras argumenta que "dificultad" se opondría a transparencia lingüística, no sencillamente a un modelo mimético, y la fórmula que pondría en funcionamiento ese desvío —o *distorsión*— la condensa en *literalidad* + *indeterminación*: "Literalidad e indeterminación son, pues, las operaciones implicadas en un texto que, por tener más lengua (un significante más duro, obligatorio), tiene quizás menos referencia, pero no menos sentido" (p. 26). Para la crítica, entonces, la dificultad no se opone a lo fácil, y sí a lo *normal* y a lo *dócil* que problematiza.

Las diferencias entre estas propuestas son reales y no conviene aplanarlas: la "nueva ilegibilidad" de Goldsmith (2015) es una poética de la gestión masiva de datos; la "noche" de

[18] "más acá que nunca de un lenguaje en el que ya no tenemos ni necesitamos exactamente la fe que en él tenían las poetas y escritoras y artistas del pasado siglo, sino su negativo aún más fuerte, aún más antiguo, porque en la falta de fe irremediable hoy en día nos queda el mundo entero a disposición de los sentidos, es decir, la noche... >< reponer la noche en el núcleo de la poesía, retomar el destino..." (Salgado, 2025, párr. 13).

[19] En este punto, la hipótesis del poeta L=A=N=G=U=A=G=E Ron Silliman (2019) permite precisar el diagnóstico: la transparencia creciente de la lengua es el efecto histórico de una "subordinación de la escritura (y por medio de la escritura, la lengua) a la dinámica social del capitalismo" (p. 41). Así, las palabras adquieren el carácter fetichista de las mercancías, "se convierten en bienes de consumo" (p. 41), triunfa el contenidismo y en ese triunfo la capacidad referencial del lenguaje se impone sobre todas sus otras potencialidades (p. 43).

Salgado (2025), una fenomenología del exceso semántico y de resistencia a la capturabilidad y resolución vía sentido unívoco; y la "dificultad" de Fernández Folgueiras (2021), una apuesta constructivista frente al lenguaje normalizado que atiende a sus procedimientos. Lo que las une aquí es un vector común: todas operan, de formas distintas, como prácticas de desreferenciabilización. En cada una, a su manera, se interrumpe la transparencia funcional del lenguaje, se dificulta su captura algorítmica y se abre un espacio donde el sentido no puede ser completamente administrado.

***

Si hasta aquí hemos convocado estas reflexiones ha sido con el objetivo de preguntarnos, ahora, cómo obturar, dificultar, seguir en la búsqueda de esa resistencia poética atendiendo a las formas de composición contemporánea que introducen la variante tecnológica para la producción de sus prácticas. Lo hacemos no por novedad, sino por atender a la "composición del presente", su expresión técnica, pues tal como Gertrude Stein declaró (1926/2025), serían las formas de organización del arte las que de generación a generación cambian, y serían estas los termómetros privilegiados del cambio social: una suerte de "máquinas de guerra" (Wittig, 2010/2024),[20] no como reproductoras de la realidad de este cambio, y sí, más bien, como traductoras de ellas. Para mirarlas, nos acogemos a la definición de "tecnopoéticas" de Claudia Kozak (2022), quien las comprende como:

> (aquellas) prácticas artísticas y sus programas que implican una conceptualización del hacer artístico, e incluso una autoproducción artística, no solo en vinculación con la técnica artística específica, sino también con el fenómeno sociotécnico/tecnológico que da forma a ciertos modos de ver el mundo en cada tiempo y lugar. Esto es, en vinculación con el modo en que cada sociedad construye artificialmente *mundo*. (pp. 484-485)

Entonces, si bien todo arte implica una dimensión técnica, Kozak (2022) entiende por tecnopoéticas los modos de asumir, desde el hacer y su autorreflexividad, el espacio técnico-artístico y el espacio técnico-social. Aproximarse desde este término implica un impulso intenso hacia el reconocimiento de esa doble dimensión técnica del arte y, también, establece

[20] "Toda obra que tenga una forma nueva funciona como una máquina de guerra. Su sentido es demoler las formas viejas, las reglas y convenciones [...]. Todo trabajo literario importante es en el momento de su producción un Caballo de Troya, siempre se realiza en un territorio hostil donde aparece como algo extraño, inasimilable, sin forma. Después, su forma (su polisemia) y la belleza de esas formas lo arrastran. Es necesario que sea alojada para que pueda cumplir su tarea de socavar y minar las convenciones literarias y sociales, para devolverlas como algo caduco, incapaces de realizar transformaciones" (Wittig, 2024, p. 65).

una toma de posición que evidencia su manera de interpretar esa relación. Cabe apuntar, sin embargo, que, al interior de las poéticas tecnológicas,[21] según Kozak existen posicionamientos diversos respecto de la relación entre arte (también el verbal) y tecnología: por un lado, su negación, por otro la exaltación acrítica de una suerte de novedad tecnológica anclada en viejos idearios de progreso y, finalmente, su intervención y desvío. Este artículo se interesa en los que se orientan desde la última posición. En cualquier caso, y en tanto el fenómeno técnico/tecnológico de cada época está atado a una sociedad determinada, partimos de este término puesto que establece el marco para leer la técnica como el fenómeno político que es, imposible de ser abordado desde una supuesta nube de neutralidad.

3. 0P4C4R L0$ MED10$

Toda existencia digital proviene de una codificación, lo cual quiere decir que lo digital se caracteriza por portar las marcas de su propia referenciabilidad.[22] Según Berti (2022), sería justamente esta equivalencia la que "posibilita la existencia computable de las entidades y su administración algorítmica, que implica la delimitación [...] del flujo de información" (p. 180). En el actual contexto de digitalización de todas las esferas de lo humano, las poéticas que estorban la administración del flujo de contenidos, por goteo o desborde, esto es, por *anómalas*,[23] nos interesan en tanto instancias que producen un extrañamiento y a raíz de que comportan estrategias de desreferenciabilización, de distorsión; en suma, formas "poéticas del obstáculo"[24] capaces de dificultar los alcances de la automatización algorítmica e interrumpir sus distintas serializaciones. De fondo, subyace la necesidad de que toda forma de apertura de

[21] En la entrada dedicada al arte concreto (2012, pp. 52-58), Kozak hunde las raíces de las tecnopoéticas en la poesía concreta de los años cincuenta y parte de los sesenta en tanto movimiento que "buscó alejarse de cualquier forma *ilusoriamente* representativa o idealista y a la vez enfatizó el trabajo autorreflexivo con la materialidad de la obra" (p. 52), poniendo en jaque las técnicas, los procedimientos, los materiales y las reglas de composición.

[22] Si bien este tema es complejo y excede las competencias de este trabajo, cabe apuntar, siguiendo a Kirschenbaum (2010), que la legibilidad del código se da en dos niveles, el humano y el maquínico: "Para los no iniciados, un programa de computadora es inescrutable, ilegible. La ironía, de hecho, es que Pascal o Java o C++ también son ilegibles para la máquina. Estos lenguajes están hechos precisamente para ser leídos por humanos. Para ser legibles para una computadora, primero deben ser traducidos ("compilados") a una expresión aún más abstracta conocida como código máquina" (párr. 6). Así, la *legibilidad* del código es un aspecto fundamental para la preservación del mismo. Un error en la copia o en la ejecución convierte una canción codificada en un archivo de audio en mero ruido, o, en otro nivel, convierte un programa que interpreta las codificaciones y reproduce canciones en un programa que nos devuelve repetidamente un mensaje de error.

[23] En *Figuras anómalas de la lectura* (2024), Marcela Rivera Hutinel recuerda la condición creadora de la anomalía, pues etimológicamente esta palabra remite a la irregularidad del terreno por el que se camina, un desnivel que no se deja recorrer sin tropezar, por lo que obliga a cambiar de paso, de ritmo, reconfigurar la marcha y estar atentas y mirar al suelo; tiene, la anomalía, esa imprevisibilidad propia del desajuste, una capacidad de desorientar que permite aparecer otras formas distintas de hacer.

[24] En *Glosario de filosofía de la técnica* (2022), véase las entradas "Tecnopoéticas", de Claudia Kozak, y "d3$r3f(x)", de Anahí Alejandra Ré.

la caja negra,[25] toda suspensión de la ilusión de transparencia cuando las cosas funcionan (y que, al hacerlo, permiten extraer valor), suponga una resistencia a la apropiación por el capital. Como señala Doreen A. Ríos (2025), allí donde la técnica se cuartea es donde el sistema devela sus contradicciones, donde "se abre la posibilidad de pensar desde el residuo, desde el error y desde los márgenes" (p. 8).

Dos fenómenos que no comportan una apropiación poético-estética de los medios o una tarea de "desobediencia tecnológica" (Oroza, 2015) como tal, pero que por su naturaleza lingüística conviene discutir brevemente aquí, son los llamados escritura *leet* y el más reciente *algospeak*. Por un lado, la escritura *leet* (o *1337*), un tipo de escritura compuesta de caracteres alfanuméricos, surge a finales de la década de los ochenta en una mezcla de jerga de la telefonía y la informática para evitar que usuarios inexpertos alcanzaran archivos importantes en el ambiente de los precursores de los foros actuales, así como esquivar la censura en las salas de *chat* y engañar a los *crawler bots*, que procuraban detectar infracciones a los derechos de copia, pero sin hacerlos completamente ilegibles a lectores humanos. Esta ilegibilidad *a ojos* de la máquina es lo que la escritura *leet* comparte, conceptualmente, con el fenómeno del *algospeak,* derivado del inglés "*algo*" (algoritmo) y "*speak*" (habla), el cual nace para esquivar las actuales técnicas de moderación en redes. En su libro *Algospeak: How Social Media is Transforming the Future of Language* (2025), el lingüista Adam Aleksic llama a ambos fenómenos "sociolectos *online*", un argot propio de internet que cada vez más comportaría capas de abstracción (p. 34).[26] Sin embargo, el *algospeak*, lejos de ser solo un acto de rebeldía, responde a un estado de incertidumbre y de autocensura generalizada, pues, según Aleksic, debido a la no transparencia sobre qué términos activan en las plataformas sus filtros de moderación, los creadores de contenido desarrollan un *imaginario algorítmico* y modifican su lenguaje para que sus vídeos o *posts* no sean clasificados como inapropiados y alcancen el mayor público posible. En este sentido, y si bien el debate puede y requiere ampliarse, el *algospeak* se trataría más bien de un *fármaco*, pues podría entenderse como una táctica de supervivencia frente a la censura, como un acto de resistencia en continuidad con lenguajes secretos surgidos en contextos de

[25] Vilèm Flusser (2023) emplea este término para referirse al aparato fotográfico como un sistema complejo, dominado por el fotógrafo sin que él, al mismo tiempo, sepa lo que ocurre dentro de la caja. El fotógrafo solo gana libertad cuando comienza, por su praxis, a "jugar contra el dispositivo".

[26] La frase "*Alex is a boy*" podría escribirse en *leet* básico como "*4l3x !z 4 b0j*", pero podría subírsele el nivel al "*leetspeak extremo*": "*4l3><2 4 |30`/*". Como ejemplos de *algospeak,* Alexsic (2025) señala términos como "desvivirse" o "*unalived*", "*cheeto*" y "*orange man*" para referirse a Donald Trump, así como emoticonos como la uva en lugar de explicitar agresiones sexuales, la sandía para informar sobre la masacre al pueblo palestino o el uso de apodos como "el hombre de la isla". Aleskic describe, además, una cierta modulación, estructuras sintácticas y acentos que serían específicos de este fenómeno.

persecución, como el polari o el nüshu y, a la vez, como ese *lenguaje low cost* al que refiere Salgado (2025) citando a Vasallo: la culminación del lenguaje domesticado por el capital.[27]

Ante esto, las operaciones de "desobediencia tecnológica", que recopila Ernesto Oroza (2015), o las de "reescrituras tecnológicas", presentadas por Nadia Cortés y Eugenio Tisselli (2016), problematizan la discretización y la aceptación automática del orden industrial y económico. Como señala Ré (2022), en sus propuestas, "otras po/éticas confrontan con las de la industria hegemónica" (p. 152), en tanto se sustraen de los límites comerciales, legales, estéticos y sociales preestablecidos. Estas operaciones más tienen que ver con un gesto "desapropiativo" (Rivera Garza, 2014) que solo de apropiación, pues se reconoce que toda tecnología es también una forma de escritura de la cultura que la produce y utiliza, y es en este sentido que, después de ser apropiada al contexto local (sustraída de los valores del capital), es *liberada* al ser reescrita y vuelta bien común, cambiando con ello no solo los significados y valores implícitos en los objetos y medios técnicos, sino reestructurando también su significante y, por tanto, la forma en la que la propia tecnología es presentada y percibida (Cortés & Tisselli, 2016, p. 9). Así, frente al determinismo tecnológico, Cortés y Tisselli proponen la técnica como un *hecho inacabado*, maleable y cuestionada constantemente, proponen reescribirla y transformarla; no para desviarse de las normas implícitas y explícitas del sistema sociotécnico, y sí, más bien, para construir un "antiprograma" (Feenberg, 1999) que escape de la lógica de la competencia y acumulación capitalista. El *Cuadernillo* detalla experiencias que funcionan como "fisuras" en el sistema: colectivos que utilizan tecnologías caseras y baratas para crear un lenguaje audiovisual propio de culturas indígenas (Turix y Tzaykin), que instalan sus propias redes de gestión comunitaria (Rhizomatica / TIC) o que trabajan en torno a la memoria vinculando el *software* libre con la defensa del territorio (TV Tamix, SurSiendo). En cualquiera de sus ejemplos, se llevaría a cabo lo que Ré llama una operación de "d3$r3f(x)", entendida como una interrupción, "un desorden en las gramáticas de percepción y en el funcionamiento

[27] Salgado (2025), citando a Brigitte Vasallo en *Lenguaje inclusivo y exclusión de clase*, se pregunta por la emancipación de los usuarios si la lucha lingüística se reduce a operar en ese lenguaje *muesli*, entendido como un conjunto de términos y conceptos dentro de los procesos y herramientas del amo (en este caso, los algoritmos de las *big tech*). El potencial correlato político de estos fenómenos merece mayor discusión desde el momento en que, bajo la gubernamentalidad algorítmica, todos somos potencialmente sospechosos cuando se nos recorta como anomalía respecto de la tendencia. En ese marco, la acción política disruptiva de los individuos oscila entre dos polos: impedir la captura de datos, *enmascararse*, en la línea que propone Valeria Mata (2024), o dar la disputa algorítmica intentando incidir en los flujos de información. En otras palabras, parafraseando al filósofo de los medios Matteo Pasquinelli (2016): o bien ocultarse, mimetizarse con la curva de las tendencias detectadas por la correlación de datos, no destacarse, o bien generar tantas anomalías como para ofuscar el procesamiento algorítmico de datos. Asimismo, en tanto argot o sociolecto *online*, el *algospeak* podría analizarse como posible territorio de poética plebeya, discutiendo a fondo su doble cara (resistencia y captura), su condición de infiltrado.

programado de los aparatos" (p. 152); pero también, y sobre todo, como una estrategia poiética, de "re-creación más que (solo de) re-sistencia" (p. 152). Así, la especificidad de las poéticas de la desreferenciabilidad sería "la problematización de la técnica desde los propios procedimientos, inventando, al hacerlo, categorías nuevas que escapan a la tendencia técnica" (Berti & Ré, 2013, p. 186). Conviene insistir en que estos dos momentos son inseparables: la interrupción —primer gesto, negativo y reactivo— solo adquiere su verdadero valor como condición de posibilidad del segundo, el gesto proyectivo y poiético, donde la desreferenciabilización se completa. Sin ese segundo momento, la d3$r3f(x) quedaría reducida a obstáculo o resistencia puntual; con él, abre hacia la invención de categorías nuevas y la producción de sentido no previsto por la lógica hegemónica.

En el ensayo hipermedia *Thoughts on Glitch[Art]v2.0*, el artista y educador de internet,[28] Nick Briz (2015), define el *glitch*, no como un error de la máquina, sino como "un momento inesperado en el sistema que llama la atención sobre el sistema mismo" y que "saca a la luz" aspectos de ese sistema que de otra forma hubieran permanecido ocultos (p. 4). Lo interesante de la propuesta de Briz, además de resonar con las poéticas constructivistas —y que lo alinean con Flusser, Oroza, Tisselli y Cortés—, es que entiende el *glitch* como una actitud ética y política, advirtiendo que no debemos confundir la estética *glitch* o *glitch art* con el uso incorrecto, no obstante consciente, de los medios. Así, por ejemplo, invita a abrir archivos de música con *Photoshop*, o imágenes con un procesador de texto, y en su página *web* encontramos distintas herramientas para ello, a saber: una extensión *web* descargable para empezar a "tácticamente usar de forma incorrecta las tecnologías de navegación que usamos en nuestro día a día" (Briz, 2017-2025, s/p; traducción nuestra). Esta invitación a la práctica abriría, entonces, un espacio de reflexión sobre los medios digitales capaz de alejarse de los sentidos atribuidos a ellos por la lógica del trabajo y del entretenimiento. Desprogramar sería su consigna, reapropiarse de sus dispositivos, *hackearlos*,[29] interferirlos y reinventarles nuevos usos y contextos.

Un ejemplo paradigmático de esta actitud fue la creación de *FloodNet* (1998), por el colectivo pionero del *hactkivismo* y las poéticas electrónicas de resistencia *Electronic Disturbance Theatre 1.0* (EDT). Fundado en 1997 por Ricardo Domínguez, Carmin Karasic, Brett Stalbaum y Stevan Wray, en mitad de aquel contexto sociopolítico que diera lugar al *post*

[28] Así se define en su página *web*: https://nickbriz.com/
[29] En *A Hacker Manifesto*, Mckenzie Wark (2004) dice que *hackear* es "producir o aplicar la abstracción a la información y expresar la posibilidad de nuevos mundos" (p. 15).

de Bill Gates con el que iniciamos este artículo, EDT entendió el espacio virtual como un territorio de acción política y simbólica. Así, en un acto de "poética táctica" (Ríos, 2025, p. 72), *FloodNet* utilizó un sitio *web* para realizar bloqueos coordinados de diversas páginas institucionales —entre ellas, las del presidente mexicano Ernesto Zedillo, bancos nacionales, el Pentágono y la Bolsa de Valores de Frankfurt— como forma de protesta digital. Simpatizante del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el colectivo concibió la pieza como una respuesta a la matanza de Acteal con el objetivo de articular un mensaje político transnacional y hacer visible, más allá de la geografía, la solidaridad con las luchas de los pueblos originarios de México.

En este punto interesa subrayar, a razón de lo ya expuesto en el texto, la condición en el término d3$r3f(x) de técnica de percepción anómala, de conocimiento tecnosituado y de actitud *glitch*. Esta triple dimensión puede reconocerse en tres planos de análisis en las tecnopoéticas del desvío. Por un lado, el gesto desreferenciabilizador opaca el soporte e infraestructura: en España, por poner un caso, las piezas de María Mencía (*Winnipeg. El barco de la esperanza* [2015]) o Mario Santamaría (*Unfixed Infrastructures And Rabbit Holes* [2020] o *Internet Tour* [2019]) hacen visible el servidor, el protocolo, los cables —aquello que la nube oculta—. En otras, como en *Pequeñas interfaces poéticas* del peruano José Aburto (2016), el gesto opera en la interfaz: sustituir el teclado por un hilo, prescindir del ratón o re-introducir *anómalamente* el cuerpo como dispositivo de entrada son formas de conocimiento tecnosituado que recuerdan que toda relación con la máquina ocurre desde una posición física, cultural y política concreta. En otras, finalmente, el gesto trabaja con el código como material poético (el fenómeno del *algospeak*, las prácticas de programación de código en vivo o *live-coding*, la corrupción deliberada de archivos, etc.), y es ahí donde la actitud *glitch*, en tanto disposición ética, se vuelve más explícita: la de quien usa incorrectamente la herramienta para hacer aparecer lo que el uso obediente y dado normaliza y borra.

4. 0'S & 1'$: MAT3R1AL1D4DE$ EN PLURAL

En *10 Theses On The Digital*, Alexander Galloway (2012) recuerda que, en sus raíces latinas, el término "digital" se utilizaba para nombrar todo aquello referente a los dedos, principalmente los de las manos, así como su empleo en el acto de enumerar o de contar dinero (Kozak, 2015, p. 73). Siglos después, el término se vinculó a las computadoras y a su funcionalidad a través del código máquina o binario. Además, se ha asociado con una temporalidad específica, es decir, con las máquinas del presente. Lo anterior permite reconsiderar la posición teórica

tradicional de la dicotomía entre lo análogo y lo digital, a la vez que abre una puerta para repensar el vínculo que existe entre lo digital y otros conceptos con los que se le asocia. En el ámbito de la producción artística con herramientas digitales, otras nociones que aparecen estrechamente relacionados son las del original y la copia. Para esto, resulta pertinente recordar que los instrumentos tecnológicos operan a través de código máquina, lo que pone de manifiesto que, si alguien conociera el orden y la cantidad de cada uno de los "ceros" y "unos" que componen un archivo digital, podría clonarlo.[30] Esta forma de existencia tan peculiar se puede asociar tanto con la idea de viralidad, como consecuencia de la naturaleza ubicua del internet, como también con la fluidez y maleabilidad de los materiales digitales subyacentes: el contenido es rey. En palabras de Ríos (2025), "[l]a forma líquida en que opera el código binario es casi imposible de replicar a través de otras materialidades. Es, precisamente, su esencia algorítmica la que le permite propagarse mientras que adopta diversas formas" (p. 135).

Lo anterior permite reconsiderar la posición teórica tradicional de la dicotomía entre lo análogo y lo digital, a la vez que abre una puerta para repensar el vínculo que existe entre lo digital y otros conceptos con los que se le asocia. En el ámbito de la producción artística con herramientas digitales, otras nociones que aparecen estrechamente relacionados son las del original y la copia. Para esto, resulta pertinente recordar que los instrumentos tecnológicos operan a través de código máquina, lo que pone de manifiesto que, si alguien conociera el orden y la cantidad de cada uno de los "ceros" y "unos" que componen un archivo digital, podría clonarlo.[31] Esta forma de existencia tan peculiar se puede asociar tanto con la idea de viralidad, como consecuencia de la naturaleza ubicua del internet, como también con la fluidez y maleabilidad de los materiales digitales subyacentes: el contenido es rey. En palabras de Ríos (2025), "[l]a forma líquida en que opera el código binario es casi imposible de replicar a través de otras materialidades. Es, precisamente, su esencia algorítmica la que le permite propagarse mientras que adopta diversas formas" (p. 135).

La naturaleza viscosa y mutante de un archivo digital se compone de exactamente lo mismo: "ceros" y "unos". Por ello, un procedimiento que dificulta esta codificación constante (y recuperamos la fórmula de Fernández Folgueiras (2021): literalidad + indeterminación) —

[30] En la gran mayoría de *software* común, se guardan copias de seguridad cada cierto tiempo —unos minutos, horas, días— para reducir la vulnerabilidad de que el archivo se vuelva inaccesible. Es decir, ya existen múltiples copias de un mismo archivo incluso sin que haya habido una transferencia a otros dispositivos.

[31] En la gran mayoría de *software* común, se guardan copias de seguridad cada cierto tiempo —unos minutos, horas, días— para reducir la vulnerabilidad de que el archivo se vuelva inaccesible. Es decir, ya existen múltiples copias de un mismo archivo incluso sin que haya habido una transferencia a otros dispositivos.

pues, como veíamos con Briz, dependiendo de las interfaces que lo interpreten un archivo de audio puede convertirse en texto, o en video, o en imagen— es la que realiza la producción poética del *glitch* (Jones, 2022), la cual se basa, en gran medida, en corromper archivos al intentar abrirlos en un *software* que no les pertenece para ver qué les sucede a sus contenidos. Jones (2022), en la línea de Briz (2015), propone el *glitch* como una táctica poética (p. 61) frente a la eficiencia del semiocapitalismo que funcionaría como un "emergente estilo literario", una suerte de "realismo mediático" (p. 21). Aquí la proponemos, a su vez, como una táctica de d3$r3f(x), como interrupción, desorden perceptual y re-creación a partir del código máquina y los lenguajes de alto nivel. Además, en tanto "hipo" que revela el sistema, vale decir, en tanto error, interesa recogerlo como posibilidad de método: de ese "otro camino a seguir", una errancia que traería hallazgos inesperados cuando se estaba buscando una cosa distinta: un *ready-made*.[32]

Otros dos términos irremediablemente asociados a lo digital son *software* y *hardware*. Al hablar de formatos digitales, es común la metáfora que apunta al *software* como *el cerebro* y al *hardware* como *el cuerpo*. En este sentido, hablar de una materialidad digital en singular nos lleva a poner todo el foco de atención sobre lo que sucede con el *software*, su lenguaje digital y las posibilidades de creación desde ella.[33] Incorporar el *hardware* en esta ecuación se hace necesario e implica atender a las condiciones de las interfaces físicas y el contexto actual de innovación tecnológica descontrolada, voraz y violenta. Esto nos lleva a la reflexión con la que iniciábamos este artículo, la noción de "latifundio" de Berti (2022): pensar en internet y su mantenimiento nos condice a vincular con los miles de cables de servidores interconectados que habitan en bodegas que, a la vez, succionan electricidad, agua y otros recursos para poder mantener seguros estos servidores que, también, resguardan la información líquida producida por los ¿usuarios? de internet. En efecto, las prácticas artísticas, tecnopoéticas, que no pasan por el rechazo de la técnica sino por su sabotaje y su reconfiguración, pues actúan sin

[32] En palabras de Kozak (2015), "si en un sentido técnico un fallo es el resultado de un mal funcionamiento, en un sentido artístico, es otro camino a seguir para la creación, un camino de mutaciones con resultados inesperados que hacen que el creador sea a la vez partícipe y espectador del error. En general, un *glitch* es un descubrimiento inesperado que se produce por casualidad cuando se está buscando una cosa distinta. Desde un punto de vista artístico, el error es un hallazgo, un ready-made" (pp. 114-115).

[33] Una línea de creación abierta es la de la poesía código o "*codework*". Para un trabajo reciente sobre este tema y su relación con la poesía concreta y el movimiento OuLiPo, así como un breve apéndice de publicaciones, ver Garay Arriba (2025). También resultaría interesante, como decíamos, ampliar aquí con las prácticas de *live-coding* y con colectivos internacionales como *TOPLAP* (*Temporary Organisation for the Pragmatics of Live Algorithm Programming*), que, desde 2004, reúne en sus distintos nodos a programadores que, en directo, exponen y modifican el funcionamiento interno del *software* mientras este genera música y/o imágenes improvisadas. En su manifiesto, puede leerse lo siguiente: "La opacidad es peligrosa. Muéstranos tus pantallas".

complicidad con las lógicas hegemónicas y cobran especial relevancia al otorgar valor a aquello que el sistema declara inútil. Como declara Ríos (2025), "cuando las herramientas del amo están en todas partes, la única opción es sabotearlas" (p. 36). Ahora bien, si nos atenemos a la lógica de la d3$r3f(x), el sabotaje es solo el primer momento: el gesto negativo que interrumpe. La soberanía tecnológica, en sentido pleno, requiere también del segundo: la reconfiguración, la invención de usos no previstos, la construcción de un antiprograma que no se limite a negar la técnica dada, sino que produzca, desde sus fisuras, algo aún sin nombre.

***

Lo digital no anula la materia; por el contrario, la expande en capas complejas donde se entrelazan archivos, interfaces y cuerpos. Así, teléfonos y ordenadores, lejos de ser vehículos neutrales, encarnan lo que Olson (2014), siguiendo a Joseph Nye, identifica como "poder blando", ya que estos dispositivos moldean percepciones mediante interfaces suaves mientras ocultan cadenas de producción que reproducen estructuras de poder duras.[34] Nombrar las materialidades en plural implica rechazar el fetichismo de lo digital desmaterializado; asimismo, exige desmantelar las cajas negras, desde los algoritmos que normalizan la vigilancia hasta la obsolescencia programada que genera desechos tóxicos. Asumir esta pluralidad y atender a las prácticas contemporáneas, desde ella, no es meramente un ejercicio teórico: es un movimiento táctico *glitch*, una desobediencia contra un sistema que vende abstracción mientras extrae cuerpos y territorios.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICA$

ALEKSIC, A. (2025). *Algospeak: How Social Media Is Transforming the Future of Language.* Knopf.

ASSANGE, J. (2012). *Cypherpunks. Freedom and the Future of the Internet*. OR Books.

BERARDI, F. (2017). *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva* (Trad. López Gabrielidis, Alejandra). Caja Negra Editora.

BERG. M., & SEEBER, B. (2022). *The Slow Professor. Desafiando la cultura de la rapidez en la academia* (Trad. Jiménez Villar, Beltrán). Editorial UGR. (Obra original publicada en 2016).

[34] "Podemos llamar a estos sistemas digitales "herramientas blandas": dispositivos sin la fuerza física de la hoz y el martillo, que no son menos eficaces en su capacidad de crear objetos blandos o duros. Consideremos simplemente el significado del prefijo "soft-" en la palabra *software*. Existe aquí una afinidad sintáctica significativa en la relación entre "herramientas blandas" y "poder blando"" (Olson, 2014, p. 542).

BERTI, A. (2022). *Nanofundios. Crítica de la cultura algorítmica.* Ediciones La Cebra.

BERTI, A., & RÉ, A. (2013). Contra lo discreto: Mauro Césari y las poéticas de la desreferenciabilización. En *Texto digital*, (9), 183-209.

BOLTER, J. (2019). *The Digital Plenitude. The Decline of Elite Culture and the Rise of New Media*. The MIT Press.

BRAIDOTTI, R. (2015). *Lo posthumano* (Trad. Gentile Vitale, Juan Carlos). Gedisa. (Obra original publicada en 2013).

BRAND, S. (1987). *The Media Lab: Inventing the Future at MIT.* Viking.

BRIZ, N. (2017-2025). *The tactical misuse manifesto*. https://tacticalmisuse.net/manifesto/

CARRIÓN, U. (2016). *El arte nuevo de hacer libros*. Tumbona Ediciones. (Obra original publicada en 1975).

CLARKE, R. (s. f). *Roger Clarke's Web-Site.* https://www.rogerclarke.com/II/IWtbF.html

CORTÉS, N., & TISSELLI, E. (2016). *Cuadernillo del Primer Encuentro Nacional sobre Reescritura Tecnológica en México*. Centro Multimedia del Centro Nacional de las Artes.

COSTA, F. (2021). *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Taurus.

COULDRY, N. & MEJÍAS, U.A. (2023). *El costo de la conexión. Cómo los datos colonizan la vida humana y se la apropian para el capitalismo*. Godot.

CUSSEN, F. (2018). Borraduras digitales. *Virtualis. Revista de cultura digital*, 9(17), 55-82.

FEENBERG, A. (1999). *Questioning Technology.* Routledge.

FERNÁNDEZ FOLGUEIRAS, E. (2021). *El texto elegible. La dificultad en la escritura contemporánea: de Georges Perec a Violeta Kesselman*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].

FLUSSER, V. (2023). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad.* Caja negra.

FRANCO, M. (2024). *Las redes son nuestras*. *Una historia popular de internet y un mapa para volver a habitarla.* Consonni.

GALLOWAY, A. (2012, 09 de mayo). *10 Theses On The Digital*. Bochum: Ruhr-Universtität Bochum (bochumer kolloquium medienwissenschaft). 10.25969/mediarep/14000

GARAY ARRIBA, M. (2025). Versos ejecutables y comandos de colores: debates en torno a la poesía código. *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, (8), 139-154.

GOLDSMITH, K. (2015). *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*. Trad. Page, Alan. Caja Negra. (Obra original publicada en 2011).

HIMANEN, P. (2001). *The Hacker Ethic and the Spirit of the Information Age.* Random House.

JONES, N. (2022). *Glitch Poetics.* Open Humanities Press.

JORDAN. T., & TAYLOR, P. (2004). *Hacktivism and Cyberwars: Rebels with a Cause?* Routledge.

KERNAN, A. (1996). *La muerte de la literatura.* Trad. Fombona, Julieta. Monte Ávila Editores Latinoamericana. (Obra original publicada en 1990).

KIRSCHENBAUM, M. (2010). *Hello Worlds (why humanities students should learn to program?)*. https://mkirschenbaum.wordpress.com/2010/05/23/hello-worlds/

KOZAK, C. (Ed.). (2012). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Caja Negra.

KOZAC, C. (2019). Tecnopoéticas latinoamericanas en el dominio digital. Intersecciones arte-tecnología-politica-territorio. En Horta, A. (Comp.), *Fundamentos y prácticas poéticas. Arte, arquitectura, ciudad, diseño, cultura material* (pp. 47-64). Universidad Nacional de Bogotá.

KOZAK, C. (2022). Tecnopoéticas. En: Parente, D., Berti, A. &y Celis, C. (Ccoords.), *Glosario de filosofía de la técnica* (pp. 483-486). Ediciones La Cebra.

LEVI, S. (2024). *Digitalización democrática. Soberanía digital para las personas*. Rayo Verde Editorial.

LEVY, S. (2010). *Hackers: Heroes of the Computer Revolution*. O'Reilly Media. (Obra original publicada en 1984).

MALLARMÉ, S. (2002). *Fragmentos sobre el Libro* (Trad. Gregorio, Juan). Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

MANOVICH, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic.

MATA, V. (2024). *Plagie, copie, manipule, robe, reescriba este libro*. Ediciones Comisura.

OLSON, M. (2014). The Rhetoric of Soft Tools. En *The Emergence of Video Processing Tools: Television Becoming Unglued* (pp. 540-555). Intellect Books.

OROZA, E. (2015). Archivo de desobediencia tecnológica. https://www.technologicaldisobedience.com/

OROZA, E. (2025). *Desobediencia tecnológica. La permanencia de lo temporal en Cuba.* Fiebre Ediciones.

PADILLA, J. I. (2014). *El terreno en disputa es el lenguaje*. Iberoamericana Vervuert.

PASQUINELLI, M. (2016). Despuntes: Del crecimiento y la forma de la policía de los patrones. *Granta*, *5*(18), 213-220.

PASQUINELLI, M., & JOLER, V. (2021). El nooscopio de manifiesto. La inteligencia artificial como instrumento de extractivismo del conocimiento (Trad. Ilcic, A. Berti, A. & Blanco, J.). *La Fuga*, (25). https://lafuga.cl/el-nooscopio-de-manifiesto/1053 (Obra original publicada en 2020).

PEIRANO, M. (2019). *El enemigo conoce el sistema*. Debate.

PERLOFF, M. (2019). *El genio no original. Poesía por otros medios en el nuevo siglo*. Trad. Lizarbe Ruiz, Cristina. Greylock. (Obra original publicada en 2010). OLSON, M. (2014). The Rhetoric of Soft Tools. En *The Emergence of Video processing Tools: Television Becoming Unglued.*

QUIAN, A. (2022). *Civilización hacker*. Anaya Multimedia.

RÉ, A. (2022). D3$R3F(X) (Desreferenciabilización). En: Parente, D., Berti, A. &y Celis, C. (Coords.). *Glosario de filosofía de la técnica* (pp. 149-153). Ediciones La Cebra.

RÍOS, D. (2025). *Medios inestables. De objetos técnicos y arte*. Barlebooth.

RIVERA GARZA, C. (2020). *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación.* Los Libros de la Mujer Rota. (Obra original publicada en 2013).

RIVERA HUTINEL, M. (2024). *Figuras anómalas de la lectura*. Ediciones Macul.

ROUVROY, A., & BERNS, T. (2018). Gobernabilidad algorítmica y perspectivas de emancipación: ¿lo dispar como condición de individuación mediante la relación? *Revista Ecuador*, (104), 124-147.

SALGADO, M. (2025). *Plebeya proposición primera*. https://archivoorsini.com/2025/03/20/plebeya-proposicion-primera/

SANTANA, S. (2025). *A House of Dust* de Alison Knowles: la estructura del libro en red como sueño tecnológico. *Arte, individuo y sociedad*, *3*(37), 405-415.

SANTOS-HERCEG, J. (2020). *La tiranía del paper.* Ediciones UACh.

SANTOS UNAMUNO, E. (2025). La condición posliteraria y la presistencia de lo hipercanónico: hipótesis de trabajo para una agenda de investigación sobre los regímenes modernos de preservación canónica. *Revista de Literatura*, *87*(173). https://doi.org/10.3989/revliteratura.2025.01.1346

SILLIMAN, R. (2019). Desaparición de la palabra y apariencia del mundo. *L/E/N/G/U/A/J/E/o*, (2), 40-50.

SRNICEK, N. (2018). *Capitalismo de plataformas.* Caja Negra.

STEIN, G. (2025). Composition as Explanation. En *Ídem lo mismo* (trad. Benito del Pliego y Andrés Fisher). Kriller71. (Obra original publicada en 1926).

TURNER, F. (2006). *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*. University of Chicago Press.

VÉLIZ, C. (2021). *Privacy is Power: Why and How You Should Take Back Control of Your Data*. Bantam Press.

WARK, M. (2004). *A Hacker Manifesto.* Harvard University Press.

WITTIG, M. (2024). *El obrar literario* (Trad. Hernando, Leticia y Ortiz Maldonado, Natalia). Hekht. (Obra original publicada en 2010).

ZUBOFF, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism. The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power.* Profile Books.

"QUIZÁS LA FIGURA DEL ACADÉMICO DE IZQUIERDA RENUENTE A 'MANCHARSE' CON LA POLÍTICA SE VUELVA UNA RELIQUIA DEL PASADO"

ENTREVISTA A JUAN CARLOS UBILLUZ

Nayeli Nicole Loero Maticorena
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
nayeli.loero@unmsm.edu.pe
https://orcid.org/0009-0003-8336-8619
DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.291

Juan Carlos Ubilluz (1968) obtuvo su doctorado de Literatura Comparada en la Universidad de Texas en Austin y actualmente es profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Su obra estudia, desde el psicoanálisis, la economía libidinal en el cine, la literatura, la sociedad y la política. Entre sus publicaciones, destacan *Sacred Eroticism. Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American Novel* (Bucknell, 2006), *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea* (Instituto de Estudios Peruanos, 2006), *La venganza del indio. Ensayos de interpretación por lo real* (Fondo de Cultura Económica, 2017), *Sobre héroes y víctimas. Ensayos para superar la memoria del conflicto armado* (Penguin Random House 2020) y *Sin odiar al enemigo. El ascenso de la ultraderecha latinoamericana* (Penguin Random House, 2026). Además, es coautor de *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política* (Instituto de Estudios Peruanos, 2009) y editor y coautor de *La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood* (Red, 2012). Ha publicado la novela *No tengo nada que ver con eso* (Penguin Random House 2017).

En su libro explica cómo la Derecha Radical Populista (DRP) va en ascenso en toda Latinoamérica. Ante este tipo de gobiernos, ¿cuáles son los riesgos de censura que enfrenta el investigador académico de izquierda?

La censura directa (la prohibición) siempre es una posibilidad ante la que hay que estar alerta, pero, por lo pronto, estimo que el riesgo mayor es la censura indirecta. Por ejemplo, en EE. UU., existe una desfinanciación para los proyectos de DEI (Diversity, Equality, Inclusion). Más precisamente, la censura indirecta para el investigador de izquierda implica el corte de financiamientos para proyectos de corte clasista/progresista, así como la renuencia de las editoriales a publicarlos.

Por supuesto, con respecto a la educación escolar o universitaria, la censura directa ya es un hecho en EE. UU., donde existen leyes que restringen la educación de género y de raza. Y qué decir de Hungría, donde la intervención de Viktor Orbán ha obligado a la Universidad Central Europea a mudarse de Budapest a Viena.

Sin embargo, volviendo al investigador de izquierda, la censura indirecta puede ser igualmente efectiva que la directa, de manera que nuestro investigador (si es consistente y tiene algo de rebeldía en la sangre) se verá obligado a intervenir mucho más en el campo político. Quizás la figura del académico de izquierda renuente a "mancharse" con la política se vuelva una reliquia del pasado.

Su trabajo como investigador y profesor tanto en la UNMSM como en la PUCP le permiten analizar la reacción de las nuevas generaciones ante estos cambios sociales. Por un lado, San Marcos suele ser percibida como una universidad que cuestiona las clases sociales, mientras que la PUCP ha priorizado los estudios de género. ¿Cómo percibe usted el criterio de los jóvenes ante la "batalla cultural"? ¿Existen diferencias dentro de una educación superior privada y pública?

Mentiría si digo que tengo el suficiente conocimiento para responder a esta pregunta. Solo puedo decir que he visto, en la PUCP, varios trabajos que realizan críticas desde el marxismo al neoliberalismo, así como he visto, en la UNMSM, un buen número de trabajos que emplean la teoría de género o la teoría poscolonial. No obstante, dado que ya van más de 30 años de neoliberalismo y que este se ha vuelto una suerte de sentido común general, se podría explorar la hipótesis de que existe un descenso en ambas universidades de la perspectiva de clase.

En la actualidad, las redes sociales se han convertido en una herramienta de polarización política. Dentro de esta cámara de eco, las perspectivas de nuestros "enemigos" son rechazadas o ridiculizadas sin pasar por un análisis detenido. ¿Cómo considera que se desenvuelve su libro dentro de estos espacios?

Supongo que, desde el punto de vista de la hegemonía, puede ser una estrategia fructífera ridiculizar al enemigo si este es débil o si se encuentra en los márgenes. Pero cuando este ha incrementado tanto su fortaleza y amenaza con instaurar una nueva hegemonía (la de un neoliberalismo radicalmente conservador), dicha estrategia es un error. Es más, la posición progresista "refinada" que se burla de la "vulgar ignorancia" de la ultraderecha, o la ignora con ironía autosuficiente, es francamente suicida. Por el contrario, *Sin odiar al enemigo* aborda a la ultraderecha en serio, busca conocer sus ideas, sus estrategias y sus fortalezas para poder combatirla mejor. Entre otros libros, como los de Pablo Semán en Argentina o de Alberto Toscano en EE. UU., es el necesario paso para atrás reflexivo antes de animarse a dar un certero salto para adelante.

Los intelectuales de la ultraderecha latinoamericana, como Axel Kaiser, reescriben la historia como un mecanismo para justificar el colonialismo y otras formas de opresión. ¿De qué manera evidencia usted este cambio de narrativa al interior del contexto peruano?

Hay personas como Víctor Andrés Ponce, director de *El Montonero*, o el divulgador de historia, Rafael Aita Ramírez (más conocido como Capitán Perú), que sostienen que el Virreinato fue la edad de oro peruana. Para ellos, el Virreinato no fue solo un periodo de esplendor económico y cultural, sino un modo de gobierno que supo acoger mucho mejor que la República las demandas de las comunidades indígenas. El proyecto de la ultraderecha, en el Perú, implica rescatar la desprestigiada idea de que colonización española trajo a América una mejor civilización. En ese sentido, es enemigo de los enemigos de la colonización: del indigenismo y del socialismo, y más aún, del indigenismo socialista. En realidad, no hay mucho de nuevo en este proyecto. Es una nueva-vieja variante hispanista de una nueva edición de la rehabilitación del imperialismo eurocéntrico.

¿Considera que esta manipulación de la información se ha intensificado gracias a las redes sociales o, por el contrario, se ha debilitado ante la variedad de perspectivas y voces?

Es una buena pregunta que no sé muy bien cómo contestar, pero diré lo siguiente: durante la última década del siglo XX y los primeros 15 años del siglo XXI, muchos teóricos asociaban las redes sociales con la izquierdista "anarquista". Michael Hardt y Antonio Negri creían que las redes potenciaban el movimiento político de la multitud sin partido. Y Manuel Castells, por su lado, veía una sinergia entre un internet sin centro y las manifestaciones acéfalas de Los Indignados y Occupy Wall Street.

Hoy en día, sin embargo, advertimos que la ultraderecha ha conseguido aprovechar mejor estas redes a través de una serie de *influencers* políticos, así como con el empleo de granjas de *bots*. Creo que la vieja teorización sobre las redes y la izquierda "anarquista" no consideró que la derecha podía desenvolverse bastante bien en el espacio informático debido a su mayor financiamiento. Y creo también que la derecha está teniendo cierto éxito en trascender su burbuja de información. No porque sean necesariamente más creativos, sino porque, por lo general, los movimientos de derecha tienen una gran ventaja sobre los movimientos de izquierda: no tienen que luchar contra los elementos represivos del capital; por el contrario, a menudo reciben su apoyo tácito o explícito.

En su libro* Sobre héroes y víctimas *(2021), sugiere que la izquierda se ha alejado de la narrativa heroica de la revolución para inclinarse a una posición de protección de las víctimas. Desde su punto de vista, ¿de qué modo debería posicionarse la izquierda para distanciarse de la victimización y, en consecuencia, marcar una diferencia con la derecha?

Creo que la izquierda debe orientarse nuevamente hacia el heroísmo, dado que esta época (así como las anteriores) lo exige. Las batallas no se ganan sin individuos y colectivos que "no ceden en su deseo", como gustaba calificar Jacques Lacan al héroe trágico. Ni la justicia social ni las buenas nuevas ideas ingresan al mundo sin una buena cuota de heroísmo. Pero también es cierto que es muy necesario construir culturalmente un nuevo concepto de héroe.

A continuación, daré solo cuatro pincelazos sobre el tema. Primero, hay que apartarse de la idea de que el héroe es aquel que se sacrifica, que paga con su muerte. No, el héroe es simplemente aquel que arriesga su vida en nombre de un Bien superior a él. Tanto los doctores que murieron en la pandemia atendiendo a los infectados con la covid-19 como los doctores que no murieron atendiendo a los mismos, son, para mí, héroes. Un héroe no es un mártir. Es alguien que busca la vida mientras pone el miedo a la muerte en el asiento del copiloto. Segundo, hay que desfetichizar al héroe. El héroe no es únicamente un individuo excepcional que sostiene un deseo más allá de su instinto de supervivencia. El héroe es formado y sostenido por muchos otros; es un resultado, más que una causa. Habría que rescatar, entonces, el tema del colectivo de individuos heroicos, de individuos que se hacen fuertes a partir de un colectivo guiado por el deseo de un mundo mejor. Tercero, hay que poder separar al héroe del paradigma del soldado y buscar colocarlo en otros lugares: el médico, el artista, el colectivo de individuos singulares, el colectivo de mujeres, etc. Hay que comenzar a pensar que el heroísmo es el producto de un conjunto de relaciones y que no necesariamente implica matar. Finalmente, es posible que el heroísmo político deba encontrar una nueva narrativa política. La narrativa de la revolución ha perdido mucha fuerza en el mundo. Algunos dicen que hay que resucitarla; otros, que no se puede resucitar un muerto. En cualquier caso, la izquierda necesita una narrativa utópica. Sin ella, los jóvenes inconformes se extravían en las utopías-mercancías del consumismo contemporáneo, y el heroísmo político resuena como un concepto totalitario o se extravía en el martirologio.

Hace unos meses, en una entrevista, mencionó que el declive de la DRP puede comenzar por el fracaso de EE. UU. en la guerra con Irán. ¿Cuál es su posición actual con respecto a esta coyuntura bélica internacional? ¿Qué repercusiones anticipa para la DRP en Latinoamérica?

La DRP y todo movimiento político se sostiene de dos tipos de éxitos: el éxito electoral y el éxito en el gobierno. La elección y la reelección de Trump le han dado un espaldarazo a las opciones de la DRP en el mundo. No es poca cosa que el país más poderoso del planeta acepte como suya la fórmula: neoliberalismo económico, política cultural conservadora. Pero si Trump fracasa en Irán, como parece haber fracasado en la guerra de los aranceles, perderá las elecciones de noviembre. Doble derrota: derrota en el gobierno y derrota electoral. Sumado al fracaso económico de Milei en Argentina, la doble derrota en Irán puede hacer que la DRP parezca inviable como solución política para América Latina.

Y sin ser optimista, sino más bien realista, creo que es muy posible que EE. UU. acabe perdiendo la guerra con Irán. Por el momento no ha alcanzado ninguno de sus objetivos: impedir que Irán tenga armas nucleares y cambiar su régimen teocrático. Todo lo contrario, este régimen se encuentra más legitimado que nunca y encima ahora sabe que el desarrollo de un arma nuclear es clave para su supervivencia. Además, la cereza en el pastel tiene que ver con que la guerra iniciada por Trump ha creado un nuevo problema: el cierre de los estrechos de Hormuz y Bab el-Mandeb ha puesto en peligro la economía mundial, que ya estaría en una grave recesión si China no hubiera recurrido a sus reservas de petróleo.

Dudo que EE. UU. envíe tropas a Irán, pues Trump y el país entero teme otro Irak u otro Vietnam, y, al menos por el momento, rechazan la idea de recurrir al empleo de armas atómicas. Si bien nunca se puede predecir al 100% lo que trae el futuro, creo que Trump perderá esa guerra que nunca debió iniciar. Y luego perderá las elecciones parlamentarias de noviembre de este año y, como consecuencia, el impulso ultraderechista se debilitará en el partido republicano y también en América Latina.

¿Cuáles son sus intereses a futuro con respecto a la investigación? ¿Tiene planeado estudiar otros aspectos de nuestro panorama político?

Mis intereses a futuro oscilan entre el cine y la política. Con respecto a lo último, quiero estudiar la hipótesis de que la ultraderecha y el wokismo son dos caras de la misma moneda. Ambos comparten más de lo que se piensa. Además del neoliberalismo económico como un principio

de realidad, ambos comparten un puritanismo moral con respecto a lo sexual. La ultraderecha rechaza los derechos reproductivos, el enfoque de género y el matrimonio homosexual, mientras que el wokismo sospecha fuertemente de la masculinidad y de su poder en las relaciones sexuales. En ambos casos, el sexo es visto como peligroso: puede desviarse hacia la homosexualidad o consumar las prerrogativas heterosexistas. Otrora algunos exponentes de la Escuela de Frankfurt apostaban por la emancipación sexual contra la personalidad autoritaria. Hoy se necesita una nueva emancipación sexual contra esta misma personalidad, pero también contra los intentos de someterlo a un escrutinio moral hiperigualitarista que lo despoja de su lado "vulgar", "obsceno", lujurioso.

No puedo ahondar en esto último (lo cual tendrá el efecto de hacerme ver como un machista de las cavernas), pero la crítica a la ultraderecha y al wokismo es un primer paso para poder pensar en una nueva política de emancipación que sepa explotar y urdir alternativas desde los agujeros de un presente enmarcado por el ultraneoliberalismo y un puritanismo con dos cañones.

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36289

Miota, Jorge. *Jorge Miota. Al rescate de un escritor de entre siglos peruano* (Lucía Gómez, estudio preliminar). Lima: El Lamparero Alucinado Ediciones, 2025, 314 pp.

DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.292

En los últimos años, las editoriales pequeñas, y relativamente jóvenes, se han dado a la tarea de revivir a autores que han sido poco analizados por la crítica o los estudios literarios especializados. Esta actitud, vigorosa y llena de entusiasmo, debe ser celebrada y, sobre todo, difundida, pues reconfigurar la historia literaria peruana, modificando y ampliando el canon literario, es un signo de dinamismo y transformación que señala la riqueza de nuestras expresiones estéticas. Este es el caso de *Jorge Miota*. *Al rescate de un escritor de entre siglos peruano*, libro que viene a llenar un vacío significativo en la historiografía literaria peruana acerca de uno de esos autores que, olvidados injustamente, tiene una obra sumamente interesante, la cual implica una forma de entender cómo el modernismo fue recibido, incorporado y modificado por los muchos escritores, periodistas e intelectuales que circulaban por una Lima que intentaba alcanzar el ansiado progreso.

En ese sentido, Jorge Miota (Apurímac, 1871 - Buenos Aires, ¿1926?) representa un tipo de intelectual que, como se menciona en el excelente estudio preliminar de Lucía Gómez, corresponde a un intento de profesionalización de las actividades literarias, de allí que la recopilación de crónicas, cuentos y unas pocas traducciones hayan sido publicadas en las revistas más reconocidas de la época y del circuito periodístico limeño. Así, recoger la producción textual de un autor aún desconocido es todo un desafío que el subtítulo del libro señala como un rescate. De cierta manera, se afirma la idea de salvar una obra del olvido y hacer emerger una visión estética que, para los rescatistas y los estudiosos, es todavía potente de armar un discurso que nos viene a dar una imagen de su época y, al mismo tiempo, tener resonancias con la nuestra. La obra de Miota parte del intento de reconstruir un proyecto discursivo que reflexiona, principalmente, sobre el proceso de modernización en la capital, que da cuenta de los miedos, las frustraciones y las posibilidades de este esfuerzo, colocándose en una tensión entre lo que la modernidad desplaza y destruye, y lo que afirma y construye. Por ello, este libro resulta sumamente importante para entender cómo ocurrieron estos procesos y de qué forma el estilo y el contenido literario los reconstruyen y permiten atisbar todas las posibles disyuntivas.

Los textos se organizan a partir de los espacios de difusión: revistas y periódicos, y son, por el volumen de textos publicados, la revista *Actualidades* y el periódico *El Comercio* los más

recurrentes. Esto quiere decir que nuestro autor fue ampliamente reconocido a nivel de la prensa y por los lectores de su época. Abundan, en principio, las crónicas, que pueden parecer impresiones de un paseante, críticas a los cambios de gusto de la ciudad o a la movilidad social de los limeños, entre otros aspectos. Los cuentos plantean altibajos: a veces se trata de textos fallidos en que solo se discurre sobre una anécdota o no se cierra con potencia el relato; y, por momentos, se dibuja una crítica social o una representación psicológica con mucha elegancia y profundidad. También, la disposición de los textos no permite apreciar con claridad el orden cronológico ni el tipo de texto ante el cual se encuentra el lector; en algunos casos, es necesario inferir. Este aspecto puede mejorar en una segunda edición que divida los documentos por fechas o por tipos, más que por espacios de difusión.

Por otro lado, el modernismo se caracterizó por un cuidado del estilo, una depuración de la adjetivación, una plasticidad y un ritmo muy marcado. En el caso de Miota, todas estas características se encuentran presentes y llegan a constituirse en una de las prosas más cuidadosamente trabajadas de la literatura peruana. Incluso evidencia matices interesantes, tal como los que se muestran a continuación: "Sabido es que la Medicina, hasta la última mitad del siglo XIX, solo había sido un arte empírico por la falta absoluta de los medios de investigación i el conocimiento perfecto de las leyes de la biología…" (p. 62), y "Más allá de Monserrate, entre fétidas curtimbres y entremezclado su cálido vaho de sangre con el acre olor del tanino de las suelas, se eleva el camal" (p. 158). En la primera cita, Miota demuestra un ejercicio de la escritura que asombra por su precisión y su estilo académico; en la segunda, se admira cómo discurre elegantemente en medio de una representación que debe ser grotesca, y no deja de serlo: el lector puede sentir, oler y pisar el camal. Así, este autor muestra un conocimiento de las estrategias formales y estilísticas del modernismo, renovándolas y dándoles un movimiento más versátil.

En relación con lo anterior, se puede afirmar que las formas y el estilo no son neutrales; más bien, nos permiten entender de qué manera se representa la posición ideológica de un autor. Las palabras, su utilización, su transformación o su desuso dan significado al cambio que las sociedades manifiestan en tanto se asimilan o se abandonan modas lingüísticas. Miota permite observar cómo frases y expresiones en francés —tan en boga en el siglo XIX— van siendo desplazadas por locuciones en inglés. Esto se establece en torno a un lector ideal que, desde la construcción del autor, está deseoso de una modernidad lingüística que pueda expresar los cambios y las transformaciones de su tiempo. Paralelamente, denominaciones de objetos y de

costumbres también sufren un proceso de desaparición, lo cual da paso a nuevas significaciones, como, por ejemplo, el automóvil.

El contenido del libro es diverso. El autor explora muchos temas, a saber: la religiosidad, el pasado limeño, el amor, la coquetería, la ciudad, los cambios arquitectónicos y urbanísticos, el destino, la infidelidad, la crítica y denuncia social, las impresiones paisajísticas o de un turista atento, el amor no correspondido, el mundo periodístico, el arte de la época, el cambio de costumbres, las modas, los retratos sociales, etc. Todo esto se aborda en textos preferentemente breves, de dos a cuatro páginas, y son los extensos los menos comunes de su producción. Esta cantidad de temas está marcada por la presencia preponderante de Lima. La capital es el centro de sus afectos y sus preocupaciones, así como también de paseos y reflexiones. Se podría decir que tiene una fuerte influencia de Palma y la imagen que este construye de Lima como un escenario idealizado donde solo cabe la añoranza.

En consecuencia, resulta innegable la existencia de esa filiación conservadora de nuestro autor; sin embargo, no se puede dejar de lado textos que representan críticas sociales y de abierta conciencia a problemáticas no tan visibles en la ciudad letrada limeña de comienzos de siglo. Aquí, cabe destacar "Huamán el recluta", pues se observa un interés por denunciar las formas injustas y bestiales realizadas por el Ejército peruano cuando ejecutaba las levas en la sierra, así como las condiciones de reclutamiento o las mismas trampas que la Iglesia empleaba para generar este proceso. El narrador describe, de forma directa y sin mostrar indignación o simpatías, cómo el recluta Huamán, un joven cusqueño, debe abandonar a su familia (esposa e hijo), pasar por abusos y humillaciones hasta finalmente fallecer producto de las malas condiciones de la milicia. Este cuento es una crónica de acciones, muy cercana a un texto periodístico, sobre todo por el intento de alcanzar una forma imparcial en la narración.

Otro texto que posee características parecidas es "Su señoría… la víctima". Aquí se construye un personaje relacionado a las capas políticas peruanas, mostrando un escenario de corrupción y deshonestidad que en nada se alejan de la realidad del contexto político actual. Lamentablemente, la verosimilitud del personaje, quien ocupa el cargo de ministro de Hacienda, y la potente crítica de cómo se condiciona el poder en la sociedad peruana, se diluyen por la emergencia de una subtrama sentimental relacionada al engaño de la esposa, lo cual conduce a la muerte del personaje central. Podría tratarse, entonces, de un texto fallido, una suerte de tragicomedia, pero también, si se siguen los hilos de la narración, el engaño, la infidelidad, la falta de claridad y la desconfianza son productos de la "contaminación" de la

política en el espacio privado. Una suerte de castigo, ya que no se trata solo de que la esposa lo engaña, sino que su secretario personal es el causante de dicha acción. La infidelidad, tanto amorosa como política, circunda el espacio textual y plantea la posibilidad de una combinación de lo público y lo privado. Esto ocurre para posibilitar el efecto irónico centrado en un personaje todopoderoso que es traicionado en los espacios de su mayor confianza: la cama conyugal y el despacho personal.

Ahora bien, estos textos son los menos dentro del conjunto del libro, motivo por el cual es indispensable asumir la ambivalencia del autor en relación con la modernidad. Cabe tomar en cuenta que la crónica modernista asumió un papel directriz en la construcción de sensibilidades lectoras. En este contexto, el público buscaba la ansiada modernidad que, en Europa, se consolidaba de manera potente y, en apariencia, sin contradicciones. El escritor latinoamericano filtraba esos escenarios de transformación hacia un público que comenzaba a imaginar esos cambios. Miota responde a esta situación, pero de manera ambigua. Por ejemplo, en los anteriores cuentos, parece llegar a ejercer una crítica modernizadora al contexto, es decir, a los actos de abuso del Ejército en los reclutamientos y al cuestionado comportamiento de los personajes políticos; no obstante, estos textos son escasos. En cambio, la mayoría manifiesta un rechazo a una modernidad que se consolida, por ejemplo, en el cambio y la transformación de los escenarios urbanos. La destrucción de casas y el surgimiento de estilos arquitectónicos diversos, como el Art Nouveau, demuestran una frustración ante esa destrucción de lo que se siente como inevitable y, al mismo tiempo, detestable.

Anteriormente, se señaló la existencia de una simpatía palmista y conservadora que, de cierta manera, se relaciona con una forma de ascenso de una nueva burguesía, a la cual, el autor, señala como ejecutora de muchos de los males de la modernidad. Esto podría ser una simplificación de la posición ideológica de Miota, pues no se correlaciona con cierto espíritu de época, vale decir, ese deseo de pertenecer a una modernidad "espiritual" y crítica. Dos ejemplos permiten matizar esta perspectiva. El primero se expresa en la referencia a los textos de Baudelaire y su idea de los "paraísos terrenales", y el concepto central es el de *flâneur*, el paseante que recorre barrios, calles, escenarios antiguos y nuevos tratando de "tomar" un paisaje y construyendo una impresión que sintetice lo extraño en medio de lo cotidiano. Esta idea aparece en textos como "Alma nueva", "Barrios del camal", "Barrios Altos", entre otros. El segundo ejemplo se establece en textos relacionados al extranjero, ya sea Montevideo, Buenos Aires y París, donde se observa la existencia de un gusto por el detalle, la observación estática de la vida y el retrato de personajes; todo esto matizado por amplías conversaciones

intelectuales y, a veces, románticas de los personajes. En conjunto, estos rasgos sugieren que el autor parece aspirar a una forma particular de modernidad: una elegancia en la apariencia, una cierta actitud de enmascaramiento social y una disposición a observar y a recorrer la vida urbana.

Ahora bien, esto se centra en afirmar un tipo de modernidad (la del gusto o la cultural) y rechazar su lado material y capitalista (la que destruye y construye). Pero existe un texto que desdibuja esta diferenciación: "Tipos y costumbres I. Las huachafas". El término "huachafo/a" es una de los más usados en el castellano peruano para descalificar, discriminar y disminuir al otro. Aunque esto se construye a partir de condiciones de poder: un sujeto no huachafo que puede huachafear al otro. En ese sentido, la huachafería manifiesta un deseo de ser otro a causa de que no se encuentra "contento" o satisfecho con quién es. ¿No es acaso este el signo mismo de la modernidad espiritual o cultural que el mismo Miota defiende? Lo que le molesta —y de lo cual se burla— es la movilidad social de las huachafas: "niñas que, con su fondo cursi, transportan en sus personas, en sus trajes, en sus cintas, […] la idiosincrasia de sus barrios; que trascienden a ellos y que finalmente […] está retratado el esfuerzo doloroso de parecer lo que no son" (p. 238).

A partir de lo anterior, se puede deducir que la ambivalencia de Miota con la modernidad se resuelve en su defensa de Lima no solo como la imagen idealizada de una ciudad, sino como lugar de observación de una posición social que la modernidad también amenaza. Surge lo que Espinoza (2015) llama una "modernidad criolla", que, en sus aspectos más discriminadores, buscará, desde revistas como *Variedades*, donde el mismo Miota contribuye, estereotipar a las clases emergentes que van delineando una nueva ciudad. De cierta forma, Miota no estuvo libre de la conformación de una sociedad que se asumía como aristocrática y que se imaginaba también como moderna y tradicionalista, excluyente y dinámica. El texto sobre "Las huachafas" viene a regocijarse con ese imaginario construido para un lector ideal que consumía estos materiales y veía reflejada, y afianzadas, sus propias ideas.

Son muchas las aristas de interpretación que ofrece el trabajo de Miota, autor desconocido y que debe ser tomado en cuenta por los especialistas y por el público en general. De su vida aún se desconocen aspectos importantes como la fecha exacta de su muerte o si existen textos posteriores a 1909 (son 17 años "perdidos" en que debió existir una evolución de su trabajo estético). A su vez, se observa una fuerte preocupación por la dinámica de una ciudad que se moderniza y que va transformándose radicalmente. Aquí, como se mencionó, la

ambivalencia de Miota es grande y lo coloca en una disyuntiva que no sabe resolver: desea la moda europea, su modernidad, sus gustos "elevados" y "exquisitos", pero rechaza el papel de la burguesía o el valor que va teniendo el dinero en los cambios de las conductas y los comportamientos. Parece que quisiera que Lima siga siendo colonial, fantasmagórica y tradicionalista, y, al mismo tiempo, ansía que la ciencia y la cultura sean europeas y transformen la vida social y cultural. Por cierto, es notable su afecto por Lima (desde la obra de Ricardo Palma no se percibía una fijación tan intensa por una ciudad que, en ese momento, comenzaba a entrar en crisis a raíz de sus transformaciones sociales, culturales y arquitectónicas). Posiblemente, este amor por Lima refleja dicha mirada tradicionalista, conservadora, exquisita y, también, discriminadora, lo cual no quita la existencia de textos críticos y de denuncia social.

En suma, este libro rescata a un escritor de una notable calidad literaria, cuya lectura es recomendable no solo por la forma en cómo se utiliza una prosa elegante y elevada (rasgo modernista), sino por la cantidad de temas y aspectos que representa. Un autor que no está exento de múltiples contradicciones y ambigüedades, que construye representaciones tan vivas como complejas y que nos permite observar un periodo que no parece tan lejano al nuestro. Es el eco de una ciudad que no deja de transformarse y cuyos habitantes heredan formas que deslegitiman la diferencia, sin notar que la diversidad ya se encuentra en su modo de mirar.

David Sixto Durand Ato
Universidad Marcelino Champagnat
ddurand@umch.edu.pe
https://orcid.org/0000-0003-0534-1421

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ESPINOZA, J. (2015). Entre criollos y modernos: género, raza y modernidad criolla en el proyecto editorial de la revista *Variedades* (Lima, 1908-1919). *Histórica*, *39*, 97-136. https://doi.org/10.18800/historica.201501.004

Badini, Riccardo. *El indigenismo de Orkopata y* El pez de oro *como obra al negro de la literatura peruana* (Sergio Luján, trad.). Lima: Pakarina Ediciones, 2025, 107 pp.

DOI: https://doi.org/10.36286/mrlad.v3i6.293

En primera instancia, consideramos importante la recuperación de los primeros momentos críticos de todo texto como parte de una sincera evaluación metodológica y ética. Esto se refiere a que, con la publicación del libro que reseñamos, se puede entender los pininos de la crítica extranjera sobre Churata y la visión de la crítica peruana en torno a su obra y así realizar un balance de los aciertos iniciales, pero, también, ideas que pueden haberse perdido en el caudal de lecturas, lo cual implica ciertos olvidos y hasta negligencias de lectura. Estas ideas iniciales no solo corresponderían al texto de Riccardo Badini, sino también a una gran cantidad de estudios que, a veces, pecan de rigor en la recuperación y la discusión de las fuentes primigenias. Vale la pena recordar, en ese sentido, el trabajo del primer capítulo del libro *Todas las sangres en debate: científicos sociales versus críticos literarios* (2011), en el cual Dorian Espezúa descubre los entretelones y hasta las traiciones en torno a la lectura de la producción artística de José María Arguedas.

La alegría de la publicación en libro de la tesis juvenil de Badini cumple con esos elementales requerimientos para la crítica literaria actual y para la realización de una metarreflexión sobre cómo se han ido transformando y repitiendo las ideas alrededor de la propuesta estética de Gamaliel Churata; escritor que, por lo demás, tiene un lazo indestructible con Arguedas y quizá ha sufrido los mismos problemas en torno a sus vaivenes hermenéuticos. Pero entrando en materia, la estructura del texto se divide en un prefacio escrito por Elizabeth Monasterios, una reflexión casi 35 años después por parte del autor, la propia introducción del texto juvenil, tres capítulos del trabajo, con su respectiva bibliografía, y un colofón propuesto por el traductor y animador de la publicación, Sergio Luján. Para el interés de esta reseña, dividiremos nuestra apreciación en dos momentos: una que se ciña al texto de investigación de un Badini que ingresaba al universo peruano altiplánico desde Churata y otra en la que se discuta o se comente las lecturas recientes que se vierten en el libro.

En primera instancia, es fundamental entender que Badini procura preparar un marco amplio para aterrizar sus intuiciones sobre el plan churatiano y las concomitancias con su tradición. En el tono alquímico, por eso, el autor del texto plantearía orgánicamente la materia prima y la génesis de la perspectiva indigenista de Puno. Desde esta primera instancia, el joven investigador reconoció con temprana claridad y con prudencia la posible relación entre la obra

de Churata y el surrealismo. Este, sin duda, es un acierto, porque no opta por colonizar al autor que investiga con el fácil recurso de la imposición surreal a cualquier objeto que se despliegue desde las orillas del sueño. Y esto no solo se refiere a la inteligencia de Badini, sino al respeto de la propuesta de Churata, lo que implica una lectura comprometida y poco complaciente a fin de permitir que lo estudiado pueda expresar su postura. Así, el asedio del investigador italiano en círculos concéntricos (p. 32), para llegar al punto central, responde a una elogiable ética de un temprano intelectual. Incluso, aún más, Badini nos permite una entrada al sur peruano como un espacio donde existieron, con antecedencia a los tópicos de la cultura peruana reconocida, propuestas de comprensión de lo nacional en la denuncia de José Domingo Choquehuanca sobre el triple dogal del indígena (el juez, el cura y el gobernador) mucho antes que Clorinda Matto de Turner. Además, se sitúa a Juan Bustamante Dueñas como un antecedente de la crítica gonzalezpradiana sobre la composición de la nación peruana en más de cincuenta años (p. 38). Badini toma las propuestas de José Tamayo Herrera, pero lo importante es la responsabilidad con que resalta el caldo de cultivo para el grupo Orkopata y para el mismo Churata. No se plantea, pues, un escritor *ex nihilo*, y sí, más bien, un artista cultivado en un campo fértil de beligerancias intelectuales y posturas coherentes con el rigor que precisaba el Perú de la primera mitad del siglo XX.

Otro de los aciertos de Badini responde al plan conceptual de su tesis, ya que permite que el uso de ósmosis, en Churata, se pueda desplegar de manera preponderante y con la justicia que venimos felicitando al joven tesista. Evidentemente, este concepto se relaciona con los vasos comunicantes bretonianos, pero se enfatiza la no armonía (p. 50). Vale decir, no se opta por el matrimonio equilibrado en una especie de mestizaje forzado, sino en el interés de que se entienda la posible modernidad de lo andino a despecho del prejuicio del centralismo, el colonialismo, el elitismo o cualquier postura que confine a lo indígena como una imposibilidad. Por el contrario, Badini defiende la interacción (p. 51) e incluso cita el cuento "El Kamili" como un posible antecedente de *El pez de oro* (pp. 60-61), idea con la que sintonizamos plenamente. Además de lo mencionado, cita una carta clave de Churata a Mariátegui en la que aquel declara su cansancio sobre el término "vanguardista" (p. 66). En otras palabras, el autor de *Resurrección de los muertos* tenía muy claro su quehacer y su proyecto de invertir los términos analíticos occidentales; baste el interés de leer "indígenamente" a Eguren (p. 71). Dicho sea de paso, no parece descabellada la idea si nos remitimos a la bibliografía con la cual se relacionaba Eguren por aquella época y que sigue siendo de avanzada para la nuestra: por cita un caso, la filosofía de Whitehead.

En última instancia, y como parte también de los tanteos de Badini, se puede percibir su perplejidad y su limitación ante la "experiencia irracional de la verdad" (p. 76) en Churata; sin embargo, retoma el rumbo cuando consigue ordenarse en que la experimentación lingüística explotaría y extralimitaría (pp. 76-77) lo hegemónico o lo consabido. Toda esta tensión se orienta hacia una visión cósmica de la lengua (p. 81) para el autor de *El pez de oro*, la cual secunda el autor italiano; a partir de ahí se puede, por fin, ordenar lo oscuro en tanto secreto y su fuerza caótica (p. 77). ¿O tal vez el caos tenga que ver con las tensiones que Churata, en su búsqueda estética, trasmitió al joven investigador? Puede ser, pero nos parece que sería válido remitir este punto al texto *Caosmosis* (1996) de Félix Guattari como sana salvaguarda y complemento para dialogar con la propuesta badiniana. Esta observación se cimenta en torno a que el periodo lunar del hombre matriarcal (p. 81) es el antiguo orden y, por ende, uno diverso del actual, lo que implicaría que entenderlo por irracional, a fin de cuentas, pertenece a una configuración diferente, la nuestra, y no negativa. Finalmente, el hincapié de la tesis en lo expresivo antes que lo comunicativo (p. 86) nos parece otro acierto temprano de la lectura de Churata, el cual debe ser retomado en contraposición a la costumbre representativa o reflexiva que se les exige inútilmente a las artes. En esa estela, la lectura resulta actual y debe preservarse como patrón para evitar caer en la trampa surrealizante que reconoce Badini acertadamente (p. 86). Se agradece en sumo grado y sintéticamente el respeto procedimental de la lectura que nos ofrece el investigador y sus aciertos que deben ser reconocidos y siempre citados, porque, en última instancia, consiguió valorar la tesis de licenciatura Miguel Ángel Huamán, otro de los lectores importantes y arriesgados de la literatura churatiana. El investigador italiano no pecó de negligente.

El segundo momento de nuestra reseña busca remitirse a "los años después" y cómo estos nuevos lectores piensan junto al texto del año 91. Así, la especialista en Churata, Elizabeth Monasterios, reconoce el valor pionero del trabajo de Badini para la crítica literaria europea sobre Churata (p. 9) y, en segunda instancia, realiza una aserción sobre la que nos gustaría discutir: "No se le escapa al crítico la certera observación de que *El pez de oro* anticipó la búsqueda formal de José María Arguedas por hibridar el sistema lingüístico español con elementos indígenas" (p. 10). ¿Esto acaso significa que el artista es un demiurgo? Dentro del procedimiento de lectura de Badini y del propio Churata, nos gustaría proponer que el artista, al deberse al pueblo, lo que realiza es un proceso de estetización o traslación de la expresión cotidiana. En otras palabras, Churata, Arguedas o Rulfo no indigenizaron el castellano, pues este venía marcado por esa tensión desde la compleja convivencia de los registros

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36289

comunicativos. Si insistimos aún más, la denominada hibridación de la lengua no es una genialidad churatiana, sino la manifestación de una síntesis disyuntiva, de un agenciamiento inevitable entre la lengua hispana y las lenguas indígenas. Antes bien, podríamos hablar de una validación estética de las formas hibridadas. Sin ir muy lejos en la tradición, vale recordar el temprano reconocimiento de Arguedas sobre el trabajo de Oswaldo Reynoso en *Los inocentes* (1961). ¿Acaso Reynoso "barrializa" el castellano? No, simplemente escuchó bien, afinó el oído y reconoció el valor estético de la lengua barrial. Nos parece fundamental esta discrepancia.

Por otro lado, el Badini actual, en la revisión de sí mismo, afirma la necesidad de la transdisciplinariedad para ingresar a Churata y vuelve sobre su dilema juvenil de lo irracional en dicho autor (p. 15), y nosotros podemos insistir también sobre una pregunta: ¿irracional para quién(es)? La diferencia no implicaría necesariamente algo irracional, sino simplemente una configuración distinta sobre la que el crítico, el lector, debería crear un piso común siempre posible. Curiosamente, el intelectual italiano se responde con la misma dinámica conceptual y arriba a la dialéctica del realismo psíquico (p. 19) como una respuesta *abrangente* y simetrizante (p. 19) en sintonía, tal vez, con la propuesta del pensador francés Bruno Latour. Sumado a esto, no deja de valorar a Miguel Ángel Huamán como un crítico importante en la tradición hermenéutica churatiana y propone, también, lo local y lo universal impostergable para todo lector de Churata (pp. 20-21).

Y para culminar nuestra lectura de *El indigenismo de Orkopata y* El pez de oro *como obra al negro de la literatura peruana*, debemos dar lugar a las ideas del traductor, quien reconoce la protosistematización del *Boletín Titikaka* realizada por Badini. Esta es quizá la lectura más nueva de la tesis del investigador italiano que nos incumbe y agrega fundamentalmente —creemos— la idea de "pensamiento-multitud" (p. 106) en Churata, pero siempre desde la influencia de la interpretación y la aproximación de Badini. Esto se debe a que una lectura desde la oscuridad o lo negro significa el viaje de la semilla, las potencias de la raíz, el rizoma, el primer paso de la mezcla de elementos que conduciría al oro, el material principal del pez que buscaba aproximar Churata a nosotros. Es posible que este ejercicio, de una u otra manera, forme parte de quienes alquimizamos, en cada lectura de la obra del Oscuro de Puno, según el maestro del estudioso que reseñamos (el peruanista Antonio Melis), quien llevó a Riccardo Badini a un *ayllu* que, ahora, vuelve a una de sus fuentes y que debe volver siempre a sus fuentes *sicut cervus*.

Cesar Augusto López Nuñez
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
clopezn@unmsm.edu.pe
https://orcid.org/0000-0002-1305-8899

ISSN 2617-4839 | DOI: 10.36289