

DIRECCIÓN

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

COMITÉ EJECUTIVO

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1875-7039>

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1758-6071>

María Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-3286-7392>

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-2414-479X>

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0001-8805-3956>

COMITÉ EDITORIAL

Raúl Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
<https://orcid.org/0000-0001-9799-6550>

Beatriz Colombi. Universidad de Buenos Aires, Argentina

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-9056-9457>

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1066-9333>

Fernando Degiovanni. City University of New York, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0003-2121-924X>

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Roberto González Echevarría. Yale University, Estados Unidos

Beatriz González Stephan. Rice University, Estados Unidos

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1048-243X>

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina
<https://orcid.org/0000-0002-9454-2008>

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina
<https://orcid.org/0000-0003-1705-4171>

Julio Ramos. University of California, Estados Unidos
<https://orcid.org/0000-0002-7063-9833>

Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca, España

<https://orcid.org/0000-0002-1972-6579>

Laura Scarano. Universidad Nacional de Mar del Plata/Conicet, Argentina

<https://orcid.org/0000-0002-1417-3004>

Saúl Sosnowski. University of Maryland, College Park, Estados Unidos

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

Pablo Rocca Pesce. Universidad de la República, Montevideo, Uruguay

<https://orcid.org/0000-0002-0925-4643>

SECRETARÍA DE REDACCIÓN Y EDICIÓN

Emilia García Pepellín. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Francisco Pages Reimon. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Catalina Cepernic. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Miquea Baruc Gatti. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Paola Alejandra Solá. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ángeles Molinengo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Melina Fernández Cumini. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

CONSEJO DE REDACCIÓN

Silvia Karina Lanza. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carla Valeria Pereyra. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ayelén Salas Moyano. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Rocío Estefani López. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Eliana Rovira. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Florencia Sarabia. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Milena Colantuono. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

RESPONSABLE DE RESEÑAS

Florencia Ortiz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

CORRECCIÓN DE INGLÉS Y PORTUGUÉS

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Bruno Fraticelli. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Vanesa Cabral. Universidad Nacional de La Pampa, Argentina

PRODUCCIÓN TÉCNICA EDITORIAL

Gestora y editora técnica OJS:

Mariana Valdez. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

<https://orcid.org/0000-0003-0239-1247>

Editora técnica:

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Sofía Galleguillo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

DIFUSIÓN

Carina Belén Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Melina Cumini. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

DISEÑO DE TAPA Y ENCABEZADO

Manuel Coll. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

ENCARGADA DE DOSSIER EN RECIAL N° 26

Guadalupe Silva. Universidad de Buenos Aires / Conicet

Ana Eichenbronner. Universidad de Buenos Aires

REVISORES DE ARTÍCULOS EN RECIAL N° 26

Miguel Ángel Urrego. Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, México.

Martin Felipe Castagnet. Universidad Nacional de La Plata/Conicet

Guillermo Badenes. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Luciana Beroiz. Universidad Nacional de Mar del Plata

Gabriela Mondino. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Jean Carlos Kevin Guzmán Paredes. Pontificia Universidad Católica del Perú

Martín Fleitas González. Universidad de la República, Uruguay

Silvia Barei. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Cristian Vidal Barría. Universidad de los Lagos, Chile

Pablo López-Carballo. Universidad Complutense de Madrid

María José Sabo. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ana Cecilia Olmos. Universidade de São Paulo, Brasil

Juan José Guerra. Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina

Miriam E. Villa. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Laura Rafaela García. Universidad Nacional de Tucumán INVELEC/Conicet

Claudia A. Roman. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

Jacinto Rodríguez Munguía. Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México

Carolina Toledo. Universidad Nacional de La Plata

Francisco Aiello. Universidad Nacional de Mar del Plata/Conicet

Micaela van Muylem. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Estrella. Universidad Nacional de Mar del Plata

Guadalupe Silva. Universidad de Buenos Aires / Conicet

Ana Eichenbronner. Universidad de Buenos Aires

Carolina Sancholuz, Universidad Nacional de La Plata /Conicet

Ariela Érica Schnirmajer, Universidad de Buenos Aires, Universidad de San Martín,

Universidad Nacional Arturo Jauretche

ÍNDICE RECIAL Nº 26

DOSSIER

Reescrituras contemporáneas de la tradición en Cuba

Presentación. La tradición y el lugar común

Guadalupe Silva

-Vida y Archivo: *he vivido como en un archivo de textos*

Jorge Luis Arcos

-Debates alrededor del canon en la Cuba de finales del siglo XX

Ana Eichenbronner

-La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas

Ignacio Iriarte

-Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015)

Rocío Fernández

-Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea

Susana M. Gómez

-Martí portátil. Microantología de Legna Rodríguez Iglesias

Irina Garbatzky

Artículos de tema libre

-Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw

María Celina Ortale

-Análisis pre-traslato de *My mother* de Jamaica Kincaid: Bildungsroman y metamorfosis

Kalinka Velasco Zárate

-Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX

Mariano J. Oliveto

-La escritura del desencanto. Una lectura de las formas disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina)

Silvina Mercadal, Diego Vigna, Gabriel Montali

- Las poéticas y performances del nombre propio en la literatura (1980-2020): Una introducción

Ulla Szaszak Bongartz

-La tradición, historias de una desconfianza premeditada.

Simón Henao

- La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal

Hernán Pas

Reseñas

-La belleza del escombros. *El almirez* de Carmen Perilli

Oscar Martín Aguiérrez

-¿Cómo conformar un Latinoamericanismo? Pensar la disciplina desde el mercado y la guerra

Tomas Siac

-Siete voces en una casa colectiva

Roberto Méndez Martínez

-Pasar al otro lado. La literatura cubana y sus vínculos con el Este

Katia Viera

-Correligionarios en el dolor en *Lalalangué (prenez et mangez-en tous)* de Frédérique Voruz

Ana Virginia Lona

-*Manuel des frontières linguistiques dans la Roumanie*

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau

-La palabra compartida, un viaje de placer y admiración

Sobre *Conversaciones sobre la escritura. Úrsula Le Guin con David Naimon*

Eleonora Soledad García

- El incommensurable vínculo de un autor con su época.

El legado multicultural de Martí y la voz peruana de Emerson.

Candelaria Palomo Aubé

DOSSIER

Reescrituras contemporáneas de la tradición en Cuba

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n26.47341>

La tradición como lugar común

Guadalupe Silva

Ins. Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires/Conicet

guada.silva.guenaga@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7599-1687

Recibido 15 /08/2024. Aceptado 22/10/2024

La retórica clásica llamaba “topos koinós” y “locus communis” al recurso de presentar argumentos compartidos para ganar la adhesión de la audiencia. Roland Barthes reparó en el sentido topográfico que esta denominación comprendía: ¿por qué se hablaba de lugar?

Porque, dice Aristóteles, para acordarse de las cosas basta acordarse del lugar en que se encuentran ... De ahí todas las imágenes que ligan la idea de un espacio y las de una reserva, de una localización y de una extracción: una región (donde pueden encontrarse argumentos), una mina, un círculo, una fuente, un pozo, un arsenal, un tesoro, y hasta una celdilla de palomas. (Barthes, 1993, pp. 134-135).

La tópica vendría a ser entonces tanto un método como un casillero de formas vacías y una reserva de formas llenas (en palabras de Barthes). O también: una técnica para dar contenido al discurso, un reservorio de unidades significativas y un territorio compartido, tanto por esas unidades como por quienes participan en la escena de comunicación. No hace falta hacer un gran esfuerzo para relacionar esta definición con el concepto de tradición. Incluso pensando en los dos sentidos de la palabra: ya sea como aquello que se recibe del pasado (*traditio*, entrega, transmisión) o como aquello que se constituye en la réplica y el reconocimiento (la tradición como construcción retrospectiva, performatividad). En ambos sentidos se afirma la idea de una región “común”. Si



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Guadalupe Silva, Presentación. La tradición como lugar común, pp. 7-11.

aceptamos esta conexión y nos preguntamos cómo opera la cultura letrada, cómo trabaja sobre la tradición y la reescribe, debemos preguntarnos también cómo se reconfigura esa topografía que ha sido imaginada como “fuente”, “arsenal” o “tesoro”, la reserva de tópicos que tejen la malla de una memoria compartida, un territorio común, aun si es solo imaginario, donde cuando se dice “x” todos saben de qué se habla.

En este dossier presentamos cinco trabajos que analizan operaciones de relectura y reescritura de la tradición en Cuba, seguidos de una microantología de Legna Rodríguez Iglesias que retoma uno de los lugares comunes más recurridos de la nación, el de la heroicidad de Martí. Pensar la tradición en los términos del lugar común nos ayuda a relacionar estas contribuciones que revisan ángulos distintos de la comunidad imaginada llamada Cuba, cuya extensión excede con amplitud sus fronteras geográficas. Son contribuciones que comparten un recorte temporal que se inicia en las últimas décadas del siglo XX y llegan a nuestro presente. Así como en la historia del arte comenzó a llamarse “contemporáneo” el tiempo posmoderno, con el presupuesto de que las narrativas del progreso habían llegado a su fin, podemos llamar contemporánea a la cultura cubana posterior al declive del comunismo a mediados de los años 80.

¹Como advirtió una década después Margarita Mateo Palmer (1995), durante ese tiempo se gestó una profunda crítica de los grandes relatos que le dio a la cultura cubana posmoderna una impronta distintiva. La tradición nacional y nacionalista, la dialéctica de lo nuevo y la apertura del canon fueron en los últimos años del siglo XX temas de intensa discusión. Aun en el presente, tras fuertes olas de emigración, esos debates siguen teniendo vigencia y repercuten en la manera de pensar el canon nacional. Este dossier se propone examinar estas discusiones y producciones literarias atendiendo a su manera de construir y relacionarse con la historia cultural cubana en un diálogo con múltiples aristas, que incluyen el homenaje, la profanación, la resignificación y la reinención. Para ello hemos reunido un conjunto de artículos que reflexionan sobre el canon y rearmen la tradición desde diversas perspectivas.

Una de estas perspectivas es la de la crítica literaria, un modo eficaz de acortar distancias geográficas e históricas. En su contribución a este dossier, Jorge Luis Arcos analiza la obra crítica de Roberto González Echevarría, con una cercanía humana que permite intuir a la persona –al *cubano*– en la letra del erudito. Por más que uno de ellos se encuentre en los Estados Unidos y el otro en el sur de la Argentina, el “entre-lugar” gestado por Arcos en su aproximación a González Echevarría está lleno de complicidades. El interés de ambos en Harold Bloom, en la literatura española barroca y moderna, en el tiempo de larga duración y en la defensa del valor literario, son algunas afinidades y formas de amistad a través de la lectura. Arcos encuentra efectivamente en González Echevarría a un lector de avidez excepcional, en la tradición de los escritores cubanos de grandes bibliotecas y apetitos, como Alejo Carpentier o José Lezama Lima. Su texto revisa el concepto de archivo en la obra del crítico de Yale y elabora un homenaje al arconte que enriquece con su lectura la tradición literaria cubana y latinoamericana.

La mención de Bloom en el texto de Arcos nos recuerda la presencia de este crítico en la cultura letrada cubana de los 90. Cuando Bloom publicó *The Western Canon* en 1994, Cuba atravesaba un momento de crisis excepcional, no solo por las dificultades económicas, sino también por el hecho de que en ese periodo comenzó a darse la separación de un campo intelectual autónomo que disputaba al gobierno la gestión del pensamiento y la creatividad. Nuevos actores ampliaron el área de intervención pública



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Guadalupe Silva, Presentación. La tradición como lugar común, pp. 7-11.

más allá de los límites comprendidos por el Estado, ya sea creando publicaciones en el exterior (el caso de la revista *Encuentro de la cultura cubana* o de *La Habana Elegante*, que se analiza en este dossier), ya sea desobedeciendo la prohibición de publicar dentro de la isla sin permiso oficial (el caso del proyecto *Diáspora(s)*). La discusión sobre los límites del canon y los valores que lo sostienen, la autoridad o el autoritarismo de las configuraciones normativas y la reparación de los silencios ocasionados por la censura, fueron materia de numerosas intervenciones en los años 90 y 2000. Ana Eichenbronner se concentra en estas discusiones en su contribución al dossier, recorriendo algunas de los principales debates sobre el canon, la tradición y sus límites, expresados en el campo intelectual cubano de finales del siglo XX, momento en el que cobró vitalidad el género del ensayo como instrumento de intervención pública. Eichenbronner hace hincapié en las tensiones de este nuevo ensayismo con las estructuras canonizantes, y su revalorización de lo marginal, uno de cuyos exponentes en la literatura cubana del siglo XX ha sido Virgilio Piñera, censurado en los años setenta y rehabilitado por la misma oficialidad en la década siguiente.

¿No es en última instancia la censura una contracara de la selección canónica? Mientras que el recorte del canon supone un escrutinio de valores, la censura pone en funcionamiento mecanismos de sanción ideológico-moral. El cuestionamiento de estos mecanismos fue característico del periodo finisecular cubano, como muestra Eichenbronner, pero ya se había manifestado previamente a mediados de los años 80, en concordancia con los procesos de apertura cultural y económica de la Unión Soviética. El artículo de Ignacio Iriarte se ocupa de este fenómeno a través del análisis de la recepción de películas soviéticas críticas y aperturistas durante el periodo de liberalización cultural que se dio entre 1986 y 1989. Un momento crucial en la cultura cubana contemporánea que llamativamente fue menos estudiado que la década posterior. El trabajo de Iriarte discute con la idea planteada por Rafael Rojas de que el gobierno cubano restringió durante esos años la propagación de las ideas aperturistas de la *glasnost* y la *perestroika*. De hecho, demuestra Iriarte, estas ideas circularon ampliamente en el cine y en ciertas revistas culturales cubanas, hasta que la caída del Muro de Berlín y el fin de la Unión Soviética forzaron redefiniciones políticas que volvieron a endurecer la censura. Los años 80 marcaron el punto de inflexión que propiciaría la consolidación de resistencias en vastos sectores de la cultura durante la década siguiente.

El caso de *La Habana Elegante. Segunda época*, que estudia en este dossier Rocío Fernández, es un ejemplo nítido de resistencia y congregación en la dispersión de la diáspora. Fernández analiza centralmente los componentes de ironía, meta-representación y desacralización de la revista, así como su manera de construir un sitio virtual de encuentro más allá de las fronteras de tiempo y espacio. La sección “El Templete” de esta revista digital, producida en Estados Unidos pero dirigida a la vasta comunidad cubana, ofrece una ilustración del modo en que se reconfiguran lugares comunes más allá de la dispersión.

El Templete [escribe Fernández] es una edificación construida en 1827 en el lugar donde se cree que se fundó la Villa de San Cristóbal de La Habana en 1519. Todos los años cada víspera del 16 de noviembre, fecha en que fue fundada la ciudad, cientos de habaneros dan tres vueltas a la ceiba y echan una moneda a sus raíces pidiendo un deseo. La sección [El Templete] de la revista se constituye entonces en una manera de poner a disposición la tradición para quienes ya no están en La Habana. El ritual virtual consiste



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Guadalupe Silva, Presentación. La tradición como lugar común, pp. 7-11.

en que todos los aniversarios de LHE, que es en la edición de primavera, y que coincide, por ende, con el aniversario del nacimiento de Casal –7 de noviembre– y el aniversario de la fundación de La Habana –16 de noviembre–, se abre la posibilidad de dejar comentarios, saludos y deseos en “El Templete”, como una manera otra de dar la vuelta a la ceiba.

Si bien la lógica binaria de adentro/afuera, sí/no, Revolución/Contrarrevolución, etcétera, parece dominar las representaciones del territorio político-simbólico, esta no es la única manera de pensar la espacialidad en Cuba. Susana Gómez nos presenta otras formas de articulación, otros lugares de lo imaginario. En su propuesta metodológica para analizar el realismo de la narrativa cubana desde los años 90 hasta la actualidad, Gómez incorpora la noción de “topología” proveniente de las ciencias duras. Basándose en la idea de que la literatura “pone de manifiesto la condición semiológica de la vida actual” (Iriarte, 2020), su trabajo explora esos *topoi* en los que la realidad se constituye como un *estar ahí*, “propiciando un modo de exhibición de hechos que, acercando la mirada, reconocemos que son los lugares, es decir los *topoi* (por donde todos pasan, dando sentido al pasar y al lugar) en esa trama tejida inevitablemente entre tópica y doxa”. Despojado de las premisas del realismo decimonónico o del realismo social, este otro modo de presentar lo que *está ahí* –el nuevo realismo– se abstiene de teorías y generalizaciones. Su fin, dice Gómez, es dar a ver, inscribir lugares “por donde todos pasan”, dar entidad al espacio corriente y cotidiano.

Una importante nota final. Al decir “lugar común” desde luego no podemos obviar su asociación con la cosa trillada, el cliché, lo adocenado. Hemos omitido hasta ahora esta implicancia para privilegiar el sentido de encuentro, recurrencia y comunidad. Pero el lugar común evidentemente carga con ese aspecto peyorativo que tiñe también el concepto de tradición con el que lo hemos relacionado. La conexión entre lugar común y tradición insinúa en cierto modo un desdén hacia el tradicionalismo. No sería nada nuevo protestar por la repetición inagotable y agotadora de sus lugares comunes, su pedagogía conservadora. La crítica del nacionalismo está plagada de estas protestas y abundan los ejemplos en la cultura cubana contemporánea. Los textos de Legna Rodríguez Iglesias sobre José Martí que hemos dejado para el final de este dossier retoman ese hilo, pero no en el sentido del rechazo de la tradición, por muy fácil que sea atacar un mito ya desacralizado.² El gesto de Legna es otro: consiste en abrazarlo después de su demolición, soñar con robarse uno de sus bustos y traérselo al exilio, como un pedacito de país, un terrón de tierra. “Uno nace en un sistema donde todo es ideológico, hasta el amor, y uno decide que el héroe, esa cosa heroica inalcanzable, tiene que ser otra cosa: amor, por ejemplo”. Despojar al mito de su primer sentido para dotarlo de uno propio, vaciarlo para hacerlo entrañable... ¿no son recursos para habitar y ser habitado por el lugar común? Tal vez en ese gesto se encuentre una clave del modo presente de lidiar con las fracturas y sus pesados restos.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.

Iriarte, I. (2020) Una antología de la literatura cubana actual. *Bazar Americano*, (90).

Recuperado el 23 de octubre de 2024 de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Guadalupe Silva, Presentación. La tradición como lugar común, pp. 7-11.

<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=941&tabla=resenas&que=ignacio%20iriarte>

Mateo Palmer, M. (1995). *Ella escribía poscrítica*. La Habana: Casa Editora Abril.

Ponte, A. J. (2001). El abrigo de aire. En M. Bernabé & M. Zanin (Eds.), *El abrigo de aire: Ensayos sobre literatura cubana* (pp. 73-84). Rosario: Beatriz Viterbo.

Timmer, N. (2021). *El presente incómodo. Subjetividad en crisis y novelas cubanas después del muro*. Buenos Aires: Corregidor.

Notas

¹ Según Nanne Timmer, el pasaje de la época soviética a la postsoviética ha colocado a la cultura cubana en un intervalo indefinido, un “entrelugar, un afuera de tiempo o un presente incómodo que abarca la crisis crónica que se inicia después de la caída del muro de Berlín” (2021, p. 11). Esto implicaría que la situación de crisis que caracterizó el momento posmodernista presenta en el caso cubano bordes imprecisos que se extienden más allá del periodo crítico de finales del siglo XX.

² “Para soportar a Martí es preciso destruirlo, hay que reírse de él, burlarse, tirarlo a choteo”, escribió Antonio José Ponte en su ensayo “El abrigo de aire” (2001).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.
Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Guadalupe Silva, Presentación. La tradición como lugar común, pp. 7-11.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n26.47342>

Vida y Archivo: *he vivido como en un archivo de textos*¹

Jorge Luis Arcos

Universidad de Río Negro

jorgelarcos@terra.es

Recibido 10/08/2024. Aceptado 22/09/2024

luce intellectüal, piena d' amore
Dante, *Paraíso*, Canto XXX

“Se nos fue la vida hipostasiando, / haciendo con los dioses un verano”
José Lezama Lima

“Primera glorieta de la amistad”, *Dador*

Resumen

El artículo ofrece una lectura de *Memorias del archivo: una vida*, la autobiografía del crítico cubano Roberto González Echevarría, poniendo el foco en la unidad de perspectiva y personalidad intelectual. Se muestra cómo González Echevarría en sus memorias revela un profundo compromiso con la tarea crítica y una gran tenacidad en las circunstancias de su emigración a Estados Unidos, donde alcanzó un alto reconocimiento sin perder su identidad cubana. El artículo pone de relieve cómo González Echevarría se ha destacado por su estudio del archivo latinoamericano, su aporte al conocimiento de la tradición literaria en lengua española y su singular contribución al estudio del "monstruo barroco" como un concepto que ilustra la hibridación en obras del Siglo de Oro español y en la literatura moderna de América Latina. Sin omitir su relación con Harold Bloom, la importancia de la cultura clásica o la rigurosidad de su método de análisis fundado en el estructuralismo, el artículo pone de relieve la duradera y profunda contribución de González Echevarría a la crítica latinoamericana.

Palabras clave: *González Echevarría; crítica literaria; memorias*

Life and Archive: “he vivido como en un archivo de textos” [I have lived as in a text archive]

Abstract



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

This article offers a reading of *Memorias del archivo: una vida*, the autobiography of Roberto González Echevarría, the Cuban critic, focusing on the unity of perspective and intellectual personality. It is shown how González Echevarría in his memoirs reveals a deep commitment to the critical task and a great tenacity in the circumstances of his emigration to the United States, where he achieved high recognition without losing his Cuban identity. This study highlights how González Echevarría has stood out for his study of the Latin American archive, his contribution to the knowledge of the Spanish-language literary tradition, and his singular contribution to the study of the “baroque monster” as a concept that illustrates the hybridization in works from the Spanish Golden Age and in modern Latin American literature. This article emphasizes González Echevarría’s lasting and profound contribution to Latin American criticism, without omitting his relationship with Harold Bloom, the importance of classical culture, or the rigorousness of his method of analysis based on structuralism.

Keywords: González Echevarría, literary criticism, memoirs

1

Si exceptuamos algunos textos como *El oficio de perder*, de Lorenzo García Vega (2004), o las memorias, en forma de diario, de Ricardo Piglia (2015) –y que recuerdan las argentinas de Witold Gombrowicz–, no ha sido la rememoración autobiográfica un género fuerte en la literatura hispanoamericana.² Acaba de publicarse *Memorias del archivo: una vida*, del ensayista y crítico cubano Roberto González Echevarría (2022). No es, esta última, como las anteriores, una memoria primordialmente introspectiva. No participa tampoco, como aquellas, de lo que se ha dado en llamar literatura de imaginación, aunque, como ya comentaremos, esta esté muy presente, aunque de otro modo. Cuando Jung escribió las *suyas*, advirtió que no iba a detenerse en anécdotas o hechos puntuales, ni siquiera cronológicos, sino que atendería a aquellos momentos de iniciación que implicaron una transformación en su proceso de autoconocimiento. Si atendemos a la sutil pero esencial diferencia entre recordar y rememorar, que propone Patrick Harpur, rememorar supone un movimiento de la imaginación, donde el pasado se actualiza, se recrea, y donde tan importante como la reconstrucción del pasado es la deconstrucción del olvido, algo de lo que es consciente González Echevarría cuando escribe: “la memoria es como un rompecabezas al que le faltan piezas. De lo cual me alegro. Aceptar el olvido es bueno. Hay que aprender a vivir con él, porque es él quien nos permite vivir” (2022, p. 271). Es obvio que en toda memoria existe una criba. En la de González Echevarría está implícita en el título de su libro, porque se atiende sobre todo a su fructífera vida académica. *Mito y archivo* (1998) es el título de uno de sus muchos libros emblemáticos.

Pero ¿cuál es el mito de Roberto González Echevarría, preguntaría James Hillman³ desde la psicología profunda, mítica o arquetipal? Aunque esa pregunta la tiene que tratar de responder cada persona, escribir una memoria de vida supone ya un intento de respuesta. Desde el inexorable afuera, trataré en este texto de aproximarme a una respuesta plausible.

2



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Mientras leía este relato de viaje (porque así lo leí) imaginaba a veces a Roberto como un personaje de una novela picaresca, a la que dotó, desde su obra crítica, de tan notables contribuciones cognitivas. Una vida hasta cierto punto justificada, en este caso, desde el archivo académico; pero una vida, además, que discurre en sus memorias a través de un proceso de catábasis y anábasis en el archivo, que fue acaso su cueva de Montesinos, o su viaje dantesco –viaje dantesco, aclaro, con ansias de paraíso, no limitado a su frecuente lectura infernal–. No hago esta última referencia cervantina al azar (que no existe).⁴ Así como en la segunda parte del *Quijote* acaece una paulatina suplantación de la llamada realidad por la imaginación, creo que esa introspección omitida en estas memorias, puede sin embargo entreverse a través de tres imágenes arquetipales del archivo que fueron esenciales para González Echevarría: las sucesivas iniciaciones de Segismundo en *La vida es sueño*, el llamado proceso de quijotización de Sancho y la sanchificación de Quijote; y las iniciaciones del relato de viaje del pícaro. Esas tres discursividades (o mitemas) del archivo funcionaron como las novelas de caballería para el Alonso Quijano⁵ que fue González Echevarría. Ellas pueden constituir una imagen mítica de su destino. Indico esto para sugerir una lectura profunda de estas memorias donde se omiten entonces y la vez se muestra sesgadamente el mito sumergido de Roberto. Porque lo omitido regresa siempre, y permea la imagen (la versión) expuesta de nuestras vidas –“lo profundo es lo que se manifiesta”, escribía Fina García Marruz (1951, p.8)–. Pero ¿no nos dice González Echevarría que “el Archivo es mito de sí mismo” (2022, p. 368)? También, como un síntoma, en la introducción, “Abro”, escribe: “Pero lo más difícil es poder oír la voz profunda de mi interioridad” (p. 15).

3

Como Cemí, quien se expone por primera vez en *Paradiso* a través de un ataque de asma, González Echevarría se muestra a sí mismo a través de su “voracidad” infantil: “yo me prendía con furia a aquellas tetas, mamando sin tregua hasta ahogarme. Me ponía morado por falta de oxígeno y me salía leche por la nariz, pero no soltaba el pezón para respirar” (p. 28). Con independencia de lo común que puede ser esta experiencia (como la de la “otra mano” de Lezama)⁶, me interesa remarcar esta imagen porque, en su caso, tuvo una resonancia posterior, sobre todo para tratar de entrever el mito personal de González Echevarría.

Habría acaso que remontarse a los antiguos griegos, que unían naturalmente la cultura del cuerpo con la del espíritu. Parece que todo lo que emprendió González Echevarría se nutría de esa avidez, pero también de esa armonía. Cuando digo espíritu, me refiero sobre todo a la razón, a una conciencia despierta. Él mismo ha insistido en su radical racionalismo. González Echevarría es un consumado materialista, en su mejor sentido. Como Lorenzo García Vega, obcecado con la corporeidad de la imagen plástica, González Echevarría, como crítico, es más cercano al estudio de las relaciones que los signos verbales establecen entre sí, al lenguaje físico, al texto mismo (de ahí su pasión por aprender diversas lenguas). A veces he imaginado a González Echevarría como una suerte de Sancho Panza muy ilustrado, un poco ya quijotizado, por supuesto. Prolija sensatez que ha rebasado ya el sentido común de la sabiduría refranera –que tanto desdeñaba Quevedo– para acceder a una razón iluminadora. Algo tiene también de estoico profundo. “Algo”, escribí, porque también como William Blake podría afirmar que “el camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría”. El propio González Echevarría se reconoce, se autopercebe, como escéptico, agnóstico; detentador, escribe, de “una tendencia racionalista innata” (p. 46), incluso ateo⁷ (esto último, sobre todo, después de la prematura muerte de un hijo suyo). Y ya hemos señalado que sus memorias no se demoran



en los laberintos del otro mundo interior, y, por lo general, se atienen a los hechos. Pero curiosamente, cuando muere su hijo, el autor despliega en el mismo capítulo la descripción minuciosa de su vocación como aviador (tal vez una suerte de Clavileño compensatorio), aunque, sintomáticamente, escribe allí, en “la siempre, segura muerte”, que “volar consiste en tirar la baraja con la muerte” (p. 334). A contrapelo de la coincidencia cronológica, acaso la iniciación descomunal que provocó la muerte de su hijo, encontró en la experiencia también iniciática de la práctica de la aviación un significativo sincronismo.

Como cuenta recurrentemente, la práctica de varios deportes lo acompañó siempre, reiterando ese ideal griego al que aludíamos. A uno de ellos, el béisbol, logró dotarlo de una suerte de profunda antropología cultural, más allá de la moda académica de los llamados *cultural studies*. Como un griego antiguo fue un gimnasta del cuerpo y la razón. No es ocioso entonces destacar su profunda vocación por el estudio de los clásicos en general –Dante, Fernando de Rojas, Calderón, Cervantes, Borges, Carpentier, Lezama, Sarduy, entre otros–. En esta vocación se pone de manifiesto un instinto infalible para no dejarse distraer por cantos de sirenas, y, durante la inexorable y breve vida, nutrirse de una sabiduría esencial –de ahí también su relativa independencia de grupos, tendencias, generaciones, etcétera–. Incluso, como él mismo reconoce, eso explica en parte su sintonía con Harold Bloom, más allá de sus inevitables diferencias, que él precisa, y que merecen un comentario aparte.

Hay otra imagen con la cual, en algún momento de mi lectura, relacioné la escritura de sus memorias; me refiero a la novela picaresca, tan estudiada por él, y tan cercana a un poderoso realismo, pero también a las fuentes mismas del llamado Archivo. No es tampoco ocioso relacionar sus estudios de la picaresca con el de las llamadas Crónicas de Indias. En mis copiosas clases de literatura parto de muchos de sus ensayos, donde supo cerrar el arco que va desde las híbridas crónicas iniciales a algunas de las más fecundas novelas latinoamericanas, con relación que basta para fijar una de las singularidades de la cultura de esas que llamó Martí “nuestras dolorosas repúblicas de América”. Un acierto semejante, en este sentido, lo constituye su libro *La prole de Celestina* (1993). Pero nada en la obra crítica de González Echevarría es fácilmente previsible. Él también agregó otro aporte fundamental: el estudio del monstruo barroco, sobre todo a partir de Calderón (aunque la Celestina es otro monstruo), en lo que constituyó, creo yo, su mayor aporte cognitivo tanto a la literatura española como hispanoamericana. Esa nueva perspectiva, que coincide con la que también entrevió Octavio Paz a propósito de Sor Juana Inés (otro monstruo) –la llamada poética de la extrañeza–, es acaso más singular y más potencialmente creadora que el clásico tópico del desengaño barroco. El monstruo es un tópico esencial del final unitivo de *Terra nostra* de Carlos Fuentes. ¿Cómo estudiar a Lezama sin tomar en cuenta al monstruo barroco? Después de todo, esa mezcla, esa hibridez entre Quijote y Sancho, verificada en González Echevarría, ya señalada, ¿no es una monstruosa singularidad? “Los monstruos no mueren”, dice el narrador monstruoso de *Bomarzo*, al que no por casualidad alude Lezama al inicio de su famoso prólogo a *Rayuela*.⁸

Hay algo profundamente quevediano en el gesto intelectual y vital de González Echevarría. Algo inasible, tal vez, como a la manera del autor de *Los sueños*, o a lo Velázquez, o a lo Goya. Es como un linaje donde no podría faltar, además de la Celestina y Segismundo, el tragicómico Quijote. Pero ¿no está lo dantesco en el fondo de esta suerte de fisonomía intelectual? Porque ¿no es la *Comedia* una visión barroca transhistórica? Y hasta su relación tan controvertida con José Martí ¿no es parte también de este síntoma? Pues ¿no es cierto Martí esencialmente un monstruo barroco? ¿No es el Homagno martiano un hijo de Segismundo?



Aunque no es mi propósito en este texto evaluar los numerosos aportes cognitivos⁹ de González Echevarría a la literatura en nuestra lengua, sino comentar sus memorias, el sincronismo entre vida y literatura es tan fuerte en su caso, que ni él puede eludirlo en sus memorias, ni yo tampoco dejar de hacerlo en ocasiones. Es por ello que quiero detenerme en su singular relación con Harold Bloom, a la que no es casual que González Echevarría dedique varias páginas. Es muy significativo que entre las muchas relaciones personales que él describe en este libro con importantes intelectuales (Alejo Carpentier, Severo Sarduy, J. J. Arrom, Emir Rodríguez Monegal, Rolena Adorno, Josefina Ludmer, Manuel Durán, los dantistas John Freccero y Giuseppe Mazzotta, Antonio Benítez Rojo, Manuel Moreno Fragnals, etc.), destaque su relación con Bloom. Significativo porque, a primera vista, ambos ejercieron modos de crítica diferentes, aunque él mismo reconociera que coincidían en priorizar a los llamados clásicos. Yo mismo, aunque me he nutrido prolijamente de los valores cognitivos de González Echevarría (sobre todo en mi vida académica), estoy más cerca de la impronta de Bloom, y, además, entre otras cosas, he priorizado, en mis ensayos, la poesía (González Echevarría, la narrativa). Bloom, ciertamente, se proyecta casi siempre hacia lo general, o ya discurre desde lo trascendente, y omite el análisis puntual. González Echevarría parte siempre de lo inmanente, del texto mismo. Ambos caminos son legítimos. Sin embargo, Bloom contamina lo general con su poética personalísima (la de la muerte y la soledad, por ejemplo). González Echevarría, como ya se indicó, omite por lo general su implicación subjetiva. Estoy generalizando, por supuesto.

Cuando leí *El canon occidental*, de Bloom, sospeché enseguida que la preeminencia que le confiere proféticamente Bloom a Carpentier¹⁰ se debía acaso a las consultas que hizo con su amigo González Echevarría, que había escrito acaso el mejor libro sobre el autor de *El siglo de las luces*.¹¹ Sin embargo, años después Roberto reconocería que la obra de Lezama Lima resultaría acaso más trascendente que la de Carpentier,¹² con juicio que yo comparto, por supuesto. Eso me llamó mucho la atención, porque implicaba que era un tipo infrecuente de crítico: ese que es capaz de renovarse continuamente y no congelarse. Pero esto también, pienso ahora, indica otra cosa, que la distinción general hecha antes sobre las diferentes perspectivas críticas de Bloom y González Echevarría es relativa. Porque si Bloom hubiese podido leer en castellano a Lezama acaso hubiera rectificado su profecía a favor del autor de *Paradiso*. Además, el hecho de que por lo general González Echevarría omita en sus ensayos las conjeturas metafísicas, y eluda en lo posible la intromisión enfática de lo subjetivo, no implica que estos ámbitos no puedan desprenderse, en la mente del lector, de sus análisis puntuales. Es lo que me ocurre a mí, por ejemplo, con muchos de sus textos.

Uno de los momentos más significativos de estas memorias es cuando González Echevarría, a contrapelo de lo comentado anteriormente, describe una suerte de éxtasis trascendente suyo: “Tengo en mis manos el manuscrito de *El siglo de las luces* y me siento como un devoto ante un libro sagrado” (2022, p. 272).

5

No puedo dejar de citar un juicio de González Echevarría sobre su percepción de la literatura, que es hecho precisamente cuando está discutiendo sobre sus diferencias y



relaciones con Bloom, pero lo cito ya no por su contrapunto con Bloom, sino por su enorme significación para vislumbrar acaso la perspectiva última de González Echevarría, y que yo comparto, y que cada vez me asedia más, al punto que sueño con escribir un librito sobre lo que me gusta llamar como *la poética de lo indecible* (o de lo inexpresable):

Mi otra discrepancia con Harold es más técnica. Él analiza los textos basado en su contenido. Siempre llegamos al mismo callejón sin salida sobre la inevitabilidad de la muerte, expresado con una vehemencia y belleza retórica extraordinarias. Formado en la filología, la estilística y el estructuralismo, yo trabajo el texto de manera más cercana, al nivel léxico y sintagmático, y si hay una meta predecible sería cuando se llega a la imposibilidad de expresar lo que se quiere expresar. El modelo tal vez sea Leo Spitzer, pero con claras influencias de Paul de Man y Jacques Derrida. En esa dificultad de significación se aloja lo literario, a mi ver. En torno a ella gira mi discurso crítico. (2022, p. 290).

6

Entre las muchas fecundaciones que describe en este libro González Echevarría de varios colegas o maestros, con respecto a su estilo, cabe destacar la que recibe del argentino Octavio Corvalán, y que describe así:

... lo más importante que aprendí de él fue sobre todo la escritura; la composición y el estilo ... Corvalán me inculcó las virtudes de la prosa escueta, tersa, desprovista de retórica y grandilocuencia que él había sabido aprender de Borges (y este había derivado del inglés, alejándose del legado inherente en las lenguas romances). (2022. p. 151).

7

Por cierto, en una entrevista que le hice a Roberto,¹³ dando por sentado su influencia sobre Bloom en la zona latinoamericana de *El canon occidental*, le reprochaba la pasmosa ausencia de Martí, y él me respondió que Martí “no viaja bien en inglés”.¹⁴ Aunque no considero que este argumento sea suficiente para explicar su exclusión, es comprensible a la luz de su prosa barroca, su densidad imaginal (en este caso habría que excluir también a Lezama Lima y, por supuesto, al mismo Góngora). Pero acaso haya otra razón más profunda, que estas memorias ponen de manifiesto: su controvertida relación con la imagen totalitaria de Martí desde su infancia, en la que se detiene al principio (p. 47) y al final de sus memorias (pp. 423-429), y que puede ayudar a comprender esta singular recepción. No obstante, el sagaz crítico que siempre termina por prevalecer en él termina reconociendo:

Versos libres, que no se publicó en vida de Martí, contiene poemas importantes que se anticipan a la poesía de vanguardia, como “Amor de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

ciudad grande”, que merece mayor reconocimiento. Hice un estudio de este poema, inspirado por Cathy L. Jade, maestra del modernismo. Creo que, por su contacto con la poesía norteamericana de la época, los poemas de Martí rebasaban el Modernismo hispanoamericano. Pero la poesía más extraordinaria de Martí se encuentra en su prosa, sobre todo en su oratoria, en la que renueva el idioma español. Discursos como “Los pinos nuevos” son como una avalancha tropológica plena de símiles y metáforas atrevidos, de la mayor originalidad. Algunos párrafos -a mi ver- son del nivel poético de *Residencia en la tierra* y *Canto general*. Pensar que fueron improvisados da una idea del enorme talento literario de Martí, que podría haber dado importantes libros de poesía de haber vivido más de cuarenta y dos años que vivió. (P. 427).

8

Seguramente que por deformación profesional, disfruté mucho el recurrente relato de su catábasis y anábasis dentro del mundo académico norteamericano, su prolija descripción, entre otras cosas, comparativamente, por la lección que implica para la cada vez más desoladora merma que sufre el mundo académico contemporáneo (¡y que tanto sufría ya el propio Bloom!). No podía evitar establecer relaciones con otros ámbitos en los que me he desenvuelto. Pero, ya indicado esto, no voy a insistir en ello. Sí quiero agregar algo muy importante que atañe a la índole misma del valor cognitivo de la obra de González Echevarría, fruto (talento personal mediante) de la propia academia. Aunque siempre he estado, con algunas felices intermitencias, vinculado al mundo académico, en los últimos trece años me he desenvuelto todo el tiempo dentro del mismo, y puedo asegurar que el valor de los textos de González Echevarría es más que notable. Son textos que quedarán sin duda por su valor perdurable, por su profundidad cognitiva. He encontrado, incluso, muchos sincronismos personales, por ejemplo, en su distanciamiento del tópico de la muerte del autor a raíz de los conocidos textos de Roland Barthes y Michel Foucault; su tácita valoración crítica de los estudios llamados poscoloniales, etcétera. Asimismo, su intento, parcialmente logrado, de conferirle cognitivamente un lugar relevante a la literatura latinoamericana dentro de la academia norteamericana; igualmente, revitalizar, profundizar más bien, el mismo estudio dentro de la academia española (empeño, paradójico y sintomáticamente, más difícil). No insisto porque esto me conduciría a valoraciones puntuales no ya de sus memorias, sino de su inmenso legado sapiencial.

Solo quiero agregar que, aunque con frecuencia se establece una relativa diferencia entre la imaginación y la razón, la verdadera y más profunda razón no existiría sin la imaginación crítica –hay incluso un *pathos* crítico–, que es la que detenta González Echevarría.

9

Retomando ahora la prolongación de la imagen de su avidez infantil, quiero abordar, antes de abandonar o interrumpir o finalizar este texto, algunas cuestiones centrales, sobre todo en unas memorias de vida, pero que comprometen o implican ya no solo su conjetural mito personal, sino una singular interpretación del relato de viaje de su vida. Un cubano, nacido en un pueblo de provincias, Sagua la Grande, emigra a los Estados



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Unidos con su familia en 1959, pero recalca en Tampa, otra región marginal, y desde allí emprende un largo y tortuoso (aunque exitoso) camino que acaso simbólicamente culmine cuando Barack Obama le otorgue la Medalla Nacional de las Humanidades. No sé por qué mientras leía sus memorias pensaba siempre en dos tópicos que evoca Lezama en *La expresión americana* sobre los desterrados y encalabozados hispanoamericanos. Desde una perspectiva literal, González Echevarría fue un ganador, no un perdedor. No parece haber sufrido el síndrome, común en el emigrado, del paraíso perdido, a veces tan tantálico para un más fructífero desenvolvimiento en el nuevo país (¡y en su otra lengua!).¹⁵ La poderosa sombra del gran tema arquetípico del fracaso tuvo que, consciente y/o inconscientemente, retarlo mucho. Es curioso que al inicio de sus memorias (y solo en esta ocasión) se aborde el síntoma: “Lector de San Agustín y de Rousseau, estoy más que consciente de la complejidad de semejante tarea, cuya aproximación a la verdad está condenada al fracaso –el valor de lo que escriba dependerá de la calidad misma de ese fracaso–” (2022, p.17).

No puedo dejar de recordar el singular ensayo de María Zambrano “Sentido de la derrota”,¹⁶ otra esencial desterrada. Este es un tema central en la cultura, y muy particularmente en la cultura iberoamericana, en el que no puedo, de una manera puntual, detenerme aquí, pero que acaso subliminalmente atraviesa todo el relato de viaje y la memoria de vida de González Echevarría. Él convirtió esa pérdida literal y ontológica en un reto permanente. Como un atleta griego se propuso aceptar ese reto. A veces cuando refiere que se levantaba muy temprano y con una inexorable disciplina (de la mente y del cuerpo) se entregaba al trabajo académico, no podía dejar de evocar a un encalabozado, en su celda ontológica; y afuera, el vasto ruido de una inmensa algarabía o el vasto cielo estrellado que tanto imantó al Dante, otro gran desterrado. Imaginaba a Cervantes, cuando estuvo preso, todavía sin su obra final. Por cierto, en su discurso de recepción del Premio Cervantes, María Zambrano¹⁷ vincula el gran tema del fracaso con el ingenioso hidalgo, que, como es obvio, es un tema profundo del *Quijote*. Acaso sea el gran tema de sentido de toda vida. Pensaba incluso en la paradoja que podría haber sucedido si los reyes no hubieran impedido que Cervantes emigrara a América, como fue su deseo, porque de haberlo hecho ¿habría escrito la segunda parte del *Quijote*? –y González Echevarría, de haber permanecido en Cuba, ¿sería quien es hoy? –. Hasta Lezama Lima padeció este síntoma en *Paradiso* a través de esa suerte de alter ego suyo, Oppiano Licario, preocupado por la imagen que podría quedar de él... Y pensaba mucho en Lorenzo García Vega braceando contra la nada, y contra sí mismo incluso, en su prolongado exilio, y convirtiendo su oficio de perder en el centro mismo de su destino como persona y como escritor, porque como diría la sibila de Málaga “para ser hombre, hace falta estar vencido o... merecerlo; vencer, si se vence, con la sabiduría de los derrotados que han ganado su derrota”;¹⁸ y hasta en lo que afirmó Roberto Bolaño:

La única experiencia necesaria para escribir es la experiencia del fenómeno estético. Pero no me refiero a una cierta educación más o menos correcta, sino a un compromiso o, mejor dicho, a una apuesta, en donde el artista pone sobre la mesa su vida, sabiendo de antemano, además, que va a salir perdiendo. Esto último es importante: saber que vas a perder.¹⁹

Y también en esa significativa cita que no casualmente preside *Rayuela*, donde Jacques Vaché le escribe a Breton: “Rien ne vos tue un homme comme d’être obligué de représenter un pays” (Nada mata tanto a un hombre como estar obligado a representar un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

país). En fin, el tema es vasto y complejo, como ya advertí, pero es esta acaso una lectura importante que subyace en toda la escritura de las memorias de González Echevarría.

Incluso esta problemática puede relacionarse con el tema del ego, tan controvertido siempre. Ese ego siempre tan vulnerable, tan trágico, que padecemos todos. Él mismo lo asedia (pero como pregunta, lo cual ya es sintomático) en su libro: “¿Me encontraría a mí algún lector en lo que he escrito? ¿Me encontraría yo a mí mismo?” y más adelante, luego de reconocer que “el narcicismo puede revelar estratos profundos de una personalidad”, se pregunta de nuevo: “¿Me leo yo bien a mí mismo?” (2022, p 349).

Pero, sin ese ego poderoso, ¿habría logrado González Echevarría su fructífera reconversión en otra lengua y en un medio tan diferente al de su lengua materna? Porque a la luz de su relativo triunfo frente al destino, ¿cómo no ver ese barroco ensanchamiento del ego, ese ímpetu, esa energía terrígena, monstruosa, como la inevitable contrapartida de una invalidez esencial? Reparad en que las memorias de Ricardo Piglia culminan con esta frase inquietante. “El genio es la invalidez”. No digo más.

10

Pero regresemos a su avidez maternal infantil... ¿No era ya este síntoma, en su caso, a la luz de un futuro solo entonces en potencia, como una suerte de logos spermatikos? Reparemos en que hay una energía erótica visible e invisible detrás del predominante relato de hechos de esta inusual memoria de una vida y de un logos (o el mito de un archivo). “Una dulce nevada está cayendo / detrás de cada cosa, cada amante”, comienza un poema esencial, sapiencial, de *Las miradas perdidas*, de Fina García-Marruz. Pero, sobre todo, pensaba en ese insondable soneto del mismo libro, “Ama la superficie casta y triste”, presidida por la frase de Píndaro “Sé el que eres”:

Ama la superficie casta y triste.
Lo profundo es lo que manifiesta.
La playa lila, el traje aquel, la fiesta
pobre y dichosa de lo que ahora existe.

Sé el que eres, que es ser el que tú eras,
al ayer, no al mañana, el tiempo insiste,
sé sabiendo que cuando nada seas
de ti se ha de quedar lo que quisiste.

No mira Dios al que tú sabes que eres
—la luz es ilusión, también locura—
sino la imagen tuya que prefieres,

que lo que amas torna valedera,
y puesto que es así, solo procura
que tu máscara sea verdadera.²⁰

Alguna vez, mientras leía este libro, pensé también en el soneto de Lope de Vega, “XVIII”, de sus “Rimas sacras”, aquel inmortal que comienza: “¿Qué tengo yo que mi amistad procuras? / ¿Qué interés se te sigue, Jesús mío, / que a mi puerta cubierto de rocío / pasas las noches del invierno oscuras? // ¡Oh cuanto fueron mis entrañas duras, / pues



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

no te abrí!...” Y ante su extraordinario final: “Mañana le abriremos, respondía, / para lo mismo responder mañana”, decirle a González Echevarría: *Déjalo entrar*. Pero la naturaleza, además de esconderse, como advertía el Oscuro, quiere siempre perseverar en su ser, al decir de Spinoza. Además, acaso sea esa resistencia, esa tensión, esa inminencia (de lo que no termina por producirse, diría Borges), lo que caracteriza su fisonomía intelectual, incluso mítica.

Hasta en el mismo final de sus memorias prescinde González Echevarría de cualquier énfasis, como en la “Égloga I” de Garcilaso o en el “Cántico espiritual” del *frailecillo incandescente*, y culmina, como en tono menor, indicando simplemente que se dispone a insistir (a continuar), en este caso en el estudio de una novela de Fuentes. También puede evocar el último verso de “Primero sueño”, de la conceptista y racionalista monja mexicana: “el mundo iluminado, y yo despierta”.

Pero, inmediatamente antes, González Echevarría hace una importante reflexión –a lo Bloom– con la que quiero concluir estas páginas; comienza citando un verso de Wallace Stevens:

*La muerte es la madre de la belleza porque su constante inminencia nos impulsa a la creación para contrarrestar el vacío, la nada que promete. La conciencia del fin de todo nos inspira a la invención, que aspira a ser duradera, única, cuya acabada forma puede sobrevivir, y al creer que con esto cumplimos nuestros deseos. Por eso el amor, inspirado por la belleza es la contrapartida de la muerte. En términos palpables porque conduce a la reproducción, pero en términos espirituales porque genera el arte. La *Divina Comedia* es la mejor lección sobre esto, pero también el *Quijote* y *Á la recherche du temps perdu*. Por eso volvemos a esas obras y las convertimos en clásicos. En ellas encuentro no consolación, que no es necesaria, sino justificación para la vida y serenidad ante su finitud. Es lo que me sostiene bajo las implacables luces del quirófano y el letargo de la anestesia, que es como un ensayo de muerte. (2022, p. 349).*

Referencias bibliográficas

- Arcos, J. (2005). Martí no viaja bien en inglés. El canon cubano del siglo XX: una entrevista a Roberto González Echevarría. Recuperado de [https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/marti-no-viaja-bien-en-ingles-5025/\(page\)/3](https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/marti-no-viaja-bien-en-ingles-5025/(page)/3)
- Birkenmaier, A. y González Echevarría, R. (Coordinadores). (2004). *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Madrid: Colibrí.
- Bloom, H. (1994). *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- García-Marruz, F. (1951). Ama la superficie casta y triste. En *Las miradas perdidas. 1944-1951*. La Habana: Úcar García.
- García-Marruz, F. (2023). *Pequeñas memorias* [Edición de Lourdes Cairo. Presentación y notas: Josefina de Diego García-Marruz]. Madrid: Ediciones Huso.
- García Vega, L. (2004). *El oficio de perder*. Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Dirección General de Fomento Editorial.
- Gombrowicz, W. (2005). *Diario (1953-1969)*. Barcelona: Seix Barral.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- González Echevarría, R. (1993). *La prole de Celestina. Continuidades del barroco en las literaturas española e hispanoamericana*. Madrid: Colibrí.
- González Echevarría, R. (1998). *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- González Echevarría, R. (2001). *Los reyes: Cortázar y su mitología de la escritura*. En *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*. Madrid: Verbum.
- González Echevarría, R. (2004). *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*. Madrid: Gredos.
- González Echevarría, R. (2022). *Memorias del archivo: una vida*. Sevilla: Renacimiento.
- Harpur, P. (2006). *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*. Girona: Atalanta.
- Hillman, J. (1998). *El código del alma. La respuesta a la voz interior*. Barcelona: Martínez Roca.
- Jung, C. (2012). *Recuerdos, sueños, pensamientos*. Barcelona: Seix Barral.
- Lezama Lima, J. (1971). Confluencias. En *La cantidad hechizada*. La Habana: Unión.
- Piglia, R. (2015). *Los diarios de Emilio Renzi*. Barcelona: Anagrama.
- Ribeyro, J. (1992). *La tentación del fracaso J. Diario personal 1950-1960*. Campodónico: Lima.
- Vitier, C. (1997). Borges. En *Obras. I. Poética*. La Habana: Letras Cubanas.
- Zambrano, M. (2007a). Miguel de Cervantes: Discurso en la recepción del premio Cervantes 1988. En *Algunos lugares de la poesía*, Madrid: Trotta.
- Zambrano, M. (2007b). Sentido de la derrota. En *Islas* [Edición de Jorge Luis Arcos]. Madrid: Verbum.

Notas

¹ González Echevarría, Roberto, *Memorias del archivo: una vida*, Sevilla: Renacimiento, 2022, p. 24. “Por eso pienso que mi memoria es como un recuerdo de ese archivo”, nos dice también cuando rememora el archivo infantil, la biblioteca de su madre, pero que proyecta hasta la universidad de Yale. Todas las páginas, consignadas en notas en el presente texto, remiten a esta edición.

² Interesante al respecto es *La tentación del fracaso* del narrador peruano Julio Ramón Ribeyro: *La tentación del fracaso J. Diario personal 1950-1960*, Campodónico, Lima, 1992; *La tentación del fracaso JI. Diario personal 1960-1974*, Campodónico, Lima, 1993; *La tentación del fracaso III. Diario personal 1975-1978*, Campodónico, Lima, 1995. Como en ave rara dentro de este género puede mencionarse también las memorias de Fina García-Marruz, *Pequeñas memorias*, Edición: Lourdes Cairo, Presentación y notas: Josefina de Diego García-Marruz, Madrid: Ediciones Huso, 2023.

³ De entre los muchos libros de James Hillman, se puede consultar *El código del alma. La respuesta a la voz interior*, Barcelona: Martínez Roca, 1998.

⁴ Al inicio de sus memorias, en lo que puede parecer una simple anécdota, R. G. E., en su conversación casual con un taxista, termina aconsejándole que debe leer “el *Quijote*, el primero de todos”, p. 25.

⁵ Lo afirmo con el sentido que se desprende del texto de Borges, en su discurso de recepción del Premio Cervantes, <http://biblio3.url.edu.gt/Discursos/03.pdf>, Citado por Vitier, Cintio, “Borges”, *Obras. I. Poética*, La Habana: Letras Cubanas, 1997.

⁶ Lezama Lima, José, “Confluencias”, *La cantidad hechizada*, La Habana: Unión, Contemporáneos, 1971.

⁷ Es muy curioso que tanto Lorenzo García Vega como R. G. E. consideren a su primer exilio (“mi primer y principal exilio”, escribe), al de su infancia provinciana, como el exilio fundamental, y que incluso deriven cierto ateísmo de su experiencia adolescente en un colegio religioso jesuita.

⁸ Lezama Lima, José, “Rayuela”, *La cantidad hechizada*, Ed. cit. Es curioso en este sentido que R. G. E. haya ensayado tempranamente sobre *Los reyes*, de Julio Cortázar, donde el mito del ominoso minotauro es significativamente recreado. Ver: González Echevarría, Roberto, “*Los reyes: Cortázar y su mitología de la*



escritura”, *La voz de los maestros. Escritura y autoridad en la literatura latinoamericana moderna*, Madrid: Verbum, 2001.

⁹ En un texto muy remoto, “Roberto González Echevarría o la vocación por el conocimiento”, en *Otro Lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, establezco algunas diferencias entre la obra crítica y ensayística de Roberto Fernández Retamar y la de R. G. E. Por cierto, en estas memorias se hacen algunas alusiones a Roberto Fernández Retamar en ese mismo sentido.

¹⁰ Ver: Bloom, Harold, “El genio de Carpentier”, VV. AA., *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Anke Birkenmaier y R. G. E., coordinadores, Madrid: Colibrí, 2004, pp. 91-104, y “Borges, Neruda y Pessoa: un Whitman hispano-portugués”, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Anagrama, 1994, p. 502.

¹¹ González Echevarría, Roberto, *Alejo Carpentier: el peregrino en su patria*, Madrid: Gredos, 2004.

¹² González Echevarría, Roberto, “Oye mi son: el canon cubano”, VV. AA., *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*, Coordinadores: Anke Birkenmaier, R. G. E., Madrid: Colibrí, 2004.

¹³ Arcos, Jorge Luis, “Martí no viaja bien en inglés. El canon cubano del siglo XX: una entrevista a Roberto González Echevarría”, recuperado de [https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/marti-no-viaja-bien-en-ingles-5025/\(page\)/3](https://www.cubaencuentro.com/cultura/articulos/marti-no-viaja-bien-en-ingles-5025/(page)/3)

¹⁴ En estas memorias regresa sobre la misma idea cuando constata que “Martí no ha cruzado la frontera del idioma español como escritor; ni como poeta ni como prosista”, p. 426.

¹⁵ Es curioso que cuando su primer regreso a Cuba, en el diario que entonces escribe, anote: “Me siento raro. Estoy empezando a no darle tanta importancia a visitar el pasado. Las memorias están ahí, pero las cosas ya son otras”, p. 265. Asimismo, aunque no me he detenido en el diario que R. G. E. incluye en sus memorias sobre su primera visita a Cuba, es significativo, al menos para mí, que allí consigne que está a la vez leyendo *Anatomía de la crítica*, de Northrop Frye. Entonces, en cierto modo, a contrapelo de la importancia de ese viaje, R. G. M. no dejaba de estar conectado con la zona perdurable del archivo, con lo que de hecho relativizaba el sentido de ese viaje. Hay algo hamletiano, ambivalente siempre, en la actitud profunda de R. G. E.

¹⁶ Zambrano, María, “Sentido de la derrota”, *Islas*, Edición de Jorge Luis Arcos, Madrid: Verbum, 2007.

¹⁷ Zambrano, María, “Miguel de Cervantes: Discurso en la recepción del premio Cervantes 1988”, *Algunos lugares de la poesía*, Madrid: Trotta, 2007.

¹⁸ Zambrano, María, “Sentido de la derrota”, *Ob. cit.*

¹⁹ Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/bolano060502.htm>.

²⁰ García-Marruz, Fina, “Ama la superficie casta y triste”, *Las miradas perdidas. 1944-1951*, La Habana: Úcar García, S. A., 1951, p. 8.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47174>

Debates alrededor del canon en la Cuba de finales del siglo XX

Ana Eichenbronner

Universidad de Buenos Aires

eichenbronner@yahoo.com.ar

ORCID 0009-0003-5352-2830

Recibido 18/08/2024. Aceptado 22/09/2024

Resumen

Este trabajo hace foco en el problema de la construcción del canon en la literatura cubana y las tensiones que la atraviesan. Desde una perspectiva latinoamericana (Manzoni, 2001[2023]; Jitrik, 1996; Ludmer, 2021; Rojas, 2000; Pérez Cino, 2014; Ponte, 2004) se formularán preguntas acerca del canon, un concepto que intentaremos problematizar poniendo en discusión algunos planteos críticos fundamentales. A partir de pensar el concepto de canon, observaremos cómo se reconfiguran las ideas de marginalidad, tradición y ruptura. Asimismo, intentaremos indagar en las discusiones post-Bloom y su canon occidental, deteniéndonos en las repercusiones de ese debate dentro del campo cultural cubano.

Palabras clave: *relecturas; tradición; literatura cubana; canon; ruptura*

Debates on the Canon in Late Twentieth Century Cuba

Abstract

This paper focuses on the problem of the formation of the canon in Cuban literature and its underlying tensions. From a Latin American perspective (Manzoni 2001[2023], Jitrik 1996, Ludmer 2021, Rojas 2000, Pérez Cino 2014, Ponte 2004), we will raise questions about the canon, a concept that we will try to problematize by discussing some fundamental critical approaches. We will start by thinking about the concept of canon so as to observe how the ideas of marginality, tradition and rupture are reconfigured. We will also look into the post-Bloom discussions and its Western canon, in order to examine the repercussions of that debate within the Cuban cultural field.

Keywords: *rereadings; tradition; Cuban literature; canon; rupture*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Sobre el concepto de canon

La tradición no se posee ni se hereda tranquilamente, es necesario ir siempre a su búsqueda. Construir la obliga a reinventarse mediante un trabajo poético e intelectual y lleva constantes revisiones historiográficas y conceptuales llenas de tensiones subterráneas.

Arcadio Díaz Quiñones, *Sobre los principios*

La palabra canon, según Noé Jitrik (1996), arrastra consigo la idea de marginalidad, porque mientras que lo canónico tiene que ver con lo regular, lo establecido y lo admitido que garantiza un sistema, la marginalidad es “lo que se aparta voluntariamente o lo que resulta apartado porque, precisamente, no admite o no entiende la exigencia canónica” (Jitrik, 1996, p. 1). La aplicación del concepto de canon a la literatura se debe al traspaso de esta palabra que proviene del ámbito musical (allí canon refiere a la repetición de una melodía única retomada por diferentes voces) y del litúrgico (en el que canon equivale a una norma que debe ser seguida, implica rigor y es controlable e imprescindible); por ello, dice Jitrik, el concepto de canon aplicado a la literatura aparece difuso y además genera contradicciones y complicaciones. Se trata de un traspaso de orden ideológico, porque el concepto posee originalmente –debido al ámbito del que proviene– un alcance regulador, interpretativo y consagratorio. El autor señala que ese conjunto de normas vinculado con una retórica no es estático y que si estudiamos los tramos de la historia literaria de los cánones que han sido obedecidos, veremos que no estaban escritos ni permanecieron incólumes, sino que han ido cambiando.

Una manera de definir lo marginal sería entonces pensarlo como una manifestación que se sitúa fuera de las exigencias canónicas, una consecuencia de los intentos de doblegar la autoridad o la omnipresencia del canon. Cuando esa marginalidad es programada, adquiere una dimensión política “en la medida en que constituye una opción respecto del sistema literario, concebible como sistema en relación con el sistema global y sus estrategias de perduración” (Jitrik, 1996, p. 2). Por eso mismo, los proyectos marginalizantes pueden afectar (y muchas veces lo hacen) el carácter político de la literatura. Pero también advierte que los planos en los que operan dichos proyectos son diversos y complejos, y que por lo mismo es necesario estudiar el caso en cada situación particular. Por tanto, plantea, resulta fundamental considerar en relación con la idea de canon algunos aspectos: por un lado, detectar quién o quiénes producen los cánones, quiénes los siguen y qué implica no ajustarse a ellos; por otro lado, observar cómo subsisten o caducan y qué relación hay entre la obediencia a los cánones y la plena realización literaria en un lugar preciso. Por último, en relación con la marginalidad, habría que sistematizar los intentos, las acciones emprendidas contra el canon desde un propósito o conciencia y considerar también las marginalidades ambiguas, esas que ponen en evidencia que no intentaban apartarse del canon sino reingresar a él por otro camino. Entonces podemos decir que la tradición aparece anexada a la idea de canon, y por consiguiente a la de marginalidad. Aunque, aclara, desborda uno y otro concepto en la medida en que existen tradiciones diversas que se disputan entre sí.

Sobre el concepto de canon, el cubano Waldo Pérez Cino (2014), en su libro *El tiempo contraído*, se pregunta por los procesos de construcción, cambio y legitimación que organizan



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

las expectativas de valor con respecto a la creación y a la recepción de la literatura. Discute, como Jitrik, el concepto de canon por su gran indeterminación semántica que dificulta encontrar una definición precisa y vuelve necesaria la indagación y el cuestionamiento profundo del término. A fin de cuentas, afirma, “el sistema que constituye el canon literario se construye sobre apuestas interpretativas cuyo valor es una dialéctica de continuidad y rechazo, se realiza de un modo u otro según sus articulaciones históricas” (Pérez Cino, 2014, p. 20). Canon sería entonces la lista de autores “que hay que leer”, deriva del *Canon Sacro* que compendia a los libros sagrados del catolicismo, una especie de catálogo que sería el equivalente a un corpus. A Pérez Cino le interesa seguir la dialéctica del canon literario en tanto sistema, y propone también considerar, cuando nos referimos al canon literario, el sistema completo y sus espacios de relación, el conjunto que resulta de su dinámica interna y la historicidad de esa dinámica. En el caso cubano, por ejemplo, la idea de “hombre nuevo” va a generar una operación central respecto del canon, porque lo político vendrá a reemplazar a lo religioso, afirma.

Por su parte Josefina Ludmer (2021) propone que el canon contiene, como el imperio, un principio de dominación porque “es la cima de una escala lineal y jerárquica, una lista de cumbres, en relación con las que se miden todos los otros productos de su misma especie” (Ludmer, 2021, p. 257) y que quien lee lo hace desde una posición determinada que revela un tipo de mirada cuya perspectiva siempre compleja posee una serie de modos, de distancias, de discontinuidades y movi­lidades, y que, como toda perspectiva, muestra algunos aspectos a la vez que oculta otros: “contiene un punto ciego, un resto que se oculta, si no, no sería perspectiva; sería una mirada totalitaria o panóptica, como la de Dios” (Ludmer, 2021, p. 258). Esos restos que la lectura analítica deja cuando construye conocimiento remiten, señala Ludmer, a los rechazos y también a la proyección de esos mismos restos hacia lecturas futuras, a “lo que vendrá” (Ludmer, 2021, p. 9), eso que Jitrik sostiene en la idea de que toda construcción del canon trae implícita la del margen, ese resto que a veces adquiere potencia y provoca la inestabilidad del sistema cuando nuevas lecturas lo iluminan y recuperan.

Para pensar “lo marginal” dentro de las operaciones de lectura, Celina Manzoni (1999) propone que, en términos de canon, el margen es siempre la zona de la incomodidad y del exceso. Relaciona el margen con la “zona del secreto” en la que muchas veces el trabajo del crítico se vuelve productivo y fructífero: “El trabajo en la zona del secreto no interrumpe el juicio estético pero lleva a la búsqueda y de esas búsquedas de pronto irrumpen textos originales, irritantes, inasimilables” (Manzoni, 1999, tomo I, p. 22).

El canon cubano (y sus restos)

Aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla
Virgilio Piñera, “La isla en peso”

La lucha contra el centro canónico sólo puede tener un verdadero
sentido cuando se produce una equivalente igualación creadora,
como sucedió con Virgilio Piñera.
Jorge Luis Arcos, *Desde el légame*

En su artículo “Letrados sin ciudad”, Rafael Rojas (1996) señala que en los años 90 empieza a reconfigurarse el campo cultural cubano en parte a raíz de una serie de debates. Algunos intelectuales (principalmente ensayistas), que hasta ese momento carecían de esfera pública donde articular su discurso, colocaron en el centro de la escena la polémica en torno al canon. Tres conmemoraciones: el Centenario de la muerte de Julián del Casal en 1993, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Cincuentenario de *Orígenes* en 1994, y el Centenario de la muerte de Martí en 1995 dieron visibilidad a discusiones fundamentales sobre *Orígenes* y *Ciclón*, proyectos que dejaron indicios de una cultura secreta aún por develarse y que, junto a las relecturas de Martí y Casal, provocaron no solo la reconciliación de sus propuestas –que dejarían de ser antitéticas–, sino también el surgimiento de nuevas miradas sobre el intelectual, y algunas polémicas que dieron lugar en la isla a una nueva y significativa antinomia: Cintio Vitier y Virgilio Piñera.

Años antes de que se produjera la revolución cubana en 1959, el grupo *Orígenes* (compuesto por Vitier, Lezama y en menor grado Piñera y Baquero) tuvo la voluntad de apertura del canon, el deseo de reescribir la historia de la poesía cubana. Ya es célebre la operación de lectura que (en los años cuarenta) Vitier realizó sobre Piñera desde sus inicios,¹ en especial su crítica a “La isla en peso”² y cómo esta operación lo colocó en las zonas del margen desde donde Piñera construyó su singular poética. Rojas señala que, con análogos argumentos, Vitier marginó del canon poético a Dulce María Loynaz, a cuya poesía atribuyó pertenecer a una suerte de “escritura fronteriza” y “dislocada” desplegando, sostiene Rojas (2000), todo un “dispositivo de violencia contra sujetos no hegemónicos” (Rojas, 2000, p. 59), en sintonía con los modos en que la historiografía de la literatura cubana “intenta neutralizar simultáneamente las identidades negra y gay del sujeto” (2000, p. 60). Estas operaciones que el autor de *Lo cubano en la poesía* (1958) realizó sobre la tradición, lo colocaron, por un lado, en el lugar del defensor del legado martiano, y por el otro, lo erigieron como el unificador de la poética del grupo *Orígenes*, en sus esfuerzos por homogeneizarla, lo mismo que a la propuesta de Lezama, con el objetivo de legitimar, según Antonio José Ponte (2002), una lectura fundamentalista en favor del nacionalismo revolucionario.

Lo cubano en la poesía es un ejemplo de expurgación de aquello que se saliera del nacionalismo de Vitier, nombrado por él mismo como “lo cubano”. Allí propuso, entre otras cosas, rescatar el nacionalismo a través de la poesía, crear un canon alejado del negrismo de Nicolás Guillén y de la cultura vanguardista de la isla, representada sobre todo por Virgilio Piñera, el poeta maldito, el menos lezamiano de su generación lezamiana, según el mismo Piñera declaró. Alojado en los márgenes, Piñera eligió “enfriar” las proliferaciones,³ volver frígida la lujuria, y trabajar buscando fundar un tipo de escritura minimalista, carnal, monstruosa. Fue creador del insularismo negativo que dio inicio a lo que Ponte denomina “la tradición cubana del NO” cuando a “Noche insular, jardines invisibles” (1941), el bellissimo poema de Lezama, le opuso “La isla en peso” (1943), un poema central no solo para pensar el problema de la insularidad, sino también para interpretar la literatura cubana desde la segunda mitad del siglo XX en adelante. Se trata de un contra-poema que derriba los tópicos del pensamiento insular con una visión desmitificadora, anticatólica y antilírica con la que embate contra la doxa del origenismo: el catolicismo. Un poema que relata la peregrinación de los insulares hacia la noche, escritura en la que Piñera parece poseer una clara conciencia de su gesto, rechazando desde este primer poema las formas petrificadas de la cultura. En “La isla en peso”, afirma Santí, “Piñera puso en práctica la alternativa crítica al lenguaje poético que había planteado en su ruptura” (Santí, 2002, p. 235).

El racismo es otro de los puntos de tensión que también Manzoni (2001) detecta y señala con gran pericia en su estudio sobre la *revista de avance* a propósito de la tensión entre vanguardia y nacionalismo en la primera mitad del siglo XX. Uno de los artículos publicados en la revista en que se detiene para observar el fenómeno del racismo lleva un peculiar título: “La cuestión del negro”, sobre el que Manzoni señala que “en muchas formulaciones que reproduce este texto, pero sobre todo en el tono edulcorado con el que las desenvuelve, resuena el eco de una persistente tradición de la cultura cubana que consiste en negar la existencia del racismo blanco para afirmar, como al pasar, la realidad de un racismo negro (Manzoni, 2001, p. 245). Algo que ocurre en tiempos en que la poesía negrista permitiría a la vanguardia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

construir una poesía nueva, justo en el momento en que la consigna es la novedad, en que cobran importancia los estudios afrocubanos de Fernando Ortíz, como también la moda del negrismo exaltada por las vanguardias europea y norteamericana (con que la revista comparte estéticas y políticas). Por ello mismo resultan llamativas las posiciones contradictorias que aparecen tanto en la revista como en las discusiones visibles y subterráneas que muchas veces están condicionadas por el racismo, por la visión de lo afrocubano como peligro para la comunidad blanca, y por su extensión para la nación y para la civilización occidental: “Es la frontera que no puede atravesar el nacionalismo del vanguardismo. Su límite y su fracaso” (Manzoni, 2001, p. 247), afirma la autora.

Son complejos, escribe Manzoni en el epílogo de su libro, los modos en que el discurso nacionalista de la vanguardia cubana expresa su lucha por la legitimación. Hay tres razones que no pueden soslayarse: por un lado, la situación neocolonial de la Cuba de principios del XX (su relación de dependencia primero con España y luego con Estados Unidos), la necesidad de recuperar el orgullo nacional y el intento de definir una política cultural; por otro, la búsqueda de una identidad nacional, de un “nosotros” atravesado por el problema del hispanismo por un lado y del racismo por otro; y en tercer lugar, el problema de la construcción y reconstrucción de una tradición nacional, debate que será retomado por los proyectos culturales que se gestarán en el futuro y que aportarán nuevas tensiones al problema: *Orígenes*, *Ciclón*, *Lunes de Revolución*, *PAIDEIA*, *Diáspora(s)*, por nombrar quizás los más representativos.

Al respecto, Pérez Cino señala que es la generación de *Orígenes* la que centra sus esfuerzos en la creación tanto de una literatura como de una manera de leer, dotando de sentido el cuerpo textual-literario de la nación. Una recuperación que es sobre todo (y a la manera de las operaciones que realiza la vanguardia) una invención, una pulsión que “persigue llenar el vacío, y que busca mediante la constitución de un canon nacional (en buena medida hasta entonces inexistente) responder activamente a ese sentimiento de pérdida” (Pérez Cino, 2014, p. 53). A mediados del siglo XX, analiza Pérez Cino, las revistas cubanas reflejan la obsesión por la búsqueda de la identidad nacional: los comunistas o republicanos en las revistas *Gaceta del Caribe* y *Nuestro Tiempo*; los liberales en *Diario de la Marina*, *Bohemia* y *Ciclón*; y los católicos en *Nadie parecía*, *Verbum*, *Espuela del Plata* y *Orígenes*. Pero observa que realizaciones literarias como las de Piñera o las del afrocubanismo no encajaban, “no se avenían ni había manera de incluirlas, no al menos en ilación de continuidad, con una tradición literaria y una manera de leer la literatura que la conformara construida, en gran medida, por los origenistas” (Pérez Cino, 2014, p. 59).

El Cincuentenario de Orígenes en 1994 dio lugar entonces al surgimiento de un grupo de jóvenes escritores que conformó por estos años el llamado “Nuevo ensayo cubano” (integrado por Antonio José Ponte, Rolando Sánchez Mejías, Víctor Fowler, Iván de la Nuez y Rafael Rojas, entre otros). Intelectuales que, durante esta década, comenzaron a realizar una relectura crítica de los imaginarios nacionales y sus relatos; y también de las propuestas, discursos y narrativas revolucionarias; de la tradición intelectual de la isla y del canon literario cubano (Basile 2017, p. 85). Fundaron así una crítica sobre los imaginarios nacionales y propusieron relecturas a contrapelo de las realizadas por Cintio Vitier.

Rojas (2000) llama “lo canónico” a cierto orden o jerarquía que se desea aplicar a un conjunto de valores o signos. En su texto *Un banquete canónico* el autor discute el concepto de canon que Harold Bloom estableció en 1995 para la literatura occidental en su libro *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*. Rojas realiza una suerte de impugnación de la propuesta de Bloom respecto de Latinoamérica porque, afirma, el suyo es un canon basado en invenciones ideológicas de la identidad cultural, de ese topos llamado “América Latina”. A la vez Rojas se pregunta (a partir de la lectura de la propuesta de Bloom que él discute) cómo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

se alcanza estéticamente una escritura fundacional, por qué atributos ingresa una obra al canon y cuánto hay en la propuesta de Bloom de reacción violenta contra los nuevos discursos (feministas, neomarxistas, lacanianos, neohistoricistas, deconstruccionistas, *queer*, entre otros) que postulan el descentramiento del sujeto moderno occidental, discursos encuadrados despectivamente por Bloom en lo que denomina “Escuela del Resentimiento”. Oponiéndose a estas nuevas miradas, su idea acerca del canon es la del santuario de la estética occidental que debe ser defendido por un ejército de críticos, señala Rojas mientras cuestiona la idea de extrañeza, originalidad y belleza que Bloom postula como atributos propios de la gran literatura de Occidente:

Esa lectura que te hace “sentir extraño en tu propia casa” es la lectura de un texto que ha sido previamente domesticado por la estética occidental. No se trata entonces de la extrañeza de lo Otro que, colocado frente a lo Mismo, establece una *exterioridad*, es decir, lo que Emmanuel Levinas llamaría una “irreductible relación cara a cara”. Se trata de un acto de lectura que inscribe y confirma la identidad moderna del sujeto occidental y asegura su *anagnórisis* por medio de un canon literario. (Rojas, 2000, p. 16).

Llama su atención de Rojas que, de los dieciocho escritores latinoamericanos que elige Bloom, seis sean cubanos (Guillén, Carpentier, Lezama Lima, Cabrera Infante, Sarduy y Arenas) y que, dentro de ese recorte excluya a escritores fundamentales, en especial a Julián del Casal y a Virgilio Piñera, autores ensimismados en sus poéticas.

En los inicios de la Revolución, desde el campo cultural cubano se irá construyendo otro canon a partir de la propuesta del intelectual, poeta y director de la emblemática “Casa de las Américas”, Roberto Fernández Retamar. A Retamar, señala Iván de la Nuez (1998), la alegoría de Calibán le sirve para componer otro canon: el de la izquierda latinoamericana. Por lo que, expresiones como “nuestra historia”, “nuestra cultura”, serán frases totalizadoras proyectadas entre otros por Retamar –en tanto intelectual representante del poder revolucionario cubano– ocupado de establecer también un orden canónico “sobre el vasto y plural imaginario de América Latina” (de la Nuez, 1998, p. 23).

Rojas (2000) afirma, y esto resulta muy interesante, que frente a todo el canon cultural moderno (como el de Bloom o el de Retamar) se movilizan dos reacciones: la de apertura del canon y la de contracanon, y que la única manera de resistir a esas tentaciones está en el desvío o la fuga, la propuesta de abandonar toda racionalidad canónica, ya que esta racionalidad persigue en realidad establecer una jerarquía valorativa de aquellos documentos literarios donde mejor se narra la nación, algo que constituirá una verdadera obsesión cubana.

Ponte se refiere en “La lengua de Virgilio”, texto leído en 1992 (cuando se realizó en La Habana el encuentro por los ochenta años del nacimiento de Piñera, en el que también intervinieron Antón Arrufat y Damaris Calderón, entre otros), a la tendencia de la crítica a observar siempre las obras en contrapunto: Martí-del Casal; Lezama-Piñera, etcétera. Ponte opina que “esta estructura binaria está en la raíz del autoritarismo cubano”, según el cual quienes se afilian a una noción dura y centrada de la cubanidad, donde predomina la idea de lo autóctono, lo propio, lo sincero, lo telúrico (Manzano, Martí, Boti, Ballagas y Lezama), se contraponen a la galería de autores que desplegarían una suerte de cubanización de la ingravidez, el nihilismo, la artificialidad, la rareza. Y afirma que en la historia de la literatura cubana pesará más la primera elección (Ponte, 2004, p. 62).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Para Pérez Cino los años que van de 1959 a 1971 en Cuba serán los del entusiasmo y reconfiguración del canon. Un entusiasmo que se verá opacado primero en 1961 cuando luego del “affaire PM”⁴ (incidente que involucra la subjetividad del intelectual frente al poder) y las “Palabras a los intelectuales”, el poder revolucionario decida cerrar el magazine *Lunes de Revolución*. En la década del setenta se cerrará también y de forma contundente (a partir del tristemente célebre “Caso Padilla”)⁵ la discusión sobre el rol de los intelectuales en la revolución, tan presente en la década del sesenta. Para Reinaldo Arenas, que comienza a escribir en la década siguiente, el principio de la literatura estará en la desilusión de la historia.

Hacia finales de los años ochenta surge el proyecto PAIDEIA de investigación crítica y promoción de la cultura. Los autores de esta generación y de la siguiente se identifican en gran medida con la tradición literaria que tuvo por centro a *Orígenes*, actualizando para la situación cubana del momento tanto a Martí y a los empeños origenistas como a Foucault o a la *Dialektik der Aufklärung* de Horkheimer y Adorno; la revista *Naranja dulce* surge en esos años con varios intelectuales de PAIDEIA. La única revista que circuló en Cuba sin vínculo oficial alguno fue *Diáspora(s)*, cuya operación crítica será acudir al reverso del esencialismo afirmativo origenista. La revista circuló de manera clandestina entre 1997 y 2002. Cada número de *Diáspora(s)* fue armando un pequeño canon que constituyó para el grupo el ingreso de la tradición recuperada, en la que se destacan Virgilio Piñera y Lorenzo García Vega, los dos rebeldes de la “familia de *Orígenes*” contra la que un grupo de intelectuales⁶ nucleados alrededor de *Orígenes* disparó, en el intento de desarmar y deshacerse de la retórica de la Revolución. Contra la retórica de *Orígenes* y a favor de otras zonas, Ponte, parte de esa generación, señala:

Para nosotros, empeñados todavía en encontrar un modo de vivir como gente de letras, resulta atendible el ejemplo de *Orígenes* ... atendemos a las mitologías del escritor que *Orígenes* nos lega. La teleología insular, sin embargo, no nos sirve de mucho, nos parece que no va a ningún lado. Según ella, lo esencial ocurrió ya y sólo queda revivirlo, reescribirlo, reanimarlo. Preferimos a los origenistas en el descampado, a la intemperie, arañando en la piedra del sinsentido y de la nada, angustiadamente, perdidos y boqueando. (Ponte, 2004, pp. 114-115).

Ponte, al igual que *Diáspora(s)* acudirá, dice Pérez Cino, al reverso del esencialismo afirmativo origenista, a la disidencia de su propia tradición, en lo que llamará la “Tradición cubana del NO”, compuesta en primer lugar por Piñera y García Vega (los dos disidentes del grupo) y también por Reinaldo Arenas. Desde allí propone una dialéctica que asuma también las destrucciones, lo negador, como contrapeso necesario a la teleología origenista. Una tradición que retoma, cambiando su sentido, los reproches de Vítier a “La isla en peso”.

Una propuesta cubana: abandonar la perspectiva canónica

Se trata de una serie, un corpus compuesto por escrituras del desvío y de la fuga, ubicadas a la intemperie, escrituras de lo extremo, errantes, excéntricas, experimentales que proponen una nueva tradición, esta vez negativa: “la Tradición cubana del NO” en términos de Ponte. Desde ella es posible cuestionar la legitimidad del canon, de la perspectiva canónica que Rojas propone abandonar en favor del desvío, del resto, ese punto ciego que se proyecta hacia lecturas futuras que, propone Manzoni (1999) en el porvenir develen la “zona del secreto”: aquello que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

ha quedado marginado y que una operación crítica podría iluminar, descubriendo o posibilitando el surgimiento, la existencia de tradiciones alternativas que discutan y cuestionen el canon. Se trata también de escrituras de vanguardia por su voluntad de apertura y por el efecto de lectura que propone la construcción de una nueva tradición que intenta extender los límites de lo literario, romper las fronteras, inventar un tiempo propio, ser marginales, y, por consiguiente, destruir otras tradiciones e interrogar el estatuto de lo literario.

Parte de la literatura cubana escrita en las últimas décadas es, según Nanne Timmer (2005), una “literatura de urgencia”. Siguiendo a Ponte, es posible pensar esa literatura urgente como aquella que iniciara Arenas siguiendo los pasos de su maestro Virgilio Piñera: una tradición que sostiene la escritura a contrapelo, trabajada desde el margen y a la intemperie en el intento de expandir no solo el estatuto de lo literario, sino además las fronteras de la isla, ese espacio representado en las poéticas que establecen un diálogo crítico con la tradición y que proponen nuevas filiaciones.

Referencias bibliográficas

- Arcos, J. (2007). *Desde el légamo. Ensayos sobre pensamiento poético*. Madrid: Colibrí.
- Basile, T. (2017). Las trampas del Imperio. En A. J. Ponte, *Cuentos de todas partes del Imperio*. Leiden: Bokeh.
- De la Nuez, I. (1998). *La balsa perpetua. Soledad y conexiones de la cultura cubana*. Barcelona: Casiopea.
- Díaz Quiñones, A. (2006). *Sobre los principios. Los intelectuales caribeños y la tradición*. Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Estupiñán, L. (2015). *Lunes. Un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires: Dunken.
- González Cruz, I. (1993). *Fascinación de la memoria. Textos inéditos sobre José Lezama Lima*. La Habana: Letras Cubanas.
- Jitrik, N. (1996). Canónica, regulatoria y transgresiva. *Orbis Tertius*, (1), 1-7.
- Ludmer, J. (2021). *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)* [Selección y prólogo de Ezequiel de Rosso]. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Manzoni, C. (1999). Marginales y marginados en las literaturas latinoamericanas. En J. Manzi y A. Sicard (Compiladores), *Locos, excéntricos y marginales en las Literaturas Latinoamericanas* [Tomo I]. Université de Portiers, Centre de Recherches Latino-Americaines-Archivos- CNRS.
- Manzoni, C. (2001). *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Manzoni, C. (2009) (Editora). *Errancia y escritura en la literatura latinoamericana*. Madrid: Alcalá Grupo Editorial.
- Manzoni, C. (2015). Poéticas del retorno: las pesadillas del regreso en la cultura latinoamericana contemporánea. *CELEHIS*, (29), 164-165.
- Pérez Cino, W. (2014). *El tiempo contraído*. Leiden: Almenara.
- Piñera, V. (1998). *La isla en peso*. La Habana: Unión.
- Ponte, A. (2004). *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Editorial Renacimiento.
- Rojas, R. (1996). La relectura de la Nación. *Encuentro de la cultura cubana*, (1), 42-45.
- Rojas, R. (2000). *Un banquete canónico*. México: Fondo de Cultura Económico.
- Santí, E. (2002). *Bienes del Siglo. Sobre Cultura Cubana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, G. (2015). El poema, el gesto, la política. “La isla en peso” de Virgilio Piñera. En Celina Manzoni (Editora), *Poéticas y políticas de la representación en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: Corregidor.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Timmer, N. (2005). De la ciudad letrada hacia la ciudad virtual: Cuba y su vida literaria después de los noventa. En *Sentidos dos lugares. Anais do Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*. Río de Janeiro.
- Vitier, C. (1945). Virgilio Piñera: *Poesía y prosa*, La Habana, 1944. *Orígenes*, (5), 47-50.
- Vitier, C. (1958). *Lo cubano en poesía*. Santa Clara. Universidad Central de Las Villas.

Notas

¹ Vitier (1945) enfrentó a Piñera desde las primeras publicaciones que este realizara. La reseña que escribe en *Orígenes* sobre *Poesía y prosa* de Piñera (1944) introduce los tópicos de la disputa. “Lo que aquí centralmente se expresa [a propósito del libro de Piñera] es que en este país estamos viviendo ese grado de desustanciación por el cual dos hombres que se cruzan, una boda, una copulación o una mujer que plancha, se equivalen y autodestruyen, no guardan resonancia ni entran en una jerarquía, no son nada más que fenómenos que están ahí bajo la luz terriblemente retórica del proscenio vacío, fragmentos que no se ligan entre sí, que no alimentan ni sugieren una forma orgánica, superior e invisible” (p. 49).

² Guadalupe Silva (2015) señala que las lecciones de Vitier en *Lo cubano en la poesía* “van a señalar el aspecto más inasimilable de aquel poema para el núcleo católico del origenismo: la negación de una realidad interior” (p. 117). Dice Vitier (1958): “*La isla en peso* va a convertir a Cuba, tan intensa y profundamente individualizada en sus misterios esenciales por generaciones de poetas, en una caótica, telúrica y atroz Antilla cualquiera, para festín de existencialistas ... nuestra sangre, nuestra sensibilidad, nuestra historia, como hemos visto en este Curso, nos impulsan por caminos muy distintos. Considero que este testimonio de la isla está falseado” (pp. 406-407).

³ Piñera elige un peculiar título para su primer volumen de cuentos: *Cuentos fríos* (1956), escritos en Cuba y editados en Argentina, se trata de cuentos en los que se destaca su prosa lacónica y distante, una retórica “fría” que Piñera opuso a la sobreabundancia discursiva y metafórica del grupo Orígenes, alejándose con este gesto del barroco de moda en la isla.

⁴ A poco del triunfo de la Revolución, la censura al documental *PM* (1961) de Sabá Cabrera Infante desencadenó una serie de sucesos en que la relación entre el gobierno cubano y los intelectuales que intentaban sostener cierta autonomía comenzó a fracturarse. “La noche de las tres P” (1962) en la que fueron detenidos “pederastas”, “proxenetas” y “prostitutas” (entre ellos Virgilio Piñera, cuya casa en Guanabo fue clausurada por la policía política a partir de esa noche; liberado por la madrugada y presa de un estado de terror que lo acompañó hasta su muerte en 1979); y “El Caso Padilla” (1971) marcarán aún más estas relaciones de un modo dramático de aquí en adelante.

⁵ El poeta Heberto Padilla, detenido por la Seguridad del Estado, el 27 de abril de 1971 en la sede central de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) frente a un grupo selecto de intelectuales cubanos, dio a conocer un polémico informe mediante el cual admitía haber asumido una conducta contrarrevolucionaria. El encarcelamiento de Padilla y su esposa había sucedido luego de unos recitales en la UNEAC conocidos como *Provocaciones* en los que participó el fotógrafo P. Golendorf (encarcelado luego) y el escritor Jorge Edwards (expulsado de Cuba y acusado de ser agente de la CIA). En la confesión Padilla explicó que bajo el disfraz de escritor rebelde lo único que hacía era ocultar su desafecto a la Revolución, algo que compartían, según él, sus amigos César López y Pablo Armando Fernández. En Estupiñán, L. (2015). *Lunes. Un día de la Revolución Cubana*. Buenos Aires: Dunken (p. 277).

⁶ Sus integrantes fueron Rolando Sánchez Mejías (impulsor principal del proyecto) y Carlos Aguilera (quien coordinó en La Habana todos los números luego de la radicación de Sánchez Mejías en España). El resto del grupo se componía de Rogelio Saunders, Ricardo Alberto Pérez, Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, José Manuel Prieto y Radamés Molina. Entre sus allegados estuvieron Antonio José Ponte y Víctor Fowler.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n26.47343>

La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas

Ignacio Iriarte

CONICET/INHUS/Universidad de Mar del Plata

iriartelignacio@gmail.com

ORCID: 0000-0002-4596-3164

Recibido 12/08/2024. Aceptado 23/09/2024

Resumen

En *Tumbas sin sosiego*, Rafael Rojas propone una interpretación de los años 80 y 90 cubanos a partir de dos ideas centrales: 1) el gobierno pasa del totalitarismo al autoritarismo, y 2) se incorporan las principales ideas de la posmodernidad. En este trabajo me propongo examinar esta propuesta, deteniéndome en los años 80. Desde mi punto de vista, la interpretación de Rojas es esclarecedora, pero la forma en que lee las dinámicas culturales de los 80 merece una revisión. Aunque Rojas afirma que el gobierno impuso restricciones a la circulación de las ideas de la perestroika y la glásnost, hasta mediados de 1989 estas circularon de manera fluida en la prensa periódica y cultural. Para demostrar esto, en la primera parte analizo fragmentos de la prensa en los que se pone en evidencia la circulación de estas ideas. En la segunda, abordo la exhibición de películas soviéticas de la glásnost en Cuba. La hipótesis de este trabajo es que, en los años 80, la esfera pública cubana está interesada en las ideas, los dispositivos estéticos y las discusiones soviéticas y norteamericanas, y ella misma se encuentra en un intenso proceso de discusión sobre las formas de comprender el arte, la literatura y los modos de articular el socialismo con la nueva realidad.

Palabras clave

Cuba; años 80; perestroika; cine soviético; rock & pop

Cuban Culture in the '80s. A Discussion on the Contributions of Rafael Rojas

Abstract

In *Tumbas sin sosiego*, Rafael Rojas proposes an interpretation of the 1980s and 1990s Cuban culture based on two central ideas: 1) the government moves from totalitarianism to authoritarianism, and 2) the main ideas of postmodernism are incorporated in the cultural field. In this paper, I resolve to examine this proposal, focusing on the 80s. From my point of view, Rojas' interpretation is enlightening, but the way in which he reads the cultural dynamics of the 1980s deserves a revision. Rojas claims that the government imposed restrictions on the circulation of the ideas of perestroika and glasnost; however,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

until mid-1989, these ideas circulated fluently in the periodical and cultural press. To prove this, in the beginning of this paper I describe and analyze fragments of the press in which the circulation of these ideas is evidenced. In the second part, I examine the exhibition of Soviet glasnost films in Cuba. The hypothesis of this paper is that in the 1980s, the public sphere is interested in both American and Soviet ideas, aesthetic devices and discussions, and it is itself in an intense process of discussion about the ways of understanding art, literature and the ways of articulating socialism with the new reality.

Keywords: Cuba, 80s, perestroika, soviet cinema, rock & pop

Introducción

En libros centrales como *Tumbas sin sosiego*, *El estante vacío* y *Breve historia de la censura*, Rafael Rojas propone una narración esclarecedora sobre los cambios que se produjeron en Cuba durante los años 80 y 90. De acuerdo con el primero de estos libros, ese período se podría comprender a partir de dos tesis centrales. En primer lugar, Rojas sostiene que entre los años 80 y 90 el gobierno pasa del totalitarismo a un sistema que podemos llamar posttotalitario, poscomunista o, simplemente, autoritario. Esto significa que deja de penetrar en todas las capas de la vida con el propósito de controlar y darle sentidos regulados a las acciones de los individuos. Acomodándose a la crisis internacional del comunismo, el Partido abraza el nacionalismo, habilitando la emergencia de actores económicos independientes, mientras impulsa una reactivación de la sociedad civil y admite “una oposición embrionaria”, compensada por “el afianzamiento del dominio carismático” de Fidel Castro (Rojas, 2006, p. 434). En paralelo, Rojas sostiene que en los años 80 y 90 se produce el ingreso de las principales ideas del posmodernismo, proceso que el autor comprende distinguiendo dos tiempos: en los 80 el posmodernismo aparece como una “matriz de poéticas peligrosas en las artes y las letras cubanas” (2006, p. 361), mientras que a mediados de los 90 la posmodernidad ya se encuentra “domesticada por las instituciones, incorporada a los usos y costumbres del poder” (2006, p. 361). En otras palabras, entre los años 80 y 90 el gobierno cubano procesaría la caída del bloque soviético por medio de una transformación política y cultural.

En este trabajo, me propongo examinar la propuesta que acabo de glosar. Para esto, me voy a detener en los años 80, una década que ha sido poco estudiada por la literatura especializada en comparación con la de los 90. Como se verá en las páginas que siguen, desde mi punto de vista la propuesta de Rojas es esclarecedora en términos generales en la medida en que aporta una gran nitidez sobre los cambios que se producen en este período. No obstante, considero que la forma en que lee las dinámicas culturales de los años 80 merece algunas revisiones. Rojas tiende a pensar que el gobierno impuso una serie de restricciones y censuras a las ideas, las noticias y los dispositivos estéticos provenientes de la URSS durante la perestroika. Sin embargo, como veremos en lo que sigue, hubo una circulación fluida de esos elementos culturales. Para demostrar esto, en la primera parte de este trabajo me voy a apoyar en una serie de documentos provenientes



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

de la prensa periódica y cultural en los que se pone en evidencia el interés cubano por la renovación soviética de los años 1986-1989. En la segunda parte, voy a abordar la exhibición de películas de la glásnost en Cuba. La hipótesis que me propongo demostrar es que en los años 80 la esfera pública está particularmente abierta a lo que sucede en el extranjero y se encuentra atravesada por un intenso clima de discusión.

Discusión de la lectura de Rojas sobre los años 80: la prensa periódica

En el mundo comunista, los años 80 están marcados por una frontera que según los países podemos situar en los años 1985 o 1986. En el primero de esos años, Mijaíl Gorbachov asume como secretario general del PCUS y pone en marcha un muy conocido proceso de reformas económicas, políticas y culturales. Como sintetiza Martín Baña, basándose en las investigaciones de David Kotz y Fred Weir, la perestroika tiene tres ejes principales: 1) una batería de reformas que apunta a descentralizar la producción y distribución de los bienes de la economía, 2) una serie de políticas destinadas a lograr una apertura ideológica, conocida como glásnost, que busca favorecer “el debate abierto y sincero de los problemas del país” (Baña, 2021, pp. 97-98), y 3) una apertura política que democratice las instituciones y favorezca las reformas y los debates intelectuales (Baña, 2021, p. 98).

En el caso cubano, la frontera debería situarse en 1986, porque es entonces cuando el Partido Comunista aprueba, en el III Congreso, su propio sistema de reformas, conocido como “proceso de rectificación de errores y tendencias negativas”. A grandes rasgos, se trata de una serie de reformas para el quinquenio 1986-1990 que tienen como propósito reactivar la economía por medio de un proceso de sustitución de importaciones, la búsqueda de un equilibrio en la balanza comercial y un incremento en la productividad del trabajo. En el mismo sentido, el proceso de rectificación impulsa la recuperación del trabajo voluntario, inspirándose en las ideas de Ernesto Guevara, figura que conoce una importante rehabilitación en este período, y se pone en marcha un ambicioso plan de viviendas a través de las llamadas microbrigadas, destinadas a la autoconstrucción de unidades familiares y la refacción o construcción de edificios públicos. Como se puede ver en la prensa periódica, en estos años primó, además, una retórica de vuelta a los orígenes que buscaba interpelar a los cubanos para reactivar el país. En paralelo, el III Congreso le dedicó un capítulo especial de su *Informe central* al “Trabajo ideológico” referido a la cultura y los medios de comunicación. El Partido solicita al periodismo que reactive la mirada crítica hacia las políticas del gobierno, declarando que la falta de una vigilancia por parte de la prensa explica parte del estancamiento económico y la falta de eficiencia de las empresas estatales. A esta libertad, el Partido le impone como límite el sistema político: “Para el Partido, lo fundamental en el trabajo ideológico es que la conciencia política de nuestro pueblo sea portadora, ante todo, de una lealtad indoblegable a los principios del socialismo y de una integridad moral inquebrantable” (Castro, 1986, p. 55). En resumidas cuentas, el Gobierno impulsa un importante clima de discusión, preservando las condiciones políticas actuales.

En *Historia mínima de la Revolución cubana*, Rojas sostiene que el proceso de rectificación fue un intento de “contrarrestar la propuesta de la perestroika y la glásnost de Gorbachov, que no carecían de popularidad entre la población joven” (Rojas, 2015, p.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

145). De acuerdo con esto, el proceso no alteró las premisas fundamentales del funcionamiento del Estado establecidos en 1976 (Rojas, 2015, p. 145). Esa conclusión está justificada si comparamos las reformas cubanas con las de Gorbachov, que tendió a la descentralización de las decisiones. De hecho, como demuestra Mauricio de Miranda Parrondo (2003), en los hechos los resultados fueron opuestos a los soviéticos, dado que durante el período de rectificación el Partido tomó el control de todas las palancas del poder, reforzó el centralismo de las decisiones, eliminó mercados económicos privados como el de los campesinos, desconociendo el papel de las relaciones mercantiles en la economía y, de manera general, propuso un retorno al modelo que predominaba en Cuba en los años 60.

Dentro de este marco general, Rojas propone leer el período a partir de las relaciones que Cuba mantiene con la URSS. En “Souvenirs de un Caribe soviético”, recopilado en *El estante vacío*, sostiene que esa relación fue de tipo colonial, lo que supone que la metrópoli instaló controles sobre la información que fluía hacia su “enclave colonial”. Poco después, afirma que “la visión de la Unión Soviética que transmitieron los medios de comunicación cubanos fue apologetica” (Rojas, 2009, p. 66), aunque agrega que esa mirada se cortó entre 1986 y 1989, aspecto que desarrolla del siguiente modo:

Como en cualquier experiencia colonial, en Cuba, la recepción de la literatura y el pensamiento metropolitanos, en este caso soviéticos, fue un fenómeno complejo, en el que se manifestaron discursos y prácticas de dominación y resistencia. Sin embargo, entre 1986 y 1989, durante los tres años decisivos de la *perestroika* y la *glásnost*, se produjo una radical inversión del campo referencial soviético en la cultura cubana: de ser un lugar metropolitano y paradigmático, fuente de valores y lenguajes de legitimación, Moscú pasó a ser, bruscamente, una ciudad subversiva, disidente, exportadora de ideas y gustos desestabilizadores para el socialismo cubano. El momento culminante de esa inversión fue el editorial de *Granma*, del 4 de agosto de 1989, titulado “Una decisión inaplazable, consecuente con nuestros principios”, en el que se anuncia el cese de la distribución de *Novedades de Moscú* y *Sputnik* (Rojas, 2009, p. 66).

El párrafo reúne la seguridad de la dicción con un manejo difuminado de las fechas. Primero, leemos que entre 1986 y 1989 se produjo una “radical inversión” del campo referencial soviético, lo que se explica porque el gobierno cubano buscó contener el ingreso de las noticias sobre la *perestroika*. Posiblemente, las palabras “radical inversión” o “bruscamente” se ajusten mejor a períodos de un mes, tal vez un año, pero no a un proceso de tres años como el que se produce entre 1986 y 1989. Para respaldar su tesis, el autor repone una nota editorial del 4 de agosto de 1989 en donde el gobierno anuncia que se dejan de importar *Novedades de Moscú* y *Sputnik*. Las razones se encuentran en el contenido de ambas publicaciones, pues se habían convertido en vehículo de legitimación




Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

de la perestroika y la glásnost y pugnaban por acelerar la democratización. Para comprobarlo, podemos ver el índice del número de mayo de 1989:

Figura 1.
Índice de Sputnik de mayo de 1989

SUMARIO		Mayo 1989
■ COLUMNA DEL REDACTOR	Aprender a calcular	8
■ PERESTROIKA	El diario partidista principal de la URSS	33
	¿Cuál es el origen de los ingresos?	35
	El prestigio del Partido en la economía	37
	Nuestra opinión	60
■ VIAJES POR LA URSS	Las ándes colinas de Cimeria	20
■ GENTE, EPOCA, SUCEOS	Los problemas de China se parecen a los nuestros	12
	La niña de la foto	78
	Trotsky y Stalin	82
	El fenómeno Lisenko	122
■ GLASNOST, DEMOCRACIA	La pandia	10
	Un objetivo «secreto»	48
	Un estadio al servicio de la glásnost	106
	Secretos ficticios	137
■ PRIMER PLANO	El secretario del comité distrital	51
	Sendas vírgenes	117
■ POLEMICA	¿Enemigos? ¿amigos? ¡oponentes!	91
	Cambiar uno mismo o hacer cambiar a los demás	100
	¿Corrige el correcional?	150
■ CIENCIA, TECNICA, MEDICINA	Un filtro nuclear en la punta de la aguja	140
■ CULTURA, ARTES, LITERATURA	El verbo salvador	27
	El destino de un reportero	40
	«La pequeña Vera»	62
	Un pintor moscovita	145
■ EDUCACION	«Quien siembra vientos cosecha tempestades»	67
	La riqueza de la escuela clásica	70
■ ECOLOGIA	¡Vive y deja vivir!	54
■ SECCION DE LIBROS	¿Un ataque inesperado?	127
■ DEPORTE	El triatlón, un deporte para fuertes	112
■ ADEMAS, EN EL NUMERO:	Fiestas (pág. 6), resultados del Concurso—88 (pág. 16), cartas de los lectores (págs. 76 y 106), novedades de la ciencia y la técnica (pág. 98), ajedrez (pág. 142), novedades juveniles (pág. 158), moda (pág. 162), nuestra cocina (pág. 169).	


 NUESTRAS SELECCIONES DE LA PRENSA Y LA LITERATURA SOVIETICAS SE PROPONEN INFORMAR SOBRE LA VIDA EN LA URSS, UTILIZANDO PARA ELLO TODA LA VARIEDAD DE LA PRENSA DEL PAIS

Desde mi punto de vista, el problema de la lectura de Rojas es que convierte la censura de agosto de 1989 en un parámetro para comprender lo que sucede entre 1986 y 1989. Bajo esa perspectiva, tanto el gobierno cubano como el soviético habrían intentado cortar los vínculos entre la esfera pública cubana y la perestroika y la glásnost. Pero la verdad es que los datos no muestran tal cosa. Podemos comprobarlo rápidamente con *Sputnik y Novedades de Moscú*. Si bien fueron censuradas en agosto, hasta ese momento circularon sin problemas. En igual sentido deberíamos tomar la sugerencia de la relación colonial de la URSS con Cuba. Aun si aceptamos que existió una relación de ese tipo, sería problemático pensar que el gobierno soviético se negó a transmitir el contenido y el espíritu de las reformas que estaba implementando el secretario general, sobre todo teniendo en cuenta que por esa época Gorbachov parecía demasiado ocupado en convertirse en un líder mundial, como lo demuestran sus giras, libros y conferencias internacionales. En lugar de pensar una censura sostenida desde 1986, habría que señalar que hasta agosto de 1989 las noticias sobre la perestroika circularon con fluidez.

Podemos comprobarlo a partir de un repaso de la prensa periódica. *Granma*, *Juventud Rebelde* y *Bohemia* informaron regularmente sobre la perestroika por medio de crónicas y traducciones de textos soviéticos en los que muchas veces se elogiaban las decisiones del PCUS. Tal es el caso de *Bohemia*, un semanario que tenía una sección internacional



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

nutrida e informada, en donde se traducían artículos de la prensa moscovita en los que se celebraban las políticas implementadas. Podemos mencionar como ejemplo un artículo tomado de la agencia soviética APN, titulado “Pequeño diccionario de la ‘perestroika’”, publicado en el semanario el 5 de febrero de 1988. Se trata de un texto sin firma que se refiere al XXVII Congreso del PCUS, dedicado a celebrar la perestroika y la glásnost. *Bohemia* le dio un tratamiento preferencial, extendiendo el artículo durante varias páginas e incorporando fotografías del congreso y de personas comunes que aparecen felices con esta nueva etapa de la URSS.

Figura 2.

“Pequeño diccionario de la ‘perestroika’”. *Bohemia*, 5 de febrero de 1988



El texto de APN se propone hacer una pormenorizada explicación de la perestroika y algunos de sus conceptos centrales. En este sentido, el autor de la nota sostiene que en el aspecto económico la perestroika apunta a satisfacer al consumidor, problema endémico de la economía soviética, a través de “la reforma cardinal del sistema de dirección de la economía, consistente en suprimir los métodos de gestión autoritaria, introduciendo, en cambio, criterios económicos” (1988, p. 74). Tras esta defensa del mercado, se detiene en el desarrollo de la democracia a través de la elección de directores en las empresas y la “transparencia informativa” (1988, p. 75). En cuanto a la glásnost, el texto afirma lo siguiente:

Hoy la “glásnost” es algo más que una consigna atractiva es una norma de nuestra vida social. La deficiente gestión económica, la reforma de la economía, el trabajo individual, la lucha contra la droga, la denuncia de los abusos de poder, las relaciones entre nacionalidades, la democratización de la vida interna del Partido, la eliminación de “lagunas” en la historia de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

la URSS... Estos y otros muchos problemas planteados paulatinamente por los medios de comunicación de masas ofrecen a la opinión pública del país abundantes motivos de reflexión. Sin “glásnost” sería imposible hacerlo (1988, p. 76).

A esta penetración de informaciones sobre la perestroika y la glásnost habría que sumarle la circulación de los libros de Gorbachov: *La perestroika y la nueva mentalidad*, *La democratización: esencia de la perestroika, esencia del socialismo*, *Una nueva etapa de la perestroika*, *Visita de Mijaíl Gorbachov a Cuba*. Todos se publicaron en el país y muchos estuvieron en la lista de los más vendidos, de acuerdo con el ranking semanal que publicaba *Bohemia*, uno de cuyos ejemplos reproduzco a continuación:

Figura 3.

Ranking de libros más vendidos de Bohemia. 3 de junio de 1988

NO FICCIÓN	* Semanas en venta	** Posición semana anterior
1. LA DEMOCRATIZACION: ESENCIA DE LA PERESTROIKA, ESENCIA DEL SOCIALISMO Mijaíl Gorbachov Editorial Nóvosti (Balance y perspectivas de la restructuración económica y el proceso de democratización que desarrolla la Unión Soviética)	1	—
2. ALICIA, LA MARAVILLA DE LA DANZA Raúl R. Ruiz Editorial Gente Nueva (Semblanza de la vida y obra de nuestra primerísima ballarina)	1	—
3. RESCATE DE ZENEA Cintio Vilier Ediciones Unión (La debatida actitud política del poeta Juan Clemente Zenea, analizada por uno de los mayores estudiosos de la poesía cubana)	2	1
4. EL PENSAMIENTO ECONOMICO DE ERNESTO CHE GUEVARA Carlos Tablada Ediciones Casa de las Américas (La esencia de las ideas económicas del Che, recogidas de sus escritos, artículos y discursos)	12	—
5. UN ENCUENTRO CON FIDEL Gianni Miná Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado (Texto de una extensa entrevista concedida por nuestro Comandante en Jefe a un periodista de la televisión italiana)	10	—

DEPARTAMENTO DE PROMOCION
Instituto Cubano del Libro

[*] Semanas que el título aparece entre los más vendidos
[**] Posición que ocupaba el libro en la lista de la semana anterior

Fabio Enrique Fernández Batista observa que esta “proyección laudatoria” de la URSS tuvo su canto de cisne “entre finales de marzo y principios de abril de 1989” (2021, p. 140). La fecha que elige el autor se explica porque en ese entonces se produjo la visita de Mijaíl Gorbachov a Cuba. De hecho, en ese momento se puede ver el cruce de dos corrientes de opinión. De un lado, el acontecimiento muestra que la prensa mantiene una mirada apologética de la URSS, como se puede ver en la tapa del *Granma* reproducida debajo, articulada con múltiples artículos en los que se habla con admiración de la URSS. La misma celebración textual y fotográfica se puede leer en *Juventud Rebelde* y, sobre todo, *Bohemia*. Pero del otro lado, en el discurso que Castro da el 4 de abril en la Asamblea Nacional, realizada con motivo de la visita Gorbachov, declara expresamente



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

que Cuba no va a adoptar las reformas que se venían implementando en la URSS, algo que queda escrito en el “Tratado de amistad y cooperación entre la República de Cuba y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas”, como podemos ver en el artículo 1, en donde se declara que ambos países “ratifican su firme voluntad de continuar desarrollando y enriqueciendo, sobre la base de los tradicionales principios de no injerencia, respeto mutuo e igualdad, sus fraternales relaciones bilaterales” (1989, p. 28). En consecuencia, se disponen a ampliar “el intercambio de experiencias acerca de la edificación del socialismo en las esferas partidista, estatal y económica, teniendo en cuenta la diversidad de sus formas y de las condiciones específicas de cada país” (1989, p. 28). Por más sutil que sea la redacción, el contenido es claro: Cuba ratifica la cooperación soviética, pero deja por escrito que eso no implica adoptar las medidas de Gorbachov.

Figura 4.

Portada de Granma, 3 de abril de 1989



Incluso a pesar de que en abril de 1989 ya hay un cambio de actitud notorio, las críticas al rumbo de la URSS comienzan a aparecer en la prensa recién a mediados de ese año y sólo se convierten en una línea clara y general tras la caída del muro de Berlín (9 de noviembre de 1989). Hasta ese momento, los significantes de la perestroika y la glásnost circularon y muchos escritores e intelectuales cubanos se apropiaron de ellos para pensar tanto la actualidad como sus prácticas dentro de las instituciones y los medios de prensa pertenecientes al Estado.¹

Podríamos pensar que la propuesta de Rojas para el período 1986-1989 se explica por un esfuerzo de síntesis: desde 1986 comenzarían a virar las opiniones sobre la URSS, algo que se puede sintetizar poniendo como símbolo la censura sobre *Sputnik* y *Novedades de Moscú*. Pero si hecha luz sobre esos años, tiene el inconveniente de que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

transfiere a todo el período una forma de poder prohibitivo que se materializa recién al final. Por el contrario, todo indica que la cultura cubana estuvo marcada por un clima de discusión intenso, que se dio dentro de los espacios institucionales, al menos hasta el segundo semestre de 1989. En sintonía con esto, la hipótesis de la censura sobre el período supone que el Partido estuvo en condiciones de anticipar desde el principio las consecuencias que tendrían las reformas del estilo de la perestroika tanto en Moscú como en los países del bloque soviético. Pero si nos basamos en la prensa, el gobierno recién parece ver con nitidez el panorama a partir del segundo trimestre de 1989, cuando ya está avanzado el proceso de desintegración del socialismo en Europa, tras el abandono del marxismo-leninismo por parte de Hungría y Polonia. Hasta ese momento, tenemos dos hechos: por un lado, el gobierno no toma las reformas, por el otro, la esfera pública presta atención a lo que sucede. Integrado, esto pareciera mostrar que existía, al menos en la prensa, una cauta expectativa sobre las consecuencias de la perestroika.

La glásnost y la prensa cultural

A las mismas conclusiones llegamos si nos detenemos en el campo cultural. En algunos momentos de “Souvenirs de un Caribe soviético”, Rojas sostiene que los intelectuales tuvieron abundante información sobre la perestroika y la glásnost, pero al mismo tiempo considera que el gobierno impulsó “una nueva estrategia ideológica... encaminada a cortar cualquier conexión entre el movimiento cultural de los 80 y las reformas soviéticas” (Rojas, 2009, p. 79). Como resultado de esto, la recepción de la glásnost fue “incompleta y trunca”:

La recepción de la *perestroika* y la *glásnost*, en Cuba, fue incompleta y trunca. En La Habana se vio la película antiestaliniana *Arrepentimiento* de Abuladze, pero no se vieron los filmes antibrezhnevistas *Prueba de carretera* de Gelman y *El asunto* de Panfílov. El mundo teatral cubano desconoció la crítica al “teatro del estancamiento” de Alexander Gelman y los debates sobre el realismo socialista en *Sovetskaya Kultura* y *Literaturnaya Gazeta*. En Cuba se editó la novela clásica de Mijaíl Bulgákov *El Maestro y Margarita*, pero no circuló la edición en castellano de *Corazón de perro*, en la Editorial Progreso, ni la novela emblemática de la “transparencia” *Los hijos de Arbat*, de Anatoli Ribakov. En la ideología, la restricción fue aún mayor: el cierre de *Novedades de Moscú* se produjo justo en el momento en que su director, Egor Yakovlev, proponía un debate abierto sobre Trotski, Bujarin, Mandelshtam, Pasternak, Solzhenitsin y todos los intelectuales víctimas del régimen soviético (Rojas, 2009, p. 79).

Para evaluar el alcance de la censura sobre todos estos aspectos de la vida cultural, creo que es necesario individualizar algunos de ellos. En primer lugar, concentrémonos en la afirmación de que ninguno de los escritores reivindicados en los 80 fue editado o “comentado en las principales publicaciones literarias del país” (Rojas, 2009, p. 80). En



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

este marco, Rojas afirma que en Cuba no circuló *Los hijos de Arbat* o *Los niños de Arbat*, de Anatoli Ribakov. No obstante, se trata de una afirmación problemática, como podemos comprobar en *La Gaceta de Cuba*, que es una publicación central perteneciente a la UNEAC, es decir, uno de los grandes espacios institucionales. Veamos la portada del número de noviembre-diciembre de 1987:

Figura 5.

Portada del número noviembre-diciembre de 1987 de La Gaceta de Cuba



El número reproduce el capítulo 16 de la primera parte de la novela de Anatoli Ribakov. Su traductor, Justo E. Vasco, hace una presentación general en la que brinda un excelente panorama sobre el entusiasmo que había generado la aparición del texto en la URSS en 1987. Vasco sostiene que la novela alimentó la lectura y las fotocopadoras, como podemos ver en esta cita, que hago extensa para que se vea, de paso, el conocimiento que la intelectualidad cubana tenían de la glásnost:

Quien podía conseguir la novela, aunque fuera por un par de días, corría a una biblioteca o centro de documentación a una fotocopadora (admito que aquí, en La Habana, hice lo mismo con la primera parte), lo que dio como resultado un incremento en el consumo de productos químicos, polvos y papeles para fotocopia, y obligó a los centros especializados en documentación científica a limitar las dimensiones de los materiales a copiar, a fin de no comprometer sus servicios fundamentales.

En aras de la verdad, ese fenómeno no es exclusivo de *Los niños de Arbat*. Obras como *Plaja (El cadalso)*, de Ailmátov, o *Pechaini detektiv*



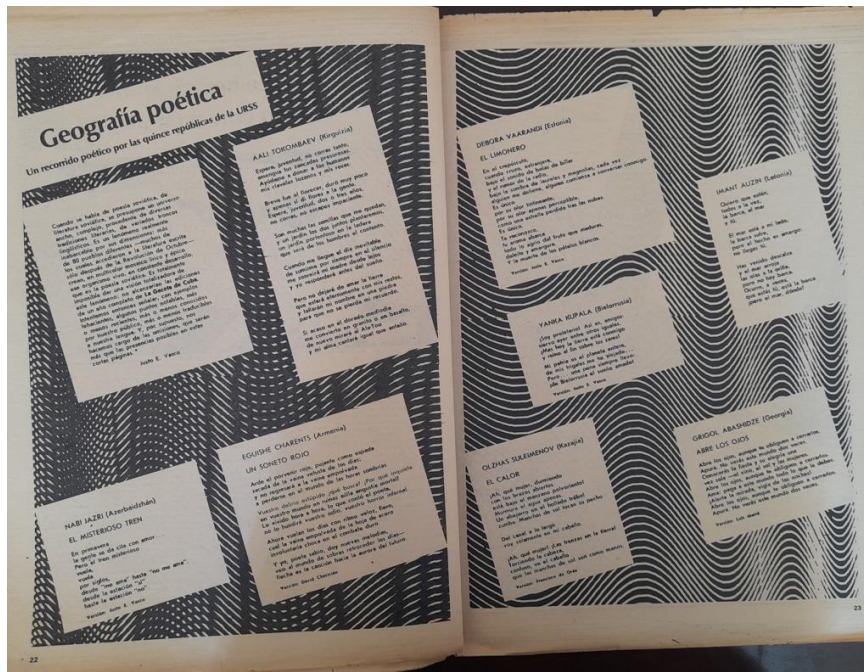
Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

(*Un detective triste*), de Astáfiev, causaron percances semejantes, antes de aparecer en tiradas millonarias, en terceras o cuartas ediciones. De la misma manera, diariamente son fotocopiados cientos de artículos polémicos, aparecidos en periódicos y revistas sobre los aspectos más variados de la vida soviética: la economía, la ciencia, la ideología, la cultura, las relaciones humanas, la política exterior... Asombroso fenómeno que intriga a los turistas extranjeros y se materializa diariamente en las pobladas colas matutinas ante los quioscos de periódicos, que venden su mercancía en unos pocos minutos (Vasco, 1987b, p. 29).

Por lo demás, habría que señalar que en marzo de ese año *La Gaceta de Cuba* había publicado “La hora de *Los niños de Arbat*”, una entrevista al autor de la novela, traducida por Desiderio Navarro. Pero volviendo a la cita de Rojas, unas líneas más abajo el autor sostiene: “Ninguno de los grandes escritores rusos reivindicados a mediados de los 80 (Esenin, Ajmatova, Pasternak, Tsvietáieva, Mandelshtam, Nabokov, Grossman, Shalamov...) fue ya no editado, sino comentado en las principales publicaciones literarias del país” (Rojas, 2009, p. 80). En el mismo número de *La Gaceta* se publica una “Geografía poética de la Unión Soviética” que muestra los límites de esa afirmación:

Figura 6.
 “Geografía poética de la Unión Soviética”
 Número noviembre-diciembre de 1987 de *La Gaceta de Cuba*



Nota. En la publicación hay poemas de Osip Mandelshtam, Serguéi Esenin y Maxim Rilski



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Pero el mayor inconveniente para aceptar la hipótesis de una censura sobre la glásnost se encuentra en el cine. Como acabamos de ver, en “Souvenirs de un Caribe soviético” Rojas sostiene que en La Habana se vio la película antiestaliniana *Arrepentimiento*, de Tengiz Abuladze, pero no se vio *Prueba de carretera*, de Gelman. En principio, la distinción sugiere que la primera película no es tan corrosiva como la segunda. No obstante, *Arrepentimiento* es una obra extremadamente crítica que muestra las manipulaciones de un tirano en un pueblo de Georgia. Puede tratarse de Stalin, dado que Stalin es georgiano, pero también de cualquier otro dirigente de cualquier país, porque lo que la película denuncia no es tanto la acción de una persona histórica en particular sino la concentración autoritaria del poder y la consecuente presión que ejerce sobre la sociedad en general y sobre la comunidad artística en particular. Antes de que Boris Groys diera a conocer *Obra de arte total Stalin*, el dictador de Abuladze hace pasos teatrales, canta algunos fragmentos de ópera y define un entorno cultural.² La exhibición de esta película debería tomarse como un acontecimiento político muy significativo. En relación con Gelman o Guerman, es posible que no se haya exhibido *Prueba de carretera* (carezco de datos que comprueben lo contrario), pero las películas del director se proyectaron en las semanas del Cine Soviético de 1986 y 1987, evento en el cual se proyectó *Mi amigo Iván Lapshin*, de 1985. Lo más problemático es la afirmación sobre Panfílov: “no se vieron los filmes antibrezhnevistas *Prueba de carretera* de Gelman y *El asunto* de Panfílov”. Pues bien, *El asunto* o *El tema*, como se la tradujo en Cuba, se exhibió sin problemas en la Semana del Cine Soviético de 1987.

Cine de la glásnost en Cuba

Cuba tuvo una relación privilegiada con la cinematografía soviética desde el principio de la Revolución. A partir de un trabajo de archivo realizado en la Cinemateca de Cuba y el ICAIC en 2014, Carlos Muguero informa que en el período 1961-1991 se estrenaron setecientas sesenta y nueve películas soviéticas en las salas cubanas, lo que da en promedio algo más de veinticinco por año. Muguero agrega que muchas de ellas se estrenaban durante la Semana del Cine Soviético, evento anual entre 1959 y 1990, y luego pasaban a las salas comerciales, engrosando los archivos de la Cinemateca. Algunas de ellas se convirtieron en clásicos que la institución programaba con regularidad, como sucedió con Andréi Tarkovski, director que tuvo serios problemas en la URSS, pero cuya cinematografía se exhibió libremente en Cuba.³ Lo importante para este texto es que este ritmo de estrenos también se mantuvo durante el período de la glásnost. Escribe Muguero:

Para un observador atento, las Semanas siempre tuvieron además un carácter anticipatorio, porque anunciaban no sólo las películas que en breve llegarían a los cines, sino los movimientos y tendencias que se agitaban bajo la superficie del *todo sigue igual*. Por este valor premonitorio, quisiera resaltar particularmente la programación de la Semana de 1986, que incluyó los nombres de Alexéi Guerman, Larisa Shepitko y Elem Klimov, protagonistas de la apertura que estaba teniendo lugar en Moscú y cuya presencia advertía, para quien quisiera apreciarlo,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

del camino irreversible que se había producido en la jerarquía del cine soviético tras la celebración en mayo del 5º Congreso de la Unión de Cineastas. La Semana del año siguiente, convertida ya en un escaparate del nuevo tiempo que se vivía en la URSS, mostraría al espectador un buen puñado de las películas rehabilitadas por la comisión; sin embargo, había sido un año antes, en 1986, cuando los vientos de cambio habían comenzado a agitarse levemente, también en los cines cubanos (Muguiro, 2015b, p. 268).

Como se puede ver, la glásnost estuvo presente desde el primer momento en los cines cubanos. Para medir su alcance, vale la pena reponer algunos datos contextuales para ampliar la cita. Como dije antes, Alexéi Guerman es el mismo director que Rojas menciona como Gelman. El 5º Congreso se suele considerar como el punto de partida de la glásnost en la industria cinematográfica. En ese momento, Elem Klimov asume la dirección de la Unión de Cineastas e impulsa una renovación en los criterios para la filmación y exhibición que apunta a trabajar de manera crítica y libre, lo que lleva a rehabilitar películas que habían sido censuradas tanto en la época de Stalin como en la de Brezhnev. La figura de Klimov permite darles mayor dimensión a los comentarios de Muguiro. Su nombre de pila, Elem, es un acróstico de Engels, Lenin y Marx, lo que indica el fervor que tenían sus padres a la hora nombrar a un ser humano. En un artículo de 1987, el historiador Boris Kagarlitsky afirma que Klimov impulsó “una reforma estructural de todo el sistema de producción cinematográfica. Klimov planteó nuevas tareas al sindicato: no sólo defender a los realizadores ante la censura sino también luchar por la descentralización de la administración de la industria” (Kagarlitsky, 2006, p. 377).

¿Qué impacto tuvieron las películas de la glásnost en Cuba? Para Muguiro, los cines cubanos “se vieron contagiados por el aperturismo y acogieron así la recuperación [de] algunas obras proscritas, como *Tema* de Panfílov, y la celebración entusiástica de las obras que señalaban la esperanza del cambio, como ocurrió con el documental *¿Es fácil ser joven?*, de Yuri Podnieks” (2015b, p. 272). La prensa permite corroborar estas observaciones. El 14 de agosto de 1987, Raúl Córdovez publica en *Bohemia* una nota sobre Klimov en la que afirma que el director “quiere hacer un viraje radical en la gestión del arte cinematográfico de su país. En adelante, declara, se le dará luz verde a toda persona de talento; la democracia se convertirá en principio rector de la producción y distribución de películas” (Córdovez, 1987, p. 13). El 11 de septiembre del mismo año, *Bohemia* traduce un texto de Gavrill Petrosyan, un periodista de la agencia Nóvosti, bajo el título “¿Qué significa la renovación en la cultura soviética?”. La respuesta que ofrece Petrosyan es “crear las condiciones más favorables para que aparezcan las obras que necesita la gente –libros, espectáculos y filmes interesantes–y al mismo tiempo crear condiciones que impidan la publicación de obras carentes de interés, incoloras y vacías, ajenas a las necesidades de la gente” (Petrosyan, 1987, p. 13). Estableciendo una rápida comparación, Petrosyan declara que en el pasado “los artistas que aspiraban a decir honradamente la dura verdad, que planteaban cuestiones espinosas y problemas palpitantes, suscitaban preocupación entre los burócratas y entre personas excesivamente cautelosas” (Petrosyan, 1987, p. 13), pero hoy todo ha cambiado: “En el arte triunfa la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

apertura informativa y desaparecen las lagunas” (Petrosyan, 1987, p. 14). “Apertura informativa” es una de las formas en las que se traduce la palabra “glásnost”. En relación con el cine, el periodista de la agencia Nóvosti expresa lo siguiente:

El cine nos ha agradado mucho al presentar una serie de cintas interesantes que largo tiempo estuvieron “congeladas”. Esto suscitó miedo entre los funcionarios culturales excesivamente cautelosos. Hoy estas películas se proyectan ampliamente, causando honda impresión entre el público. Entre ellas, *Penitencia*, *Es fácil ser joven* y *La campaña de Chernóbil*. Ya no existen zonas prohibidas en el cine; sólo se prohíbe lo que no pasa de ser imitación del arte cinematográfico. [...] Elem Klimov, primer secretario de la Unión de Cineastas de la URSS, expresó: “La reforma en el cine significa la independencia creativa y económica de los estudios cinematográficos, la transparencia y el democratismo en la toma de decisiones y la creación de las más favorables condiciones para los artistas de talento y honor” (Petrosyan, 1987, p. 14).

Como se puede ver, el panorama general es favorable al cine de la glásnost y la prensa distribuye algunos de sus elementos cruciales, entre los que se destaca la palabra democratización, que se repite con regularidad en las notas que acabo de citar. La utilización de estos conceptos se puede tomar de una manera doble. Por una parte, los críticos y periodistas reflejaban la situación que se estaba viviendo en la URSS; por la otra, se apropiaban de conceptos que podrían ayudar a pensar la actualidad cubana. Como destaca Raymond Williams en *Marxismo y literatura*, el lenguaje es una creación práctica, material y social de significados (Williams, 1997, p. 51), propuesta que ayuda a comprender la aparición de palabras como democracia y transparencia informativa. No se trata de una simple incorporación de conceptos, sino de la creación de nuevos significados que hasta ese momento no estaban disponibles en Cuba. En el caso de democracia, se trata de una palabra que pasa a señalar libertad de elección, crítica, independencia del gobierno, todos significados que no estaban disponibles en el concepto de democracia popular que usualmente utilizaban los gobiernos comunistas.

Para profundizar en estas cuestiones, me voy a detener en la Semana del Cine Soviético de 1987. El evento contó con una prensa considerable: *Bohemia* publicó una nota sobre el conjunto de la muestra y aparecieron textos sobre algunas de las películas que se exhibieron en esa oportunidad. En esta ocasión, se presentó la ya comentada *Arrepentimiento*, junto con otras tres películas que abordan el tema de la juventud y sobre las que voy a hacer algunos comentarios a continuación: *El tema*, de Panfílov (1979), *El mensajero*, de Karen Shajnarov (1987), y *¿Es fácil ser joven?*, de Juri Podnieks (1986).

En una nota sobre la muestra publicada en *Bohemia*, Azucena Plasencia resume la película de Panfílov: “*El tema*, de Gleb Panfílov, despliega la excelente actuación de la actriz preferida de este director, Inna Chúrikova; película de sutil belleza que aborda con inteligencia la evasión intelectual (indiferencia, suicidio, salida al extranjero)” (Plasencia, 1987, p. 6). Se trata de una síntesis muy breve que, sin embargo, transmite una lectura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

atenta de la película. *El tema* es la ópera prima de Panfílov, filmada en 1979, por la que obtuvo el Oso de Oro en el Festival de Berlín. El protagonista, llamado Esenin, es un importante dramaturgo de 54 años que viaja con una amante y otro escritor a un pueblo perdido de Rusia en búsqueda de inspiración. Antes de cenar, una anciana cuenta la historia de su vida. Esenin nació el mismo día en que murió el poeta Serguei Yesenin. De chico escapó para unirse al ejército rojo y participó de la derrota de los nazis en Berlín. Actualmente ocupa un lugar destacado en la cultura y a su paso las personas le muestran su admiración. En sus caminatas por el pueblo, Esenin se enamora de Sasha, una joven intelectual que está escribiendo una biografía sobre un poeta local, fallecido hace tiempo.

La película de Panfílov aborda temas poco frecuentes en la época de Brezhnev, que no resultaban del agrado de la oficialidad. El clima, la autorreferencialidad, la reflexión sobre la estética y la voz en *off* recuerdan a *El espejo*, de Andréi Tarkovski (1975). Pero a diferencia de esta película, que tiene una profunda vitalidad, Panfílov cuenta la vida de un escritor en plena crisis espiritual. Al perseguir a Sasha, Esenin descubre que su vida ha sido un fraude. Tras hablar con su exmujer, se dice a sí mismo: “Yo sé que me he apagado hace ya mucho tiempo”. En la cena con la anciana recibe de Sasha una fría manifestación de desconfianza sobre su genio, pero en lugar de indignarse, reconoce que nunca ha “escrito nada digno y probablemente nunca lo haga. Ya soy viejo y estoy gastado”.

Lo más perturbador de la película es que admite una lectura alegórica. En el momento en que están llegando al pueblo, Esenin transgrede una señal de tránsito y el policía que los detiene se muestra inflexible a pesar de la presión que le ponen por ser personas conocidas. Cuando se marchan, el oficial reflexiona: “Es curioso: son gente acomodada, pero también son un manojo de nervios”. En otro momento, Esenin asiste a una pelea de Sasha con su novio, que ha decidido marcharse a Estados Unidos. En medio de la pelea, él le dice: “Todo acá es una mentira”. Sasha le pregunta a los gritos si va a ir a buscar la verdad a EEUU, y él ratifica su decisión: “Al menos allá no tendré que mentir”. Por otra parte, hay un tema que sobrevuela la película, que como veremos es clave en esta Semana del Cine Soviético, y es el quiebre generacional. En una charla telefónica con su exmujer, Esenin pregunta por el hijo y la mujer le contesta que ha decidido abandonar el instituto para dedicarse al rock, agregando que es el cantante de la banda UFO. El hombre monta en cólera, pero para peor desde el teléfono le llega una canción de su hijo, lo que lo exaspera todavía más. Con un agudo sentido estético, Panfílov transforma la canción en banda de sonido para los momentos solitarios del personaje. Todas estas escenas le dan una dimensión alegórica a la película: Esenin representa la gran tradición soviética, ha combatido en la Guerra Patria contra el fascismo, pero actualmente está en declive. Los jóvenes no quieren continuar su legado porque no sabrían qué hacer con él, de modo que la película sugiere que la URSS se ha vuelto estéril. Posiblemente los momentos más significativos sean aquellos en los que Esenin reflexiona en soledad: reconoce que ya no tiene nada para decir mientras suena una canción melancólica de su hijo, mostrando que el declive de la cultura soviética coexiste con la emergencia del rock.

El tema del quiebre generacional también se encuentra en *El mensajero*, película de Karen Shajnazarov (1987) que abrió la Semana del Cine Soviético de 1987. Tiene como protagonista a un joven que no sabe qué estudiar y trabaja sin un propósito concreto mientras pasea con sus amigos, algunos de los cuales aparecen bailando *break dance*.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

Empieza una relación con la hija de un integrante prominente de la nomenklatura. En una ocasión, asiste a una cena en la casa de su novia, a la que también han sido invitados familiares y amigos. De pronto, uno de los comensales empieza a quejarse de su hijo, diciendo que lo único que hace es tomar leche condensada en lata, lo que interpreta como señal de lujo y debilidad. Lo increpa, pero el hijo abre otra lata y la toma delante de él. No quiere estudiar ni trabajar, tampoco dedicarse al judo. Cuando lo intentan tranquilizar, el hombre se pregunta a los gritos “¿Qué quiere mi hijo?”, e incluso “¿Qué es mi hijo?”.

La prensa cubana se ocupó con mucho interés de esta película. *Bohemia* publicó una entrevista antes del estreno, en su edición del 13 de noviembre de ese año, realizada por Manuel González Bello. La revista le dio una importante visibilidad al acompañarla de varias fotos, como se puede ver en la siguiente reproducción de una de sus páginas:

Figura 7.

Manuel González Bello. “*Shajnzarov, el mensajero*”. *Bohemia*, 13 de noviembre de 1987



En la entrevista, el tema central es el quiebre generacional. Como sucede con la obra de Panflov, Shajnzarov muestra una discontinuidad entre la vida de los padres, educados al calor de experiencias duras, y unos jóvenes que sueñan con algo que ya tiene poco que ver con el comunismo. Shajnzarov lo explicita de la siguiente manera:

La película trata un problema de siempre. Es la distancia entre los padres y los hijos. Pero lo importante para mí es que en los últimos años esa distancia aumentó, los padres se alejan de sus hijos con su posición



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

conformista e hipócrita. De ahí provienen algunos grupos informales en nuestra sociedad, que se ocupan de escuchar rock y otras cosas.

En cierto sentido parto de una experiencia personal, aunque investigué y utilicé experiencias de los jóvenes de hoy, de los que tienen 17 años. Hice el guion con Alexandr Borodianski, cuando la renovación de la sociedad se proyectaba como algo vago, y comencé a filmar (Shajnarov en González Bello, 1987, p. 6).

Dos aspectos son interesantes en esta cita. El primero es la existencia de los grupos informales, concepto con el que se designaba a los grupos que se unían alrededor de algún interés cultural e identitario común y alternativo, como el rock. En segundo lugar, la cita pone de relieve que el director empezó a filmar la película cuando “la renovación de la sociedad se proyectaba como algo vago” (González Bello, 1987, p. 6). Me interesa subrayar esa vaguedad, porque la película se hace eco de ella: Shajnarov no dice qué quieren los jóvenes, de modo que el director afirma lo incierto como proyección de futuro, lo cual entra en contradicción con los esquemas soviéticos, marcados por la construcción de una narrativa certera sobre el porvenir. Con esto no me refiero solamente a la construcción de una narrativa dirigida hacia la sociedad sin clases, sino a que el tiempo soviético es un tiempo estructurado por los planes quinquenales. Se trata de algo muy concreto, una temporalidad muy definida, que choca contra esta vaguedad de la juventud.

Por último, el quiebre generacional se vuelve dramático en *¿Es fácil ser joven?*, documental de Letonia, dirigido por Juris Podnieks (1986). La película estaba programada para la Semana de Cine Soviético, pero fue levantada con la explicación oficial de que se había amontonado mucha gente en las afueras del cine. En cualquier caso, “la película se pasó por televisión unos días después, el 29 de noviembre, en el programa *Tanda de domingo* de Eduardo López Morales” (Muguiro, 2015b, p. 276). El documental empieza con un recital del grupo de rock letón Perkons. La cámara filma a los jóvenes saltando, cantando, bailando y luego informa que hubo incidentes a la salida del recital que concluyeron con el ataque a unos vagones de tren. Por esta razón, hay un juicio contra los acusados y a algunos de los culpables se les dan penas de tres años de prisión.

El film está compuesto por entrevistas a algunos de estos jóvenes para averiguar sus pareceres sobre temas que por lo general rondan lo que piensan sobre el futuro. En esas charlas, todos manifiestan su falta de interés hacia el comunismo y su indiferencia hacia la historia soviética. Varios de ellos varían la misma idea, que por lo demás está en las películas de Panfílov y Shajnarov: durante su juventud, los adultos carecían de cosas materiales a causa de la guerra y por esa razón tuvieron algo por lo que luchar; ellos, en cambio, lo tienen todo, por lo que el comunismo y la cultura soviética perdieron para ellos todo sentido. Uno de los jóvenes se lo dice directamente al entrevistador: “tú has crecido en un estado mental diferente del mundo. Los tiempos de la posguerra, ¿no es cierto?, eran más duros. Todos, como se dice, tuvieron un renacimiento. Pero ahora no hay realmente nada por lo que luchar”. Otro se detiene en el surgimiento de los punks, señalando: “Ustedes nos criaron con sus mentiras y su hipocresía y con sus eslóganes correctos y sus prolijas apariencias e ideales que no aplican en la vida real”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

El momento más simbólico de la película se encuentra al final, cuando Podnieks entrevista a Yuris, un joven que está haciendo su ingreso al servicio militar. El entrevistador le pregunta por los Fusileros Letones, figuras míticas que lucharon contra los alemanes en la Primera Guerra y se unieron más tarde a los bolcheviques. Se trata de la referencia simbólica más importante del ejército, pero el joven no conoce más allá de lo que le enseñaron en la escuela, aclarando que “no quieren decir nada para mi generación”. La secuencia concluye con un plano del monumento de los Fusileros Letones, en Riga, alrededor del cual marchan los jóvenes soldados. El contraste entre las declaraciones y la imagen es significativo: los jóvenes marchan alrededor de un monumento clave de la histórica soviética, pero para ellos ha perdido sentido. Aunque se trata de una película menos sutil que *El asunto* y *El mensajero*, la imagen resume el clima con el que trabajan las otras dos: la cultura soviética ha envejecido.

Discontinuidad, síntoma y articulaciones

Si evaluamos la perestroika y la glásnost a partir de estas tres películas, uno de los aspectos que determina el período es la crisis profunda en la que ingresa el sistema soviético desde principios de los años 80. Se trata de algo que va mucho más allá de lo económico. Las películas que se exhiben en Cuba llevan a pensar que se produjo una discontinuidad en la historia, un cambio de episteme, según el célebre concepto que Michel Foucault propuso en *Las palabras y las cosas* (1999). La narrativa revolucionaria, tal como aparece presupuesta en las tres películas, plantea una articulación entre pasado, presente y futuro que vincula la Guerra Patria con el futuro del comunismo. Los adultos encarnan esa narrativa en sus diversas formas: escritores prominentes, integrantes de la nomenklatura o jueces y padres de los entrevistados por Podnieks. Esa narrativa se apoya en el muy concreto sistema de planificación de la economía que proponía el gobierno soviético a través de los planes quinquenales. En cambio, la juventud se desvincula de esta planificación temporal, lo cual no se debe a que tengan una visión distinta del pasado o el futuro, sino a que no tienen ninguna: el pasado pierde valor para pensar el presente, como se ve en el desinterés por los Fusileros Letones, y el futuro se convierte en algo completamente indefinido. Podemos decir, en consecuencia, que las películas descubren en la juventud un síntoma de la crisis que atraviesa la URSS.

Para pensar con claridad lo que acabo de decir, me parece importante darle precisión a ese concepto. Como sostiene Slavoj Žižek, basándose a su vez en el primer seminario de Jacques Lacan, un síntoma es una huella imaginaria que no tiene sentido. En las películas, podríamos decir que eso es la juventud: los adultos ven lo que pasa y se dan cuenta de que los jóvenes tienen algún tipo de deseo, pero no pueden decir nada de eso porque no lo entienden de ninguna manera. La mejor expresión de esto es la furia de los adultos. En *El mensajero*, el integrante de la nomenklatura monta en cólera cuando ve a su hijo tomar leche condensada. En *El tema*, Esenin enfurece cuando se entera de que su hijo ha abandonado el instituto para dedicarse al rock. En ambos casos, la ira revela que se enfrentan a algo que no consiguen expresar con palabras. Pero a su vez, como vimos a partir de Shajnzarov, los directores tampoco quieren o pueden comprender lo que sucede, de modo que en sus películas incorporan el sinsentido como elemento temático principal. Por lo tanto, trabajan con un síntoma, componiendo personajes que la estructura



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

simbólica soviética no está en condiciones de articular. Esto establece un *impasse*, si tomamos en cuenta que el *impasse* es una palabra que hace referencia a una espera. Se trata de un tiempo en el que ha ocurrido algo, pero ese acontecimiento no tiene todavía un sentido concreto. En estas películas, la perestroika se caracteriza por este suspenso en la comprensión. Como resalta Zizek, un aspecto interesante de la interpretación de Lacan es que el síntoma, como no tiene sentido actual, en realidad proviene del futuro: los síntomas “son huellas sin sentido y su significado no se descubre excavando en la oculta profundidad del pasado, sino que se construye retroactivamente —el análisis produce la verdad; es decir, el marco significante que confiere al síntoma su lugar y su significado simbólicos” (Zizek, 2005, p. 88). Si el síntoma proviene del futuro, es porque es una huella imaginaria que insiste para ser articulada. Traduciendo esto a las películas de la glásnost, la estructura simbólica soviética, representada por los integrantes de la burocracia y los escritores rusos, no puede articular la juventud. El síntoma es tan radical que solo sería legible cambiando el soporte de la articulación, es decir, disolviendo el comunismo.

Aunque el desmontaje del comunismo en Europa tiene una explicación multicausal, entre las que se encuentra el estancamiento económico y la ineficiencia en la distribución de los bienes de consumo, habría que situar también el corte generacional al que me acabo de referir. Se trata de una transformación profunda que se venía operando en la construcción de las subjetividades. Ahora bien, en Cuba también se pasaron estas películas, pero, a diferencia de la URSS, el gobierno cubano se mantuvo en pie: cambió lo suficiente como para mantener los pilares fundamentales, entre ellos el carácter dirigente del Partido sobre la sociedad. Una posible explicación se encuentra en la censura y la coerción política que habrían ejercido las autoridades para cortar la influencia de la perestroika con el propósito de que el sistema no se desmadrara. No obstante, como vimos a lo largo de este trabajo, se trata de una hipótesis que no se condice con los datos, pues la censura aparece en el segundo semestre de 1989. Hasta ese momento, cuestiones como la democracia, el quiebre generacional y la existencia de una discontinuidad histórica se difunden abiertamente en Cuba. Si el gobierno sobrevivió, no es por la censura, sino por una puesta en discusión de los contenidos nuevos que circulaban de manera global.

Para demostrar esto, me voy a detener en la recepción cubana de la película de Podnieks. De las tres que acabo de comentar, es la única que generó problemas. Tanto *El Tema* como *El mensajero* tuvieron reseñas favorables. En cambio, *¿Es fácil ser joven?* fue retirada del cine sin razones demasiado claras, lo que podemos tomar como un posible acto de censura. Unos días más tarde, Eduardo López Morales la transmitió en su programa de televisión *Tanda de domingo*, volviéndola masiva. Pero al exhibirla, el presentador propuso al aire una dura crítica de la película, que a los pocos días amplió en un ensayo que se publicó en *El Caimán Barbudo*, en la edición de diciembre de 1987.

Al principio de ese texto, López Morales hace una serie de observaciones sobre el marxismo, el socialismo y la sintonía de la película con la perestroika y la glásnost, procesos a los que califica de manera positiva. Luego critica con dureza a Podnieks y a los entrevistados. Aunque López Morales reconoce que la película muestra un problema real en relación con la juventud, denuncia en primer lugar que Podnieks se concentró sólo en un sector de la juventud. Escribe en relación con el joven que ingresa al ejército letón:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

Sucede que Yuris forma parte de la guardia juvenil de honor al mausoleo erigido en memoria de los bravos *tiradores letones*, cuya historia casi desconoce (fueron la escolta personal de Lenin, comunistas a toda prueba), cuyo ejemplo moral, político y social nada le dice ni motiva. Yuris, en suma, ni siquiera es un rebelde sin causa, sino una víctima del formalismo, de la pomposidad vacía, un muy probable candidato a la hipocresía, al descreimiento: quizá, con los años que limarán su inocencia, un arribista. ¿Y los otros jóvenes de la guardia?... Nada sabremos por las proposiciones de esta encuesta, de cuya objetividad ya cabe dudar, no porque cuestione un acto que debiera ser de singular connotación moral y política, lo cual es válido, sino porque no va a las causas, porque no personaliza a los responsables de esta ostensible ausencia de trabajo político con la juventud, que debe rendir homenaje a los jóvenes héroes de su patria socialista y de su nacionalidad. Esta hubiera sido una opción audaz, radical, lo que la *glásnost* debe de suponer en su esencia (López Morales, 1987, p. 4).

Como se puede ver al final de esta cita, López Morales sostiene, además, que el Partido debe redoblar el trabajo ideológico para rearticular a los jóvenes con la estructura simbólica socialista. Escribe en este sentido:

Ser radical, ir a las raíces (como postularon y practicaron Marx y Martí), hubiera sido denunciar con los medios poderosos del lenguaje fílmico sin ningún tipo de prejuicios y cobardías lo negativo que llega a ser en la construcción del socialismo, aunque se halle en una fase superior de su desarrollo (máxime en una república con el nivel de vida de Letonia), el burocratismo, el formalismo, el ejercicio de la doble moral, el abandono del trabajo político. Interiorizar y mostrar que el socialismo no es sólo una tarea de producir y distribuir bienes materiales, sino, junto a ella, presidiendo, la insoslayable vocación de construir conciencias reflexivas, audaces, críticas, radicales, opuestas a los dogmas, a los estereotipos, el acomodamiento, porque, en suma, no sólo no es fácil ser joven, sino, justamente, destacar que el mundo que van a enfrentar será hasta más difícil, más complejo y dramático, pero no por ello tremendista y desolador, sino un reto para luchar por lo nuevo, conscientes de la gravedad de los problemas que se afrontarán, pero también confiados en que se hallarán soluciones revolucionarias para esos problemas (López Morales, 1987, p. 6).

A pesar de que desarrolla una serie de consideraciones inflexibles, el texto de López Morales se organiza en torno a una paradoja. Por un lado, critica enérgicamente la película considerando que no tiene valor; pero, por el otro, para hacer eso necesita exhibirla por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

televisión, lo que significa que la vuelve masiva. Este movimiento contradictorio supone que para negar hay que afirmar, para cancelar hay que mostrar, de manera tal que el dispositivo final (la exhibición televisiva) contiene a la vez la afirmación de la película de que existe un síntoma en torno de la juventud y la posición del crítico de que ese síntoma debe ser rearticulado. Esto hace juego con el contenido del texto de López Morales, porque retoma el componente sintomático que presenta el film para discutir la forma en la que lo aborda el director, reclamando un trabajo ideológico más activo por parte del Partido. La existencia de este dispositivo comprueba que lo que está pasando en la esfera pública cubana no es del orden de la censura, sino de la discusión. Aunque la prohibición sobrevuela como último recurso, en realidad está funcionando el trabajo de las contradicciones, lo que permite ver que la cultura cubana es un artefacto móvil y cambiante, lo que en términos marxistas llamaríamos dialéctico.

Para pensar esto, es interesante retomar los argumentos que Boris Groys presenta en *La posdata comunista*. Contra la acostumbrada opinión de que el pensamiento soviético fue dogmático y cerrado, Groys demuestra que se trató de un sistema abierto en la medida en que siempre estuvo dispuesto a incorporar todas aquellas ideas que lo contradijeran. Para el materialismo dialéctico, la realidad es intrínsecamente contradictoria: “No es posible superar las contradicciones, encerrarlas en la memoria. Sólo es posible administrarlas, y su administración deberá ser real, material” (Groys, 2015, p. 34). Por esa razón, pensar en términos dialéctico-materialistas significa “pensar en paradojas. Todas las formulaciones centrales del Materialismo Dialéctico se distinguen por su carácter consecuentemente paradójico” (Groys, 2015, p. 35), lo que implica que “el Materialismo Dialéctico no sólo quiere hablar sobre la vida, quiere más bien que su propio discurso sea un discurso vivo” (Groys, 2015, p. 38).

La propuesta de Groys permite ver el funcionamiento de la palabra pública cubana de los años 80. Las películas soviéticas exhiben un problema crucial sobre la juventud. No se trata de un elemento secundario, sino de algo que está en el centro de las posibilidades futuras del socialismo como sistema. Lo que muestra el cine de la glásnost es que exige un cambio del sistema. En Cuba no se censura este tipo de películas, sino que se las exhibe y se las discute. El texto de López Morales no solo es representativo de esta situación porque produce la paradoja de masificar para criticar; lo es también porque la existencia del problema que expone Podnieks le permite al autor pensar una respuesta que apunta a lo que se puede hacer en Cuba. La negación de los adolescentes respecto del pasado soviético debe tener como respuesta, según López Morales, un mayor trabajo del Partido. En este sentido, no busca suprimir fenómenos como el rock, el punk, los grupos informales o las obras artísticas y literarias que se proponen salir fuera del socialismo, como tampoco reclama la censura de la glásnost, sino que exige reinsertarlos en la esfera pública con la intención de incorporarlos en el trabajo dialéctico que la constituye.

¿Se trata de un caso aislado? De ninguna manera. El dispositivo complejo que compone López Morales con la película de Podnieks es representativo de la cultura de los años 80. Sin ir más lejos, es un reflejo de lo que muestra *El Caimán Barbudo* durante todos estos años. Quedémonos, por ejemplo, en el número en el que aparece la crítica del conductor de *Tanda de domingo*. En esa edición hay un texto sobre el Che Guevara que se sitúa en el contexto de los veinte años de su caída en combate. Luego, encontramos una nota de Bernardo Marques Ravelo sobre la costumbre del baile, una serie de poemas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

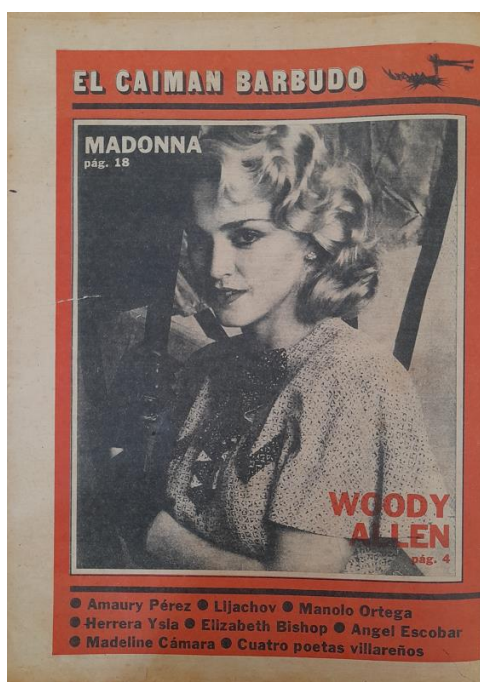
Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

que se publican en la sección habitual “Por primera vez”, un texto sobre arquitectura, una reseña de un disco de Bob Dylan (*Empire burlesque*), un artículo de Guillermo Vilar sobre Michael Jackson y un ensayo más extenso de Tanya Jackson sobre el cantante pop. Completan el número una nota sobre José Coronel Urtecho, un texto de Emilio García Montiel sobre Lino Novás Calvo y algunas otras notas de similar tenor.

A pesar de lo que pueda parecer, esta heterogénea selección es la norma de la revista durante los años 80. En el número de noviembre de ese mismo año se publica una entrevista al ministro de Cultura de la URSS en la que celebra la glásnost, un artículo sobre Dire Straits, poemas de Maiakovski y un ensayo sobre John Kennedy Toole; en octubre, textos sobre Maurice Maeterlinck, Umberto Eco, Stanley Kubrick, Charly García y Prince; en septiembre, la portada tiene una foto de una escena de represión en Chile, mientras que en la contratapa, en donde la revista adelantaba el contenido, encontramos a Madonna, pues en ese número hay un texto de Tanya Jackson sobre la cantante norteamericana:

Figura 8.

Contratapa de El Caimán Barbudo. Año 21, Edición 238. Septiembre de 1987



En los años 80, el dispositivo de discusión en torno de Podnieks es un reflejo de la forma de trabajo que tienen las instituciones culturales alrededor de fenómenos como la glásnost y la emergencia de una cultura joven que escapa a las tradiciones del comunismo tradicional. Como podemos ver, no se establece una censura sobre esos temas, sino que se los inserta en la esfera pública para integrarlos y llevarlos a una discusión. Como dice Groys en relación con el comunismo soviético, la cultura cubana de los años 80 funciona incorporando las contradicciones, lo que significa que evita el discurso único y está en condiciones de transformarse de acuerdo con la cambiante realidad de fines del siglo XX.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

Conclusiones

El período que acabo de comentar comienza a cerrarse en agosto de 1989 con la interrupción de *Sputnik* y *Novedades de Moscú*. A esto hay que sumarle otros acontecimientos, como los discursos que Castro dio en los días 26 de julio y 7 de diciembre de ese año, durante el funeral de los cuerpos repatriados desde Angola. Lo que sucede con las revistas pareciera una forma de cortar las posibles articulaciones que se podían generar entre Cuba, la organización política del país, la perestroika y los debates culturales. Los discursos de Castro son una ratificación del rumbo socialista y a la postre tienen como propósito crear el espacio discursivo para legitimar el “período especial en tiempos de paz”. El 7 de diciembre, cuando del bloque soviético sólo quedan la URSS y Rumanía, Castro lanza la consigna: “Si el destino nos asignara el papel de quedar un día entre los últimos defensores del socialismo, sabríamos defender hasta la última gota de sangre este baluarte”.⁴

Si este período empieza a cerrarse en agosto de 1989, termina definitivamente a mediados de 1990, cuando Cuba se queda sin papel a causa de la crisis del bloque soviético, de donde lo importaba. Como señala Juan Marrero, el 24 de septiembre de ese año *Granma* informa que la impresión de diarios, revistas y otras publicaciones se verían afectadas. A partir del 1° de octubre quedan tan solo en pie *Granma*, con una edición de lunes a viernes y formato reducido, *Juventud Rebelde*, convertido en semanario, *Bohemia*, con salida quincenal, y algunos periódicos más. Dejan de salir *El Caimán Barbudo*, *La Gaceta de Cuba*, *Revista Unión y Revolución y cultura*, entre otras muchas publicaciones centrales. Para marzo de 1992, los números son alarmantes: 58 % menos de publicaciones y 78 % menos de ejemplares; *Granma* ha reducido su tirada en un 41,2 % y *Juventud Rebelde* en un 87 %. De 733 publicaciones que existían en Cuba hasta 1990, solo quedan 212, “la mayoría pequeñas revistas y folletos de carácter científico-técnico, necesarias para mantener el intercambio de información especializada por concepto de canje con universidades, bibliotecas y organismos internacionales” (Marrero, 2018, p. 274). Se trata de una crisis material de la industria que acompaña la profunda crisis económica que se abre durante el “período especial en tiempos de paz”.

Para ver el período en su conjunto, quisiera retomar las ideas que orientaron este trabajo. Como dije al principio, en *Tumbas sin sosiego* Rafael Rojas propone que en las décadas de 1980 y 1990 se produce el ingreso de las estéticas y el pensamiento típicos de la posmodernidad. De acuerdo con el historiador, este ingreso primero produjo una tensión con el marxismo oficial, pero luego fue integrado al paisaje cultural cubano. En articulación con esto, Rojas sostiene que el desarme del socialismo en Europa obligó a una transformación del sistema político que lo llevó a pasar del totalitarismo al autoritarismo y dejó de referenciarse en el marxismo-leninismo para articularse en términos nacionales. El análisis que acabo de realizar permite corroborar estas ideas, pero este a la vez sugiere una explicación distinta para pensar parte de la dinámica que regula este proceso.

En primer lugar, la información sobre la perestroika y la glásnost circuló de manera fluida hasta el segundo semestre de 1989, de modo que lo que caracteriza el período no es la censura, sino el ingreso y la puesta en discusión de la cultura posmoderna, si incluimos bajo ese nombre el nuevo cine soviético y la música pop. En este sentido,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

podemos extender al conjunto de la cultura lo que Julio García Luis dice sobre el periodismo en la revista *Foro* en 1988:

En nuestra época resulta ilusoria, a la larga o a la corta, cualquier pretensión de administrar la información. Vivimos en un mundo profundamente interconectado. Cuba misma es un ejemplo de ello. Los enemigos de la Revolución nos inundan con sus ondas radiales. En el país circulan publicaciones con diversos puntos de vista. La gente, por una vía u otra, recibe la versión de los hechos que ocurren. Si guardamos silencio ante un acontecimiento y dejamos de dar nuestra versión, entregamos en realidad ese vacío en bandeja de plata al enemigo: él lo llenará entonces con su propia versión. Si nos demoramos en dar nuestra versión, la versión enemiga tomará la delantera y nos pondrá a la defensiva. Mientras más desfavorable pueda ser para Cuba un hecho, más rápido debemos informar (García Luis, 2014, pp. 138-139).

Lo que reclama García Luis en 1988 es lo que hace el ICAIC con las películas soviéticas y lo que hace *El Caimán Barbudo* con la cultura posmoderna en general. Más allá de que no lo dice de esa manera, la apuesta es integrar todas las noticias poniéndolas en una discusión dialéctica. A causa de esto, la cultura cubana de los años 80 constituye un sistema que tiene una relativa plasticidad y apertura al extranjero. Podríamos pensar esto a partir del enfoque que hace ya décadas creó Ángel Rama (2007) con el concepto de transculturación narrativa, devolviendo ese concepto, el de transculturación, a la cultura en general. En los años 80, y posiblemente esto se pueda extender al conjunto de la historia de la Revolución, Cuba tuvo una apertura relativa hacia el extranjero, pero las novedades fueron cruzadas por tradiciones previas, convicciones culturales arraigadas y formas de pensamiento político definidas. Posiblemente, este esquema permita explicar los tiempos distintos que postulan Cuba y la URSS: frente a la aceleración de las reformas, que llevan a la transición soviética hacia el capitalismo, la cultura cubana cruza las novedades con toda una serie de agregados que se resisten a la innovación. A estas características hay que sumarle algo que se aprecia en el contraste entre las películas soviéticas y la forma de trabajo de las revistas cubanas. De un lado, los adultos soviéticos no entienden a los jóvenes porque hablan una lengua tan distinta que se transforma en un síntoma sin sentido. Esto genera la impresión de que la cultura soviética está envejecida. En cambio, la Revolución cubana tiene a esa altura treinta años y en 1987 actualiza el símbolo de Ernesto Guevara, figura que, como lo revela *El Caimán Barbudo*, coexiste sin problemas con el pop. No hay que olvidar que Madonna se acercó a la imagen de Guevara en la gráfica del disco *American life*, de 2003, y proyectó la famosa foto de Korda en el recital en Río de Janeiro de 2024. Aunque no se atrevió a juntar ambas imágenes, más de treinta y cinco años antes *El Caimán Barbudo* juntó a Guevara con figuras como Madonna en sus ediciones regulares. Si bien no anticipó su fusión neocultural, dejó en claro que la Revolución podía articular con el pop, cosa que, de acuerdo con las películas de la glásnost, se le hacía imposible a la vieja cultura de la URSS.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

Por eso, podemos preguntarnos, para terminar, qué era lo que en el fondo se estaba discutiendo en las revistas culturales. En rigor, como vimos antes, el debate sobre el sistema político estaba imposibilitado de antemano. Por supuesto que es posible que Cuba hubiera marchado lentamente hacia esa situación, más allá del ordenamiento inicial que había hecho el III Congreso, pero lo cierto es que eso no se dio. Si tomamos en cuenta lo que dicen las películas soviéticas que analizamos y lo que aparece en una revista como *El Caimán Barbudo*, el trasfondo de las discusiones pareciera ser una cuestión que tiene que ver con las subjetividades y el poder. En las películas de la glásnost, los adultos son representantes de toda una serie de formaciones educativas, patrióticas y políticas organizadas alrededor de la Revolución y el comunismo como sistema. Podríamos decir que son subjetividades disciplinadas, en el sentido de que son el resultado de técnicas disciplinarias surgidas en el ejército, la colectivización y esa dimensión extrema que constituye la guerra. En cambio, los jóvenes de las películas parecieran buscar algo mucho más cercano a lo que Michel Foucault señalaba en los últimos tomos de *Historia de la sexualidad* por medio del cuidado de sí. Esto significa que parte de la juventud, tanto en la URSS como en Cuba, abandona una moral colectiva y propone una ética de sí que supone una poética del individuo en tanto autoconstrucción del yo. En este sentido, la discusión de los años 80 habría que pensarla en términos de una lucha por la subjetividad, lo que significa al mismo tiempo el establecimiento de formas de transformación y resistencia del poder político de la Revolución.

Esto podría explicar al menos parte de las dinámicas de la década posterior. Por una parte, la plasticidad del gobierno le permite conservar el poder, mientras que, por la otra, la insistencia posmoderna de la subjetividad pone en marcha una diáspora que no sólo es un fenómeno de emigración sino también una conceptualización de las subjetividades postnacionales. En igual sentido, los años 80 permiten pensar cuestiones como la importancia que adquiere el género ensayo en la literatura cubana posterior. En primer lugar, los más grandes exponentes del género, como José Antonio Ponte, Iván de la Nuez y, en el ámbito académico, Rafael Rojas, se formaron en el clima de los años 80. Como acabamos de ver, en esa década se les dio una función social muy importante a los textos de las revistas culturales. Para decirlo de una manera más clara, esa década tuvo lo que podemos llamar una cultura de revistas, en la que el texto de opinión, como ensayo o protoensayo, ocupaba un lugar destacado. Podemos decir que en los años 80 la crítica cumplió un papel semejante al que Terry Eagleton encuentra en la Inglaterra del siglo XVIII. Tanto en esa época como en los 80 cubanos, la crítica funciona como un texto de opinión que aborda temas como el arte, la literatura y las costumbres. Es una intervención en lo público que tiene como propósito orientar el gusto y modificar los parámetros de lo que es estéticamente aceptable. Cuestiones como el rock, el teatro, la literatura marginada o el baile son temas que la crítica retoma con el propósito de influir en la red cultural, y cambia en muchos casos parte de su fisonomía. Por debajo de esos tópicos, el ensayo pone en juego una afirmación de lo subjetivo en el sentido que acabo de darle a ese concepto bajo la órbita de Foucault, es decir, la afirmación de una poética que, todavía inserta en el sistema cubano, se resiste al poder.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

Referencias bibliográficas

- Abuladze, T. (Dir.) (1984). *Arrepentimiento*. URSS: Qartuli Telepilmi.
- Baña, M. (2021). *Quien no extraña el comunismo no tiene corazón. De la disolución de la Unión Soviética a la Rusia de Putin*. Buenos Aires: Crítica.
- Castro, F. (1986). *Informe central*. III Congreso del Partido Comunista de Cuba. La Habana: Empresa Poligráfica del CC del PCC. Recuperado de: <https://www.pcc.cu/3er-congreso-del-pcc>
- Córdovez, R. (1987). Elem Klimov. Luz verde al talento. *Bohemia* 79 (33), 13.
- Eagleton, T. (1999). *La función de la crítica*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Batista, F. (2021) *Crónica de un derrumbe: el colapso del “socialismo real” en la prensa escrita cubana (1985-1992)*. La Habana: Universidad de La Habana.
- Foucault, M. (1998). *La inquietud de sí*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1999). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI.
- García Luis, J. (2014). *Revolución, socialismo, periodismo. La prensa y los periodistas cubanos ante el siglo XXI*. La Habana: Pablo de la Torriente.
- González Bello, M. (1987). Shajnzarov, el mensajero. *Bohemia* 79 (46), 6-7.
- Groys, B. (2003). *Obra de arte total Stalin*. Barcelona: Pre-textos.
- Groys, B. (2015). *La posdata comunista*. Buenos Aires: Cruce.
- Kagarlitsky, B. (2006). *Los intelectuales y el estado soviético de 1917 al presente*. Buenos Aires: Prometeo.
- López Morales, E. (1987). ¿Cine Verdad? *El Caimán Barbudo* 21 (241), 4-7.
- Marrero, J. (2018). *Dos siglos de periodismo. Momentos, hechos y rostros*. La Habana: Pablo de la Torriente.
- Miranda Parrondo, Mauricio (2003). Estado y política económica para el desarrollo de la economía cubana en las condiciones de la globalización. En M. de Miranda Parrondo (comp). *Cuba: reestructuración económica y globalización*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana de Cali.
- Mosquera, G. (1988). Crítica y consigna. *Criterios*, 26.
- Muguiro, C. (2015a). Andréi Tarkovski y “Los españoles”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 777, 21-41.
- Muguiro, C. (2015b). *Kinofikatsia cubana y sus fantasmas. Inventario de la presencia (y de la ausencia) del cine soviético en las pantallas de Cuba (1961-1991). Kamchatka*, 5, 261-293.
- Panfílov, G. (Dir.) (1979). *Tema*. URSS: Mosfilm.
- Pequeño diccionario de la “perestroika” (5 de febrero de 1988). *Bohemia*, 80 (6), 74-76.
- Petrosyan, G. (1987). ¿Qué significa la renovación en la cultura soviética? *Bohemia* 79 (37), 13-14.
- Plasencia, A. (1987). Con los ojos abiertos. *Bohemia* 79 (47), 6-7.
- Podnieks, J. (Dir.) (1986) *¿Es fácil ser joven?* URSS: Rigas Kinostudija.
- Rama, A. (2007). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: El Andariego.
- Rojas, R. (2006). *Tumbas sin sosiego*. Barcelona: Anagrama.
- Rojas, R. (2009). *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*. Barcelona: Anagrama.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Rojas, R. (2015). *Historia mínima de la Revolución cubana*. México/Barcelona: Turner/El Colegio de México.
- Rojas, R. (2023). *Breve historia de la censura*. Rialta Ediciones.
- Shakhnazarov, K. (Dir.) (1987). *El mensajero*. URSS: Mosfilm.
- Tarkovski, A. (Dir.) (1975). *El espejo*. URSS: Mosfilm.
- Tratado de amistad y cooperación entre la República de Cuba y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (7 de abril de 1989). *Bohemia* 81 (14), 28-29.
- Vasco, J. E. (1987a). Geografía poética. Un recorrido poético por las quince repúblicas de la URSS. *La Gaceta de Cuba*, noviembre-diciembre, 22-23.
- Vasco, J. E. (1987b). Los niños de Arbat. *La Gaceta de Cuba*, noviembre-diciembre, 29-31.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.
- Zizek, S. (2005). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Notas

¹ Existen numerosos ejemplos en las revistas culturales de la época. Uno de ellos es Desiderio Navarro. En el número de noviembre-diciembre de 1987 saca “Un Pérez en troika por la perestroika”, un artículo fundamental sobre la perestroika en el que propone una traducción alternativa y completa de la palabra “glásnost”. En igual sentido, en el número de noviembre de 1988, Gerardo Mosquera publica “Crítica y consigna”, un texto en el que sostiene que los cambios que se están viviendo en el campo cultural se deben a “la cuestión ética [que] ha estado en la base de los procesos de rectificación que tienen lugar en todo el campo socialista” (Mosquera, 1988, p. 26). Resulta interesante que utilice el concepto de “procesos de rectificación” para referirse a lo que en la URSS se designaba con el nombre de perestroika: piensa lo que sucede en la URSS con las reformas cubanas, lo que supone que piensa las reformas cubanas en sintonía con las de la URSS.

² Por cierto, *Obra de arte total Stalin* fue traducida por Desiderio Navarro, director de la revista *Criterios* y actor fundamental de la esfera pública cubana de los años 80.

³ Sobre las relaciones de Tarkovski con Cuba, se puede consultar el artículo del mismo Muguero (2015b).

⁴ Esa consigna está transformada en una frase que ocupa toda la página en el dossier sobre Angola que prepara *Bohemia* en su edición del 15 de diciembre de 1989: 4.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ignacio Iriarte, La cultura cubana de los años 80. Una discusión sobre los aportes de Rafael Rojas, pp. 33-59.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n26.47344>

Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015)

Rocío Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina

rociofernandezunmdp@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9198-4145

Recibido 23/08/2024. Aceptado 10/10/2024

Resumen

En este trabajo me propongo abordar las maneras en que la revista *La Habana Elegante* (segunda época) (1998-2015), dirigida por Francisco Morán, reconfigura la temporalidad y utiliza la ironía para, por un lado, diseñar un espacio propio dentro del campo de las publicaciones periódicas dirigidas por cubanos fuera de la isla y, por el otro, disputar el canon cubano y reescribir la tradición. Para eso me centraré en el análisis de las continuidades y rupturas que se producen con base en la primera época de la misma revista, sobre todo, en torno a la sección “Ecos y murmullos” y a las operaciones que se realizan alrededor de la figura de Julián del Casal.

Palabras-clave: *La Habana Elegante*; publicaciones periódicas cubanas; temporalidades; ironía; Julián del Casal

Time and Irony in the Second Period of *La Habana Elegante* (1998-2015)

Abstract

In this paper, I propose to present the ways in which the magazine *La Habana Elegante* (segunda época)—from 1998 to 2015—, directed by Francisco Morán, reconfigures temporality and uses irony to design its own space within the field of periodicals directed by Cubans outside the island, and also to dispute the Cuban canon and rewrite the tradition. To this end, I will focus on the analysis of the continuities and ruptures between the first period of the magazine (especially around the section “Ecos y murmullos”), and the operations produced around Julián del Casal’s figure.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

Key Words: *La Habana Elegante*; Cuban journals; temporalities; irony; Julián del Casal

Hacia finales del siglo XX hay dos revistas dirigidas por escritores cubanos y publicadas desde fuera de la isla que es posible pensar en vinculación: *Encuentro de la cultura cubana* (1996-2009) editada desde Madrid por Jesús Díaz y *La Habana Elegante (segunda época)* (1998-2015) editada por Francisco Morán, primero desde Nueva Orleans y luego desde Dallas¹. A pesar de que es verdad que existen otras publicaciones que también comparten esas características y aunque cada uno de estos proyectos editoriales tiene por supuesto sus particularidades, sí es interesante notar que, a diferencia de las otras revistas, en ambos casos se trata de experiencias de largo aliento. Si bien la revista de Morán se sostiene mayor cantidad de años, diecisiete frente a trece, la cantidad de números que salen a la luz son muy similares dadas las diferencias en la periodicidad: *Encuentro de la cultura cubana*, publicación trimestral, alcanza los 54 números y *La Habana Elegante (segunda época)*, con dos ediciones por año en el último tiempo, llega a los 57. A su vez, ambas comparten la preocupación y la decisión de no abonar la división ya existente de la población cubana en dos bandos –los que viven en la isla frente a los que lo hacen en el exilio– y proponen que la cultura cubana es una sola y que es necesario conformar un espacio discursivo en el que se dé lugar a esas dos partes de la nación.

En efecto, no solo el nombre de la revista de Jesús Díaz hará alusión a este deseo de reunificación, sino que en la Presentación se refuerza esta cuestión al decir que *Encuentro* “tendrá como objetivo primordial el constituirse en un espacio abierto al examen de la realidad nacional” y que en sus páginas “hallarán cabida tanto contribuciones de cubanos que viven en la isla como de aquellos que residen en otros países” (1996, p. 3). Asimismo, se aclara que no se publicarán “ataques personales ni llamados a la violencia” pero que la revista “estará abierta a puntos de vista contradictorios e incluso opuestos, dará acogida y aún estimulará las polémicas, prefigurando así la sociedad plural que deseamos para nuestro país” (1996, p. 3). En *LHE* por su parte, si bien en el primer número también se subraya el hecho de que el espíritu de la publicación es plural y que se “abrirán las puertas a todos los que sueñan o padecen el misterio de Cuba” (Morán, 1998, s/p), ya sea que vivan en la isla o en cualquier parte del mundo, hay dos elementos que la distinguen de la otra: por un lado, el rol que tiene en la conformación de la revista la dimensión temporal; y, por el otro, el marcado tono irónico y corrosivo que irá ganando terreno a medida que avancen los números.

Respecto a la primera cuestión, es posible afirmar que mientras que en *Encuentro* pareciera privilegiarse más la metáfora espacial, en *LHE* el tiempo cobra importancia en tanto se retoma la exitosísima publicación del mismo nombre que se editó a fines del siglo XIX –entre 1883 y 1896, con una pequeña interrupción entre los años 1890 y 1891– y que llegó a ser uno de los máximos exponente del modernismo latinoamericano. En este sentido, ya sea como continuidad o incluso como superposición o yuxtaposición, cuestión que abordaremos y dirimiremos en las próximas páginas, la segunda época de *LHE* que edita Morán diseñará una configuración temporal particular



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

que le permitirá operar sobre ese espacio complejo que es, a fines de siglo XX, la nación cubana². A su vez, la figura que será esencial para el proyecto, pero también para comprender las maneras en las que actúa y aparece el pasado en el presente es la del poeta Julián del Casal (1863-1893), “animador espiritual” de *La Habana Elegante* de ayer y de hoy. En una entrevista realizada en el año 2010 en el contexto del Congreso Internacional “El Caribe en sus Literaturas y Culturas. En el centenario del nacimiento de José Lezama Lima”, realizado en Córdoba (Argentina), Morán dice al respecto:

Quando salí de Cuba me llevé conmigo todas las cosas que tenía de Julián del Casal, que es el poeta al que yo me he dedicado a perseguir. Del Casal publicó casi toda su obra en *La Habana Elegante*, una revista modernista del siglo XIX. Así que fue construir algo que, de alguna manera, mantenga viva la figura de Del Casal. No es la misma revista por supuesto, por eso yo la llamo segunda época. En principio la revista está dedicada a Casal, está dedicada a la poesía y, sobre todo, a los poetas que nos reuníamos en la sociedad de Reina María Rodríguez, donde participaban Pedro Marqués de Armas, Ismael González Castañer, Víctor Fowler y Antonio Ponte, entre otros. La idea de la revista era reinventar la ciudad y traer de vuelta nuevas miradas sobre la ciudad, pero el proyecto creció. Entonces, lo que sucedió fue que lo que empezó siendo una revista específicamente sobre Cuba, sobre La Habana y sobre Casal, hoy es una revista de estudios latinoamericanos (2010, s/p).

Más allá de que en el testimonio del editor aparecen condensadas muchas de las cuestiones que abordaremos en este artículo, las derivas que comenta hacia el final resultan pertinentes ya que nos permiten delimitar el objeto que nos interesa analizar. En esta línea, la última etapa de la revista – que va desde el número 46 publicado en la primavera-verano de 2010 al número 57 que sale en noviembre de 2015–, que Morán denomina como de “estudios latinoamericanos” y que es posible asociar más con una revista académica –de hecho, se incorpora una sección abierta en la que los artículos se someten a evaluación de doble ciego–, no ocupará, en esta oportunidad, nuestra atención³. Por el contrario y aunque, por supuesto, no realizaré un análisis exhaustivo de todos los números que van de 1998 a 2009 considero que, a nuestros fines, es mucho más productivo el material que nos ofrece el proyecto en su versión literaria.

Dentro de ese período es posible observar, a su vez, dos etapas según los cambios de diseño en la página web: una primera, que va del número inicial que sale en la primavera de 1998 al número 12 que sale en invierno del 2000; y una segunda, que va del número 13 publicado en la primavera del 2001 al número 45 publicado en la primavera-verano de 2009 –en este segundo momento la periodicidad irá variando de trimestral a cuatrimestral para consolidarse como semestral del 2009 en adelante⁴.



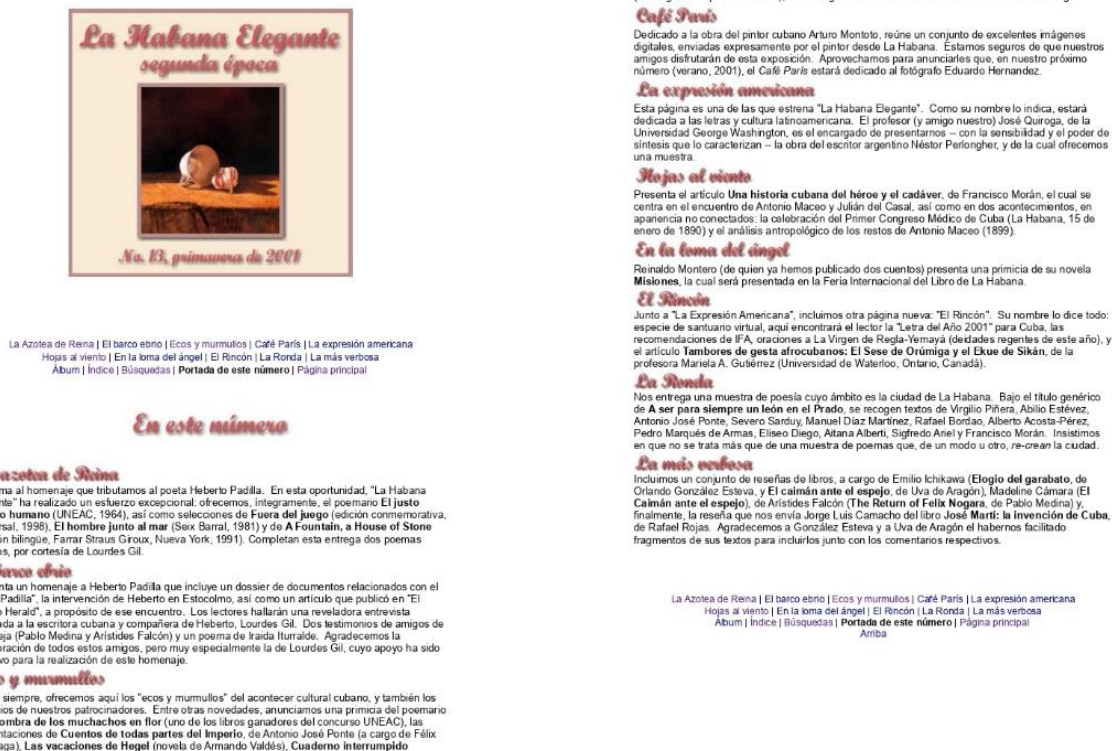
Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

Figura 1.
Vista de la página principal de la primera versión de la revista



Figura 2.
Vista de la página principal de la segunda versión de la revista



Tal como se ve, las diferencias no son muchas. Lo más evidente es la desaparición de la “Introducción al presente número” como presentación de todos los contenidos y el despliegue de lo que se encontrará en cada una de las secciones, que reemplaza a la hilera de entradas en la parte izquierda de la página en la primera versión. Respecto a la incorporación de nuevos apartados es posible realizar una breve cronología para dar cuenta de las innovaciones: las siete secciones iniciales son “En la loma del ángel” –narrativa–, “Hojas al viento” –textos de o sobre Casal–, “La azotea de Reina” –poesía contemporánea–, “Ecos y murmullos” –novedades y noticias de la vida literaria–, “Bustos y Rimas” –homenajes–, “La Ronda” –crónicas sobre La Habana– y “Pasión de Cuba” –ensayos–. En el segundo número se agrega “Café París” –inicialmente, como un espacio para compartir poesía modernista, pero después se amplía a poetas influyentes en general– y, en el cuarto “El Templete” –espacio en el que aparecen mensajes de lectores y que se habilita solo en el aniversario de la fundación de La Habana; retoma la tradición de ir a dar vuelta la ceiba y pedir un deseo. Con el cambio de diseño, por su parte, surgirán “El barco ebrio” –*dossier* que puede leerse como antesala de la última etapa de la revista–, “La expresión americana” –ensayos sobre cultura latinoamericana–, “El Rincón” –santuario virtual– y “La más verbosa” –reseñas y artículos sobre libros. Se sumarán, por último, “Mi museo ideal” en el número 14 – como un espacio en el que albergar “huellas, trazos, trozos de la memoria” – y “Panóptico habanero” en el número 17 a cargo de Pedro Marqués de Armas –una sección sobre ciencia y poder–.

Mención aparte merecen las transformaciones que se van produciendo al interior de la sección “Ecos y Murmullos”. Antes de desarrollarlas vale la pena aclarar que esta es la única sección que se conserva con el mismo nombre de la primera época de *La Habana Elegante*. A fines del siglo XIX, el encargado de escribir esa columna era el mismísimo Enrique Hernández Miyares, es decir, el director del periódico; en ella se volcaban las fiestas, los eventos y los chismes más importantes de la sociedad habanera. A pesar de que la literatura irá ganando terreno en el periódico, originalmente esta sección era vertebral, ya que condensaba la esencia del proyecto. Como explica Cira Romero, el fundador de la revista y ex redactor de gacetillas de *El Triunfo*⁵, Casimiro del Monte, apostó por un medio que

fuera capaz de atraer al público femenino, gustoso de estar al tanto de los dictados de la moda (sobre todo la francesa), de leer folletines amorosos de finales felices y, sobre todo, de ver representadas, con ilustraciones y textos, las fiestas de la sociedad habanera o, lo que es casi igual, figurar ellas mismas en esas páginas, sentirse reflejadas en el único modo en que podían lograrlo: mediante bodas, cumpleaños, fiestas de la alta sociedad (2022, p.11).

En la segunda época, por su parte, esta sección que no siempre tendrá firma. También resulta fundamental cuando es posible adivinar quien es editor, no tanto por su peso en los inicios –como veíamos en la publicación decimonónica–, sino, por el contrario, por la importancia que gana a



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

medida que pasa el tiempo. Para poder comprender mejor esto, cuestión que nos interesa particularmente, es necesario recuperar lo que se menciona en el primer número de la revista respecto al contenido del apartado. En este encontramos que “Ecos y murmullos” estará dedicado a

presentar libros publicados por autores cubanos, revistas y otras novedades, así como a divulgar sus éxitos en concursos internacionales, nacionales o aquí en los Estados Unidos. Siempre que las recibamos con tiempo suficiente incluiremos también aquí las bases de concursos literarios, conferencias y encuentros. Asimismo, incluiremos esporádicamente notas originales de *La Habana Elegante* que –sin previo aviso e intencionadamente– mezclaremos con las nuestras (Morán, 1998, s/p).

Dos cuestiones llaman la atención: por un lado, el carácter informativo y de divulgación; por el otro, y retomando lo que mencionamos anteriormente, la mezcla de tiempos. Si como afirmamos anteriormente el proyecto de Morán no solo se propone como continuación, sino que por momentos se constituye también como espacio de superposición y yuxtaposición temporal, es justamente a partir de lo que empieza a suceder en esta sección. Hasta la quinta edición lo que encontramos son notas de finales de ambos siglos, pero que se distinguen por el color de los títulos: en rojo los actuales y en azul los del siglo XIX. A partir del número 6, sin embargo, esto comienza a cambiar, ya que deja de hacerse esa distinción por colores de manera tan estricta y uno de los avisos del siglo XIX sobre una velada del Círculo Habanero aparece con el título en rojo. Aunque al lector atento y con conocimientos sobre literatura decimonónica no se le escapará que algunos de los nombres de las invitadas a la velada se constituyen como marcas temporales reconocibles – Hortensia Delmonte, María Cay, Nieves Xenes–, esta primera y pequeña operación adelanta lo que se profundizará en el número siguiente.

En efecto, y a pesar de que los anuncios comerciales del siglo anterior van a continuar estando en azul, el texto que abre la sección –firmado por “El bobo de la yuca”, expresión cubana para referirse a una persona tonta, y titulado *Deportada Gertrudis Gómez de Avellaneda*– nos enfrenta con un fenómeno novedoso en el contexto de la revista. La nota comienza recordando la “dramática narración con que Reinaldo Arenas, corresponsal de este semanario, relató la espectacular escapada que protagonizó Gertrudis Gómez de Avellaneda en el malecón habanero hace ya unos años” (*LHE*, n.º 7, 1999, s/p). Lo primero que llama la atención y que nos pone como lectores en estado de desconfianza es que tanto el exilio forzado de la escritora en un bote, a la manera de los balseros cubanos del presente del texto, como el estatuto de Arenas como corresponsal son falsos. Asimismo, si continuamos leyendo y nos adentramos en la cita de la “dramática narración”, nos damos cuenta de que, en efecto, lo que está ante nuestros ojos es un fragmento de la farsa teatral con la que se abre la novela *El color del verano o Nuevo jardín de las delicias* de Arenas, publicada por primera vez en 1991, pero reeditada y amplificadas por Tusquets en 1999, año en que se publica la nota en *LHE*. En la novela, recordemos, la farsa es concebida como un acto de repudio por parte del gobierno de Fífo contra la poeta, ya que esta, habiendo sido resucitada para conmemorar los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

cincuenta años del dictador en el poder, no se presta a tal evento e intenta huir hacia las costas de Florida.

Era imposible que con tal huida –que abiertamente traicionaba a los héroes de nuestras interminables guerras de independencia y revoluciones– la Avellaneda fuese considerada una de nuestras más importantes figuras literarias. Era imposible, además, que su escandalosa estampida no fuese juzgada al más alto nivel. De ahí el juicio que se le siguió en la UNEAC, y al que Cynthio Metier acudió con un documento que no admitía réplicas: “El caso de la Avellaneda” que –como todos sabemos– forma parte del proceso a que el crítico sometió a todos los poetas de la Isla a fin de determinar la cantidad de cubanía que tenían en la sangre, proceso al que dio el curioso nombre de *Lo cubano en la poesía* ... No, no me pregunten a mí, sino a Cynthio Metier quien –aunque reconoció la criollez de Tula– al compararla con Luisa Pérez de Zambrana (¡adivinen!) concluyó que la Avellaneda no es “cubana de adentro, de los adentros de la sensibilidad, la magia y el aire” porque no hay en ella “ni una voz que nos toque las fibras ocultas”. Ya ven lo que sucede cuando uno de nuestros escritores no consigue tocarle a Metier las fibras ocultas.

Y resulta que, ahora, (como consecuencia del pacto migratorio entre la Corona española y la Capitanía General de la Isla) Tula va a ser deportada, Gertrudis Gómez de Avellaneda (Tula, para sus amigos) a la Isla. Desde luego, las autoridades cubanas se comprometieron ante la Comisión de Derechos Humanos de los Muertos a tratar humanamente las cenizas de la Avellaneda. Para que no quepa ninguna duda acerca de ello (y como prueba fehaciente del Proceso de Rectificación que se lleva a cabo en la Isla) han comenzado a aparecer declaraciones al más alto nivel como las que leemos en el *Granma* del 23 de julio, con la opinión de Salvador Bueno: “Me parece que es inútil ya discutir si Gertrudis Gómez de Avellaneda fue española o cubana ... No hay que hablar más del asunto. Se ha podido comprobar, luego de investigaciones científicas que se han extendido por un período de más de cien años, que Tula dijo en 000000.0003 ocasiones (para ser exactos) que se sentía cubana.”.

Sus restos, que habían descansado plácidamente en el cementerio de San Fernando, en Sevilla, van a ser trasladados a Cuba. Con motivo de ello, han comenzado a organizarse actos de homenaje y celebraciones en toda la Isla. De todos los festejos, los más sonados serán –al parecer– los que se preparan en el Barrio de los chinos (una de las zonas habaneras preferidas por la Avellaneda). Enormes carrozas, comparsas y trompetas chinas animarán el desfile que –partiendo de la calle Zanja– se dirigirá hacia el Teatro Tacón donde a las cenizas de la Avellaneda les serán obsequiados una corona de laurel y un certificado (autenticado por la Asamblea Nacional del Poder Popular) que garantiza su cubanía. El encargado de coronar las augustas cenizas será el Gran Inquisidor Cynthio Metier quien, dicho sea de paso, ha estado muy ocupado en estos días haciendo ciertos ajustes en *Lo cubano en la poesía* (*LHE*, n.º 7, 1999, s/p).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N.º 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

La evidente productividad del fragmento justifica la extensión de la cita. La falsa noticia del falso corresponsal sirve para criticar las políticas culturales de la actualidad, en particular, la construcción de un canon cubano por parte de Cintio Vitier, acá satírica y burlescamente Cynthio Metier con su famoso *Lo cubano en la poesía*. Más allá de que el hecho de que una revista publicada por un cubano desde Estados Unidos aborde la cuestión del adentro y el afuera de la nación es significativo de por sí, lo más interesante son las estrategias que utiliza para operar en torno a esta cuestión. En primer lugar, destaca la utilización del absurdo tanto con la humanización de las cenizas repatriadas –responsabilidad de la Comisión de Derechos Humanos de los Muertos– como con la cantidad de veces –“000000.0003 ocasiones (para ser exactos)”– que se sabe que Tula ha dicho que se siente cubana. Ambos elementos ironizan sobre algunos aspectos del Estado Revolucionario Cubano: por un lado, la creación de unidades burocráticas encargadas de llevar adelante tareas cada vez más específicas; y, por el otro, la capacidad de determinar quién es o no cubano. En relación con esto último, tanto el certificado de cubanidad como el hecho de que quien corone sea nombrado como “el Gran Inquisidor Cynthio Metier” convierten el absurdo y la burla en una crítica incisiva. Ahora bien, todo esto se monta sobre la irrupción del siglo XIX en el presente, como si un tiempo conviviera con el otro y como si fuera justamente esa reconfiguración temporal la que permitiera producir el efecto humorístico y corrosivo.

En esta línea, en el número siguiente de la revista (el número 8) se terminarán de cristalizar las transformaciones que venimos rastreando en la sección a partir de dos elementos: por un lado, en la presentación se agrega que “en Ecos y Murmullos –como siempre– estarán los chismes de nuestro patio, los premios, los clasificados (recomendamos la máquina de coser que allí se expone) y otras cosillas de interés” (Morán, 1999, s/p). Así, a los objetivos más bien informativos y de divulgación que predominaban en los primeros números se le suman ahora también los chismes, un discurso más bien heterogéneo y amplio en el que no solo entrarán los “cotilleos” o los “enredos”, que más típicamente se suelen asociar con este género, sino también ese tipo particular de escritos como el que acabamos de analizar sobre la “deportación” de Gertrudis Gómez de Avellaneda. En efecto, serán sobre todo las notas de este tono y estilo las que irán ganando terreno paulatinamente hasta convertirse primero en una subsección y después en una sección. Me refiero a la incorporación en el número doble 19/20 (otoño-invierno de 2002) de “La lengua suelta”, a cargo de Fermín Gabor, y “La esquina de la sangría”, a cargo de Vladimiro y Canto, como apartados dentro de “Ecos y murmullos” y de la posterior elevación del primero a categoría de sección en el número consiguiente de la primavera de 2003⁶. Aunque no nos detendremos a analizar las particularidades y los textos que se incluyen en este último apartado, la mención se torna significativa a los fines de evidenciar el progresivo tono irónico y corrosivo que va adquiriendo la publicación. De allí que no solo en uno de los textos de presentación de “La lengua suelta” el propio editor haga referencia al interés de la revista por “demostrar que, más allá de la ceguera de quienes se creen dueños de la cultura cubana, es posible crear un espacio común y donde, no obstante, haya todavía ocasión para la ironía y la irreverencia” (Morán, 2002, s/p); sino que también, a pesar de la máscara del pseudónimo, podamos reconocer desde la actualidad la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

pluma ácida de Antonio José Ponte, amante y hacedor de ruinas, que terminará editando una versión ampliada de sus columnas maliciosas en el 2020 en una especie de libro doble compuesto por *La lengua suelta* de Fermín Gabor y el *Diccionario de la lengua suelta* escrito por Antonio José Ponte.

Ahora bien, volviendo al otro cambio que se percibe desde el número 8 de *LHE*, y que en cierta manera viene a asentar las transformaciones que rastreamos en las dos ediciones anteriores, llama la atención la decisión de uniformar el color de los títulos: si antes teníamos la distinción entre rojo y azul para identificar los tiempos correspondientes, ahora se utilizará el violeta para absolutamente todas las notas. La decisión cromática es más que interesante en tanto ilumina la cuestión de la configuración temporal que nos ocupa desde los inicios del artículo. Aunque en los números posteriores se abandonará esta elección y se utilizará un criterio más bien aleatorio o azaroso respecto del color de los títulos, el hecho de fundir ambos tiempos incorpora una nueva operación que se suma a la del montaje superpuesto o yuxtapuesto que señalábamos anteriormente. De hecho, si recuperamos por un momento el testimonio que da Morán en la entrevista ya citada, es posible observar que la combinación de temporalidades se constituye en una estrategia crucial para poder narrar el origen de la revista en tanto esta se funda como una vía para continuar persiguiendo a Casal y para mantener viva su figura.

En esta línea y como señalamos anteriormente, aunque no nos interesa adentrarnos en la deriva académica de la última etapa de *LHE*, sí resulta útil en este sentido reparar en una pestaña fija que se incorpora en la parte superior de la página con el nombre de “Nuestra historia”. Allí, y en sintonía con lo expresado en la entrevista, el editor repone el surgimiento de la publicación y lo hace a partir de dos escenas: por un lado, el homenaje a Casal en 1993 en La Habana por el centenario de su muerte; por el otro, la llegada de Morán a Estados Unidos en 1994. Respecto de la primera, leemos que

El homenaje se completaría con la edición de un número especial de *La Habana Elegante* que iba a ser una antología de textos sobre Casal e incluiría desde José Martí, Rubén Darío y Paul Verlaine, pasando por Cintio Vitier, Dulce María Loynaz, José Lezama Lima y Lorenzo García Vega, hasta Antonio J. Ponte, Víctor Fowler, Pedro Marqués de Armas y quien escribe estas líneas, entre otros. Esta reaparición de *La Habana Elegante* debía publicarse conjuntamente con la edición facsimilar del número que la revista le dedicó a Casal con motivo de su muerte el 29 de octubre de 1893 (Morán, s/fecha, s/p)⁷.

Al igual que el resto de las acciones planificadas por el centenario de *Nieve* en 1992 y la muerte de Casal en 1993, hay una distancia entre lo que se proyecta y lo que se concreta. Morán se queja de que el número especial sale sin los textos de Lorenzo García Vega y Esperanza Figueroa, por vivir ambos en Miami, y además de que la publicación sale en un papel barato, con errores tipográficos y de imprenta, y que solo se hacen 200 ejemplares⁸. Asimismo, la reedición de la edición facsimilar que la revista le dedicará a Casal en 1893 tampoco se imprime⁹. En efecto, los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

dos títulos que se utilizan en la página de *LHE* para encabezar esta primera parte de la historia de la revista son bien claros al respecto: “En busca de Casal y de La Habana Elegante [sic]: el largo y tortuoso camino de Damasco” y “El Centenario de Casal: un homenaje a la frustración”. Si La Habana “atenta” contra la re-aparición de *La Habana Elegante*, Estados Unidos, por el contrario, se convertirá en un espacio fructífero:

En 1994 ocurrió el llamado “maleconazo”, al que siguió el éxodo de los balseiros. Ese mismo año, el 7 de noviembre –fecha del natalicio de Casal– llegué a Miami junto a otros escritores y artistas, gracias a una invitación de la Universidad de Tulane, en Nueva Orleans, para participar allí en un simposio sobre cultura cubana (Morán, s/fecha, s/p).

La llegada a Miami es construida no solo como un nuevo nacimiento, sino también como un “acercamiento” a la experiencia vital de Casal que, a medida que avanzamos en la lectura, se profundiza aún más:

Gracias a la generosidad de dos amigas, Alicia y Molly, unos meses después de mi llegada a Nueva Orleans tuve un cuarto modesto en una casa de huéspedes en North Rampart, en el borde del llamado *French Quarter* o Barrio francés. Ellas me regalaron un pequeño televisor, un *microwave*, una mesa y unas sillas, la cama. Unas semanas más tarde encontré trabajo en un restaurant cubano: el Liborio. En mi cuarto había una estufa que ya no funcionaba y sobre ella había una repisa. Con mi primer salario –USD125– me fui a una tienda de chinos y compré mis primeras, si bien modestas, chinerías: dos platos, incienso y una bata roja con dragones. Sobre la repisa puse fotos de la azotea de Reina y otra de Casal. Definitivamente estaba “en casa”. Pronto comencé a escribir las primeras cartas a Cuba y en el remitente, bajo mi nombre y antes de la dirección, escribía “Redacción de *La Habana Elegante*”. Las cartas llegaron y, para mi sorpresa, las que recibía venían igualmente dirigidas a la Redacción de *La Habana Elegante*. En enero de 1995 conocí a Mike, mi compañero, con quien me fui a vivir unos meses más tarde. A fines de ese mismo año compramos nuestra primera computadora. Así empecé a imprimir un papel de carta que, en su cabecera, decía “Redacción de *La Habana Elegante*” junto a una foto de la calle Obispo. Luego vinieron los estudios de maestría en la Universidad de Nueva Orleans, a mediados de 1995. A fines de diciembre distribuí una invitación entre un grupo de profesores y amigos que me apoyaron desde mi llegada a la universidad. La invitación venía de El Círculo Habanero, el cual ofrecería un homenaje a Casal el 4 de enero de 1996. El homenaje, según la invitación, iba a tener lugar en la Redacción de *La Habana Elegante*, ahora situada en 2622 North Rampart St, en N.O. También se anunciaba



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

en la invitación el estreno en los Estados Unidos del documental *Dónde está Casal*, la romanza para piano de Hubert de Blanck dedicada a Casal, así como una exposición de objetos relacionados con la vida y obra del poeta, y el número homenaje *La Habana Elegante* (Casa Editora Abril: La Habana, 1993). Lo de la romanza no era sino el signo de una persistente ilusión; en realidad lo que hice fue mostrar la fotocopia de la partitura. Pero había algo que no podía negarse: ya existía la Redacción de *La Habana Elegante* y era lógico por tanto pensar que la revista misma no podía estar muy lejos (Morán, s/fecha, s/p).

La ayuda de las amigas, la vida en un cuarto, el barrio francés, la repisa encima de la estufa que no funciona, la compra de chinerías con el primer sueldo: todo pareciera tender a repetir la vida de Casal, casi como un ejercicio espiritual jesuítico. Sobre la repisa dos fotos: la de la azotea de Reina María Rodríguez y, como no podía ser de otra manera, la de Casal. Definitivamente estaba en “casa”, dice Morán. Varias cosas con respecto a esto: primero, lo más evidente, la construcción de esta “casa” en minúscula y en Nueva Orleans frente a la “Casa” con mayúscula y en La Habana donde se deja en claro que ni *La Habana Elegante* ni Morán tienen lugar. En segundo lugar, la combinación de las dos fotos anticipa el formato que tendrá la revista cuatro años después: me refiero al hecho de conformar una “casa” a partir de la yuxtaposición de un espacio habanero y del siglo XIX. Si volvemos a la descripción de la primera versión de *LHE* que realizamos anteriormente, encontramos tres secciones que corresponden a espacios habaneros –“La Azotea de Reina”, “Café París” y “El Templete”– y el resto a textos literarios del siglo XIX –“En la loma del ángel” (Cirilo Villaverde), “Hojas al viento” (Casal), “Ecos y murmullos” (*LHE*), “Bustos y Rimas” (Casal), “La Ronda” (Zequeira) y “Pasión de Cuba” (Manuel de la Cruz) –.

Me pregunto entonces cómo leer este montaje. Pensemos a partir de la incorporación de la sección “El Templete” en el número 4 de la revista. El Templete es una edificación construida en 1827 donde se cree que se fundó la Villa de San Cristóbal de La Habana en 1519. Todos los años en la víspera del 16 de noviembre, fecha en que fue fundada la ciudad, cientos de habaneros dan tres vueltas a la ceiba y echan una moneda a sus raíces pidiendo un deseo. La sección de la revista se constituye, entonces, como una manera de poner a disposición la tradición para quienes ya no están en La Habana. El ritual virtual consiste en que todos los aniversarios de *LHE* –la edición de primavera que coincide, por ende, con el aniversario del nacimiento de Casal, 7 de noviembre, y el aniversario de la fundación de La Habana, 16 de noviembre–, se abre la posibilidad de dejar comentarios, saludos y deseos en “El Templete”, como una manera otra de dar la vuelta a la ceiba. No pareciera ser entonces tanto una disputa de o sobre la ciudad, sino más bien una duplicación, la construcción de una Habana paralela y virtual para los que no están físicamente en la isla. Veamos, al respecto lo que escribe Morán en la presentación de otra de las secciones, “La Azotea de Reina”:

Como quiera que la azotea no pudo recibir –como hubiésemos querido– a amigos como Gastón Baquero o Juan Clemente Zenea y, puesto que algunos de nosotros ya hemos dejado de subir aquellas escaleras y de animar ese espacio que, sin dudas,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

habría fascinado a Casal, hemos querido crear esta azotea otra, fuera de las murallas, pero dentro de la ciudad, y a la que libremente podrán concurrir todos los poetas cubanos (*LHE*, n.º 1, 1998, s/p).

Un “templete” otro, una “azotea” otra, ambos fuera de las murallas, pero dentro de la ciudad. Esto de no circunscribir la ciudad a las murallas de la isla no es necesariamente una novedad, pero la manera en que esto se conjuga con la dimensión temporal sí resulta nuevo. Dentro de los poetas que quedan por fuera de las murallas aparecen figuras como las de Gastón Baquero o el propio Morán, quienes efectivamente ya no están en la isla, pero también Juan Clemente Zenea, es decir, un poeta del siglo XIX. Esta otra Habana que se crea entonces es una Habana a la que también pueden acudir todos los tiempos. En efecto, cuando Morán empieza a firmar las cartas que envía desde Nueva Orleans como “Redacción de La Habana Elegante” o cuando hace una invitación a su casa como si convocara “El Círculo Habanero” no solo funda y habita otra temporalidad, sino que pareciera proponer otro método de duplicación distinto del que veíamos en “El Templete”. Si en este la posibilidad de armar un espacio otro parecía estar más asociado a las herramientas que brinda la virtualidad e Internet, en el caso de esa otra escena analógica –la de las cartas– pareciera ser el hecho de pararse desde el siglo XIX lo que produce otra manera de seguir habitando la isla desde el afuera. Una imaginación post-global, diría Alejandra Laera, es decir, una imaginación transtemporal “que propone sus elaboraciones o resoluciones narrativas por medio del tiempo ... una imaginación que encuentra en el tiempo la salida para los problemas planteados en y por el espacio, en y por el mundo” (2019, p.145)¹⁰.

Ahora bien, todo esto no puede terminar de pensarse sin atender la otra duplicación que está constantemente presente en *LHE* y que ya hemos mencionado anteriormente: la relación Morán/Casal. Retomemos lo mencionado hasta el momento: la llegada de Morán a Miami en la fecha de nacimiento de Casal y esa suerte de emulación o imitación de la experiencia vital del modernista al llegar, vía Miami, a Nueva Orleans. Durante la primera época de la revista, la presentación, que luego desaparecerá con el cambio de diseño, será otro espacio que utilizará Morán para explotar esta cuestión. En efecto, en el número 7 el editor firma como “Conde de Camors”, en el 9 como “Conde de Camors, Francisco Morán, Redacción de *La Habana Elegante*” y en el 11 “En sustitución de Enrique H. Miyares, Francisco Morán, Conde de Pozos Dulces.” La encarnación inicial de la máscara casaliana plantea la duda respecto a la identidad de la firma: ¿es Casal, es Morán, es Morán jugando a ser Casal? La firma que sigue usa la máscara, pero después repone el verdadero rostro que hay debajo, cuestión que permite otras preguntas: ¿está Morán eligiendo la misma máscara que Casal, está queriendo duplicarlo o es una máscara doble, ya que sabemos que Camors es Casal? Finalmente, la opción final con la aclaración de “en sustitución de” habilita dos reflexiones: por un lado, sobre la contemporaneidad entre Hernández Miyares y toda la generación de fin de siglo XIX y Morán; por el otro, si la sustitución implica que ante la falta de algo/alguien se coloca otra cosa, podríamos pensar que en el caso de Casal y Morán no habría ya una sustitución, sino algo más similar a la simultaneidad –cuestión que pareciera estar en sintonía con la fundición del rojo y el azul de los títulos de las diferentes épocas en el violeta que mencionábamos más arriba.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

Para profundizar en esta última vía, recuperemos un evento que rememora el editor de la época en la que todavía vivía en La Habana y estaba organizando el homenaje por el centenario de Casal. La anécdota ocurre en una sesión espiritista grupal; Morán va solo por curiosidad y totalmente descreído hasta que de repente el médium se dirige hacia él:

“¿Te pasa a menudo que sientes una tristeza muy fuerte, como si viniera de un lugar muy profundo, y no sabes por qué?”. “Imagino que no soy el único al que le pasa eso”, respondí luego de admitir que era cierto. En efecto, esto me venía sucediendo últimamente con cierta frecuencia –algunas rachas eran fuertes– aunque no creía desconocer el motivo. La ciudad comenzaba a pesarme, la percibía cada vez más hostil, era como si todo me dijera que me fuera, que qué estaba haciendo allí. Era también, lo sabía, la sensación de que la ciudad desaparecía. Cada día era algo distinto: una columna, un cartel, un cristal, un cine. “Mira, yo veo detrás de ti”, mi interlocutor interrumpió mis cavilaciones, “a un hombre vestido todo de negro, que tiene una mirada muy fuerte, muy enfocada, y muy triste. Tiene en la mano algo como una pluma de ave. No parece de esta época y por el aspecto y la pluma supongo que debe ser un escritor, o un pensador. ¿Sabes quién puede ser?” Hasta ese momento había mantenido mi aire de superioridad y en mi interior me burlaba un poco de ese charlatán que, estaba seguro, iba a terminar pidiéndome dinero. Pero lo que acababa de decirme me dejó helado, paralizado por el miedo, pero también sobrecogido por la emoción. Él no podía saber nada de mi obsesión con Casal, porque tampoco lo sabía la única persona que me conocía de las que estaban allí. ... “Ese es un muerto de luz”, me dijo. “Debes darle una misa, pero una católica, para que se eleve. Porque de él viene la tristeza que sientes. Ponle flores blancas y ofrécele una misa (Morán, s/fecha, s/p).

No es tanto el Casal espectral lo que me llama la atención en tanto dicha figuración es durante los 90 casi un cliché de época. Pero sí me interesa esta idea de que la tristeza de Morán está vinculada con que el espíritu de Casal no solo ha quedado atrapado en la tierra, sin poder elevarse, sino que además pareciera haber decidido apoyar su pesadumbre sobre la espalda del editor. La idea de fondo que recorre la escena no es para nada original, es la idea del siglo XIX frustrado de Lezama. Pero en el contexto que la leemos, es decir, como parte de la historia de la segunda época de *LHE*, la solución de hacer una misa para que el modernista descanse finalmente en paz, que funciona a su vez como una especie de exorcismo para Casal, no puede dejar de leerse en relación con la llegada de Morán a Miami exactamente el día del nacimiento del modernista. No sería entonces solamente un nuevo comienzo para el editor, sino también para el pobre poeta eternamente frustrado y estancado en La Habana. Miami y luego Nueva Orleans parecieran constituirse así en los espacios donde tanto Casal como el siglo XIX cubano pueden por fin realizarse a través de la experiencia de Morán. La simultaneidad que veíamos entonces en la firma del Conde de Camors ya no tiene que ver con el espíritu negro y triste que acecha, sino con las



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

posibilidades redentoras que ofrece la segunda época de la revista. Y tal es así que no solo lo vemos al Conde Camors en el lugar del director –cargo que en su momento Casal no ocupaba– firmando la presentación de la revista, sino que, por ejemplo, en el ya comentado número 8 de la revista podemos encontrar nuevamente en “Ecos y Murmullos” una nota similar a la de Gertrudis Gómez de Avellaneda que es sumamente significativa.

ABEL PRIETO VISITA JAPÓN

TOKIO, 29 de septiembre — Abel Prieto, ministro de Cultura de Cuba, realizó hoy una visita oficial a Japón, durante la cual sostuvo un amplio intercambio de trabajo que fortalecerá las relaciones de amistad entre ambos países. Abel fue sorprendido cuando el emperador japonés solicitó las poesías de nuestro Julián del Casal como credenciales en lugar de la protocolar carta de presentación que tal ocasión habría requerido. El titular cubano no supo qué decir y se vio en una situación bastante incómoda cuando el emperador le ofreció una reproducción exacta de la celda de nuestro Casal y le entregó, como gesto de cortesía, la llave de ¡La Habana! Pero eso no es todo. Los cartógrafos japoneses obsequiaron a Abel un mapa que aquellos acaban de hacer público y que, realizado por Simon Grynaeus en 1532, muestra a Cipango (Japón) a la izquierda de Cuba, lo que explica la certeza de Colón de que se hallaba muy cerca del reino del Gran Khan, así como permite afirmar que el Gran Almirante tuvo que haber presenciado un carnaval chino en La Habana y tuvo que haber subido a la carroza del Dragón del Monte Barreto, invitado por nuestro Casal quien, finalmente, le obsequió una taza de té digna de Confucio (*LHE*, n.º 8, 1999, s/p).



LHE imagina así un siglo XIX otro, un siglo XIX que no está frustrado. Y esa reescritura del tiempo rediseña también el espacio, tal como se ve en el mapa que acompaña la nota. En ese siglo XIX en el que Casal oficia como el gran poeta cubano, dejando atónito al propio ministro de cultura del momento, Abel Prieto, las llaves de La Habana las tiene el emperador japonés, es decir, las llaves de la ciudad están en ese afuera de la muralla que inventa y habita Morán.

En este sentido, resuena algo que dejé pasar en la cita sobre el espectro de Casal. Luego de que el médium le preguntara a Morán por su tristeza, leemos:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

La ciudad comenzaba a pesarme, la percibía cada vez más hostil, era como si todo me dijera que me fuera, que qué estaba haciendo allí. Era también, lo sabía, la sensación de que la ciudad desaparecía. Cada día era algo distinto: una columna, un cartel, un cristal, un cine (Morán, s/fecha, s/p).

Lo recupero porque me hace acordar a “Un arte de hacer ruinas” de Antonio José Ponte, un texto que creo que podría ayudarme a cerrar, al menos provisoriamente, mi trabajo. En este, recordemos, el narrador termina por descubrir Tuguria, un espacio subterráneo al que va a parar todo aquello que se derrumba y se arruina en la superficie de la ciudad. Quizás podamos pensar algo similar respecto de “La Azotea de Reina” o “El Templete”, por supuesto no de manera literal, ya que ni uno ni el otro desaparecen en efecto de La Habana, pero me pregunto si no hay en *LHE* de Morán un deseo de ser una especie de Tuguria de aquello que se pierde con la salida de la isla. O, incluso, podemos ir un paso más allá para aventurar que más que un deseo es una clara decisión de arrebatarse a la isla, es decir, de arruinar, de hacer perder, aquello que se desea disputar. De allí que podamos imaginar, en sintonía con lo ya expuesto, que la liberación de Casal posterior a la misa más que elevarlo lo ha llevado a esa ciudad subterránea a la que va a parar todo aquello que se arruina para construir otra ciudad, otro tiempo, otro mundo. Y si como le dice el director de tesis al protagonista en el cuento, el tiempo es un espacio más, quizás no sea a fin de cuentas descabellado imaginar junto a Casal al mismísimo siglo XIX como una pared más de Tuguria, una pared que limita con Japón.

Referencias bibliográficas

- “Abel Prieto visita Japón” (2003). *La Habana Elegante (segunda época)*, 8. Recuperado de enlace: <http://www.habanaelegante.com/Winter99/Ecos.htm>
- Laera, A. (2019) “Más allá del mundo: imaginación transtemporal para un cierto modo de habitar los confines”, *World Literature. Cosmopolitanism. Globality* (141 – 151). Boston/Berlin: De Gruyter
- Morán, F. (sin fecha). Nuestra historia. *La Habana Elegante (segunda época)*. Recuperado de enlace: http://www.habanaelegante.com/home/Nuestra_historia.html
- Morán, F (1998) “Introducción al presente número”. *La Habana Elegante (segunda época)*, 1. Recuperado de enlace: <http://www.habanaelegante.com/Spring98/Febrero98.htm>
- Morán, F (1998) Sin título. En la sección “La azotea de Reina”. *La Habana Elegante (segunda época)*, 1. Recuperado de enlace: <http://www.habanaelegante.com/Spring98/Azotea.htm>
- Morán, F. (1999) “Introducción al presente número”. *La Habana Elegante (segunda época)*, 8. Recuperado de enlace: <http://www.habanaelegante.com/Winter99/Noviembre99.htm>
- Morán, F. (2002) “Del Templete y del presente número de La Habana Elegante”. *La Habana Elegante (segunda época)*, 19-20. Recuperado de enlace: <http://www.habanaelegante.com/Fall-Winter2002/Ecos.html>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

- Morán, F. (sin fecha). Nuestra historia. *La Habana Elegante (segunda época)*. Recuperado de enlace: http://www.habanaelegante.com/home/Nuestra_historia.html
- “Presentación” (1996). *Encuentro de la Cultura Cubana*, 1. Recuperado de: <https://rialta.org/wp-content/viewer/encuentro/1996-N1/index.html#page=1>
- “Presentación” (2003). *La Habana Elegante (segunda época)*, 21. Recuperado de enlace: <http://www.habanaelegante.com/Spring2003/Febrero2003.html>
- Ponte, A. J. (2005) “Un arte de hacer ruinas”. *Un arte de hacer ruinas y otros cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Romero, C. (2022) Prólogo. *Cuentos de La Habana Elegante*. Miami: D’McPherson.

Notas

¹ De aquí en más utilizaremos *Encuentro* para referirnos a *Encuentro de la cultura cubana* y la sigla *LHE* para *La Habana Elegante (segunda época)*.

² La década de los 90 es un momento de fuerte crisis político-económica como consecuencia de la caída del muro de Berlín y la posterior disolución de la URSS que llevó a un debilitamiento de la hegemonía y del control social, y obligó al gobierno de Fidel Castro a reconfigurar el relato revolucionario. En el campo cultural, tanto la publicación de *El canon occidental* (1994) de Harold Bloom –en el que se recuperaban escritores cubanos disidentes o problemáticos como Guillermo Cabrera Infante, Reinaldo Arenas, Severo Sarduy y José Lezama Lima– como la proliferación de aniversarios y homenajes, le ofrecieron a la sociedad civil la oportunidad de disputar la literatura al Estado. El centenario de la muerte de Julián del Casal en 1993, el cincuentenario de la revista *Orígenes* en 1994 y el centenario de la muerte de José Martí en 1995 no sólo reavivaron las disputas en torno al canon cubano y a la potencialidad política de la literatura por fuera de la ideología y el accionar de los autores, sino que dejaron a la vista los dispositivos político-ideológicos detrás de los relatos nacionalistas.

³ A continuación, describimos la composición de la revista en esta nueva etapa:

Sección Académica: “Dossier monográfico”, “Notas” (artículos más breves), “La dicha artificial” (textos sobre estética), “Entrevista” y “Reseñas”.

Sección de transición: “El perrito chino” (ensayos sobre estética), “Hojas al viento” y “Simposium” (ensayos filosóficos).

La revista literaria: “La azotea de Reina”, “Scherezada” (narrativa, reemplaza por “La loma del ángel”), “Biblioteca de *La Habana Elegante*” (rescata traducciones y textos literarios publicados en las revistas hispanoamericanas de fin de siglo, pero también otros textos tomados de revistas europeas de la época, principalmente, de Francia, Inglaterra y Estados Unidos), “La ronda” y “Ecos y murmullos”.

En un costado como pestañas fijas: “La lengua suelta” (a cargo de Fermín Gabor), “Archivo José Martí” (a cargo de Francisco Morán), “Panóptico o Archivo de la Colonia y la República” (a cargo de Pedro Márquez de Armas), “Archivo de la revolución cubana” (a cargo de Duanel Díaz) y “La celda de Casal” (también a cargo de Francisco Morán).

⁴ En los años 2001, 2003, 2004, 2005 y 2007 se publican cuatro números por año y en 2002, 2006 y 2008 se baja a tres por año.

⁵ Órgano oficial del Partido Liberal fundado en 1878.

⁶ El cambio es informado de la siguiente manera:

En efecto, tal y como habíamos dicho, “La lengua suelta” ha salido de “Ecos y Murmullos” –que regresa así a una expresión más mesurada– pero sólo para ocupar un espacio propio, el cual



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

inauguramos hoy. A partir de este número los lectores interesados deben visitar periódicamente esta página, puesto que su actualización dependerá de las entregas que nos envíe Fermín Gabor, y no de la salida de la última edición de nuestra revista. Con esta página, Fermín Gabor queda definitivamente incorporado a nuestra redacción (*LHE*, n.º 21, 2003, s/p).

Además de que es interesante reparar en que la sección adquiere una frecuencia propia, también es posible señalar que en este número Ponte realiza otras dos colaboraciones: en “El barco ebrio” donde publica *El abrigo de aire*, su famoso ensayo sobre Martí; y en “La más verbosa” donde comparte un capítulo de *La fiesta vigilada*, libro que se publicará en 2007.

⁷ Esta cita, al igual que las siguientes con idéntica referencia, corresponde a una pestaña que se agrega al sitio web de la revista, pero que no está fechada ni se incluye dentro de un número en particular. Corresponde a esta referencia: Morán, F. (sin fecha). Nuestra historia. *La Habana Elegante (segunda época)*. Recuperado de enlace: http://www.habanaelegante.com/home/Nuestra_historia.html

⁸ Vale la pena reponer el fragmento para reforzar el fracaso de las celebraciones:

No solo la imprimieron en un baratísimo papel de cartucho, sino que casi no llega a editarse, a lo que hay que agregar que de la misma se hizo una tirada de apenas 200 ejemplares y plagada de errores tipográficos. Mi ejemplar tiene hasta páginas montadas y, por esto mismo, ilegibles ... Y llegó el día esperado: la clausura del congreso en la Casa y la presentación de *LHE*. Ah, pero nos adelantamos otra vez a los acontecimientos. Resulta que el día anterior había habido un apagón que interrumpió el trabajo en el taller donde se estaba imprimiendo *LHE*. Fernando Rojas, a pocas horas de la presentación del número en Casa de las Américas, intentó convencer a los operarios para que trabajaran voluntariamente e hicieran la impresión. Pero el “hombre nuevo” guevariano había envejecido; o mejor, comenzaba a comprender mejor las cosas: “No” fue la respuesta. Entonces los compraron... con alcohol. Y felices volvieron al trabajo. Ahora bien, debe recordarse que no se trataba solo de la impresión, sino también de la encuadernación y que, aunque se imprimiera una limitada cantidad de ejemplares, eso llevaría tiempo. *Fast forward* a la Casa. Todos esperando allí y nada. No llegaba nada. Recuerdo que, en medio de mi ansiedad, Víctor Fowler se me acercó para hacerme la observación de que Casal “no es tu hermano, ni tu papá.” Iba a responderle cuando Antón Arrufat tuvo la infeliz idea de hacer un chiste en voz alta. Era el colmo y le respondí, públicamente, con la furia de toda la frustración acumulada. Mi respuesta fue quizá desproporcionada, y ahora lo lamento, pero en aquellos momentos no pude evitar esa reacción. Finalmente, llegaron los ejemplares de *LHE*, los cuales se vendieron todos en dólares. Pude hacerme de uno que me dedicó Oscar Montero y que es el único ejemplar que conservo.” (Morán, s/fecha, s/p).

⁹ Muchos años después, en 2012, Morán cumplirá finalmente su deseo inicial con la publicación virtual de *In memoriam*, un volumen que compila 161 textos escritos a lo largo de más de 100 años sobre Casal.

¹⁰ Más adelante leemos: “Uno de los recuerdos más bellos que tengo es el mensaje que Reina y Ponte me enviaron desde la computadora de un amigo, donde habían visto la revista por primera vez” (Morán, s/fecha, s/p). Me parece una escena que condensa varios sentidos. En ese primer número, por ejemplo, Ponte publica algunos de sus poemas y un capítulo de *Las comidas profundas* en la sección “Ecos y Murmullos”. Reina, por su parte, encontrará su propia azotea duplicada y contenedora de todos los tiempos. Morán no comparte el mensaje que le dejan sus amigos, pero podemos imaginar que habrá sido toda una experiencia. Mirar en 1998 a través de la pantalla de una computadora ajena una revista del siglo XIX hecha por un cubano que hasta no hacía mucho compartía físicamente un espacio en esa azotea y que ahora, desde afuera de la muralla, ofrecía una azotea otra, duplicada, en la que, sin importar donde se encontraran, estaban todos: Reina, Ponte, Morán, Zenea, Casal y así podríamos seguir hasta nombrar a todos los poetas cubanos de todos los tiempos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Rocío Fernández, Tiempo e ironía en la segunda época de *La Habana Elegante* (1998-2015), pp. 60-76.

Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea

Susana M. Gómez

Centro de investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades.
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

susana.gomez@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0001-5511-7730

Recibido 15/08/2024. Aceptado 1/10/2024

Resumen

La noción de “topología” proveniente de las ciencias duras aporta a la crítica literaria su operatividad para describir la narrativa como un espacio que sitúa lugares de lectura literaria. Los espacios topicalizados se reconocen dibujando una espacialidad creada por la vivencia de los escritores recientes de literatura cubana, en una representación ficcional. La Habana se constituye por sus sujetos que habitan, migran y demuelen muros simbólicos para figurar su existencia. Seguiremos movimientos que realizan por minúsculos rincones que vuelven literario “lo común” cotidiano y que, de alguna manera, crean topologías como una forma política de responder al ser-ahí, con el cual actúan en las decisiones y escisiones estratégicas. Así, se vuelven material de escritura que les sitúa en el cuerpo literario cubano, isleño o exiliado. Vemos así aparecer una “no-épica” en un estudio crítico que descubre una forma de dar cuenta de un proceder y un deseo de narrar la vida en Cuba.

Palabras clave: *topología; narrativa reciente; Cuba*

Constancias [Flares]. A Topological Reading of Contemporary Cuban Everyday Life

Abstract

The notion of “topology”, coming from the hard sciences, brings to literary criticism its functionality to describe the narrative as a space that situates places of literary reading. The topicalized spaces are recognized by drawing a spatiality that derives from the experience of contemporary writers of Cuban literature, in a fictional representation. Havana is constituted by its subjects, who inhabit, migrate and demolish symbolic walls to affirm their existence. We will follow their movements through tiny corners, that not only make “the common everyday” literary, but also create, somehow, topologies as a political way of responding to the being-there, with which they act in strategic decisions and splits. Thus, they become a writing material that situates them in the Cuban, islander or exiled literary body. In this way, we recognize a “non-epic”, in this critical study that uncovers a way to account for a literary procedure and a desire to narrate life in Cuba.

Keywords: topology, recent narrative, Cuba



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

Preguntas para un realismo que no lo es

Ingresar en la vida cotidiana de La Habana a través de la literatura exige al menos dos cautelas. La primera consiste en situarnos en un presente que ha perdido la prospectiva de los años sesenta, aquellos en que “lo moderno” existía y convivía con la posibilidad de una fuga política del capitalismo monetario hacia otra realidad a construir (y que nunca se concretó) en la ilusión de un socialismo comunitarista. La segunda consiste en preguntarnos por los debates actuales de la crítica sobre la literatura cubana, que interpela la insularidad como categoría imprescindible para observarla de manera amplia, horizontal. Esa fue mi preocupación, trayendo también un esfuerzo investigativo en lo metodológico que venimos realizando en mi equipo de investigación Khôra, en el cual el concepto —y la epistemología que conlleva— de *topología* ha sido probado y ha resultado muy productivo en otros espacios y campos: la crítica, la lectura desde el psicoanálisis, la teoría del archivo (especialmente de escritores) y de migraciones en procesos genéticos de escritura. Por ello quise traer una observación que aprovecha los conocimientos que otorga pensar en términos de una topología en este trabajo que funciona “a modo de prueba”. La pregunta central está sostenida sobre la idea de que la literatura cubana contemporánea, o más bien reciente, es singular en su proceso de generar un realismo que solo los modos de vida, en la domesticidad que se vive en la isla y en La Habana en particular, provocan sostener. Tomo una cita de Ignacio Iriarte que me llamó la atención en su comentario del libro de Carlos Aguilera: *Teoría de la transficción* (2020), cuando dice: “La literatura no viene a disolverse en los discursos reales, sino que pone de manifiesto la condición semiológica de la vida actual” (Iriarte, 2020). Ahí encontré una puerta de salida a la necesidad de hablar de realismo, de realismo sucio, o de realismos en plural para indicar un proceso de creación que pone de cara a la lectura una mostración más que un relato de condiciones materiales que soportan el sentido de lo que se sobrelleva como política de escritura. Esa “condición semiológica de la vida actual” (Iriarte, 2020) manifiesta que se ha desplazado la noción clásica de realismo decimonónico y que ha entrado en discusión la idea de un “nuevo realismo” despojado de la vía del estilo para volverse cinematografía de una estética vital, más, aun, pensando que quizás sea la única que hay, dadas las condiciones materiales y simbólicas de significar La Habana. Pero pensar fuera de Cuba en estos debates nos hace caer en lugares comunes que también queremos evitar: la insularidad como justificativo en el aislamiento cultural y económico, lo político-ideológico como parámetro de lo legible, la liminaridad precaria del lenguaje para dar cuenta de un mundo donde no hay y no se tiene, pero en el cual se vive.

Precisamente ese apabullante realismo en la representación de los avatares diarios —que necesariamente sitúan y conllevan sus tópicos— crea una situación general en la cual mostrar y narrar se vuelven casi homólogos, propiciando un modo de exhibición de hechos que, acercando la mirada, reconocemos que son los lugares, es decir los *topoi* (por donde todos pasan, dando sentido al pasar y al lugar) en esa trama tejida inevitablemente entre tópica y doxa. Quiero decir, al narrar acontecimientos se muestra una ocupación de espacios tópicos — la cama, el pasillo, además de “espacios” que no son lugares, sino más bien cronotopías: la casa como herencia, el umbral donde la gente se sienta a ver pasar el día, los barrios alejados, la guagua— y con ello, se crean sistemas que veremos se ven como topológicos en los cuales la vida cotidiana es leída en un esfuerzo (muy violento incluso) de explicitar ese “así son las cosas aquí”. Se narra la vida cotidiana porque es lo que hay para narrar.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

Incluso cuando el relato de acontecimientos pierde densidad frente a los diálogos —me pregunto con ello: ¿qué otra cosa son si no intrusiones del discurso social y de las voces elegidas para señalar subjetividades tensas incluso con su propio hablar?—, los procesos de lectura deben migrar en territorios ajenos hacia el territorio de las pasiones, deben fracturarse en quiebres culturales, deben crear imágenes sin referencia (hablaremos de ello luego) u, casi obligatoriamente, intuir colocaciones de la comprensión de los modos de la vida, de los cuerpos. El colado de relatos que se realiza en este estudio en ciernes abarca cuentos de autores posteriores a la Generación Cero, pero casi pasando por alto ese detalle. Narrativa en un concepto más amplio que el género: el modo narrativo que podría incluir la crónica, de la cual ya nos ocupamos con Katia Viera para trabajar Carlos Manuel Álvarez (Gómez y Viera Hernández, 2023). Allí vimos esa fuerte tendencia a narrar la crónica de *La Tribu* (2017) en función de los sujetos de La Habana, más que de los lugares como se define la crónica urbana, los cuales parecían ser solo una base mínima para apoyar algo a contar. Una vida para narrar necesariamente desde lo cotidiano. Allí quedaron sueltos hilos que armaban otra cosa con *Los caídos* (2018), y de esos detalles pendientes surgen estas reflexiones.

Decir topología es señalar la literatura como un espacio a recorrer

Por cuanto el ejercicio de la escritura cubana actual hay mucha crítica para leer y reseñar. Elijo sostenerme en las obras en sí, porque surge una hipótesis acerca de cómo se crea una zona figurativa necesariamente orientada hacia la lectura “desde el afuera”, algo tan discutido, cuyas polémicas intentaremos evitar ahora. Atendiendo a los textos literarios, busco conocer cómo se lee el cúmulo de obras cargadas de precariedad editorial y de circulación de mano en mano (de archivo a pen drive, a mails) en las cuales es evidente una serie innominada de constancias semióticas representativas y hasta en la puja por el sentido legible en esa exterioridad trasatlántica donde nos situamos. Situándonos allí, el estudio traza dos líneas centrales que ora se cruzan, ora se dirimen en paralelo. En primer lugar, reconocemos unos corpus provisionales como marca de lo heteróclito que se manifiesta desde el origen, esto es, desde la propia producción cubana, su inestabilidad por la consecución de materiales. En segundo lugar, se exhibe una operatoria observacional antes que analítica, dado que se trata de mostrar cómo una categoría —espacio topológico— daría herramientas para leer esta narrativa centrada en los procesos vitales/políticos, urbanos en los cuales residen las estrategias literarias de representación (las hay discursivas, además).

Un “espacio topológico” es aquel en el cual —siguiendo a la geometría no euclidiana— se pueden observar cómo las figuras lo ocupan, en vistas de una posibilidad en que modifican su ocupación del espacio, pero nunca cambian de forma. Un ejemplo sencillo es el juego del tángram, otro cómo usamos los diagramas o cómo percibimos un Moebius. Eso se comprende si cambiamos la perspectiva para reconocer de qué manera existen esas figuras en ciertos espacios delimitados, desplazándose, acomodándose unas en otras. No se trata de la materia ni de lo medible, sino de ver la forma como un problema. Es la pregunta de quienes, desde la geometría, supieron salirse de la medida y del cálculo para reconocer que la vida es una figura que toma forma en un espacio y que este lo es en tanto ha sido ocupado y dinamizado por figuras cuya forma puede o no ser estable. Las reglas que describen esta diversidad de uso del espacio —no solo por acción humana, la naturaleza es topológica: las flores, las células— indican regularidades en las funciones continuas en figuras, en cuerpos, en espacios geométricos. De allí conocemos las nociones de homotopía y heterotopía, esta última considerada por Foucault, así como vemos el aprovechamiento que hiciera Lacan de estas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

operaciones geométricas. Por ejemplo, se ve el proceso continuo para aquellas relaciones de conexidades o de conectividad, en que las figuras se vinculan transformándose; se piensan cualitativamente los bordes (tan derridano hablar de esto porque se trabaja con la figura del borde sobre el espacio ocupado, describe los procesos de los agujeros, en el “toro” cuyo ejemplo más conocido es la taza de cerámica). También tenemos el ejemplo lacaniano en su tríada y las figuras del signo en Peirce, para poner en nuestra mente algo reconocible en nuestro campo. Los mosaicos, los mandalas, son también descriptibles por la topología.

La topología se ocupa de observar —nunca medir— relaciones entre el espacio y las figuras, especialmente en aquellas que —sin modificar sus puntos de configuración— son intercambiables bajo ciertas transformaciones que deben ser continuas. Es decir, pueden ser reversibles. Claro que no entraremos en detalles de la geometría, sino que nos interesa ahora crear una lectura de la literatura cubana reciente atravesando aquellos aspectos críticos que segmentan y separan. Pensamos en la *literatura cubana como un espacio topológico* ocupado y dinamizado por figuras que la literatura da a leer, situando a la *contemporaneidad* en el plano que permite ver esas figuras: el *presente* es un continuo, en él los tópicos, los discursos, los objetos cotidianos se expanden, se condensan, se conectan y migran junto a otras figuras, se pliegan en ellas —como los exilios a los insilios— tan operativo al observar las representaciones, las temáticas y los lugares desde los que se narra. Podríamos incluso señalar la “cubanidad” o la vida urbana en La Habana como un espacio en el cual no existe la idea de vacío: todo es algo, cada cosa remite a una forma densa y conectada con el hoy que no termina de suceder. El continuo de la vida es indetenible, por ello el espacio topológico nunca está quieto ni es incommovible.

Lo que se narra y describe es factible de comprender en esa literatura, tan diferente a la narrativa de los años 60, más figural, menos dialogada o callejera una vez que aprendemos a vincular sus textos en ese espacio, cartografiando recorridos que incluso motivan un uso no canónico del corpus: pasando por temas o motivos, entre autores, entre géneros, entre generaciones, salteando límites y restricciones de estilo o de estéticas dispares. Nos preguntamos cómo se muestra el presente, pero intentando tomar distancia, viendo lo que la mesa de trabajo (Antelo, 2015) coloca frente a nosotros para concretar una heurística que coloca la mirada en los movimientos callejeros, en una urbe aferrada a pequeños instrumentos domésticos, a rituales y prácticas cotidianas asidas a una relación objetual con el modo de vida (la suciedad, el café, los pasillos, los umbrales, la cama, el calor, los picaportes, los vasos sucios, los cortes de luz, la cola de lo que fuere...). Coincido con Laura Maccioni (2020, p. 176) cuando describe a La Habana como un espacio des-localizado en la narrativa cubana del Siglo XXI, aunque los modos de vida sean ya, a estas alturas, atemporales. Es decir, han quedado en carácter de museo, pero están en uso; se trataría de un tiempo de ninguna manera vacío de historicidad, pero apegado a un presente permanente donde pareciera que todo cambia solo por ser lo mismo de siempre. El despegue escriturario de los discursos oficiales y prospectivos/ideológicos de la última década ha permitido que las representaciones narrativas anclen sus puntos y delíneen sus bordes para crear figuras cuyas formas no cambian (es un axioma topológico), sino que ocupan otro lugar y, con ello, todo se ve de otra manera.

Al ver estas singularidades representacionales y argumentales de la narrativa que enseguida comentaremos, nos sorprende la evidencia de que el espacio topológico deja ver cosas que no leemos. Podemos señalarlas con el dedo que sigue un dibujo lineal pero superpuesto de representaciones en que la domesticidad y la temporalidad de sujetos reconocibles en personajes y situaciones enunciativas —posiciones de hablar, pero también dialectos creados



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

no solo por el ímpetu de una lengua que transa con la significación habanera de la vida en que el idioma se vuelve un caminar por los usos y los yugos de la lengua legítima, oficial y colonial todavía.

Quizás reconozcamos que nuestra observación se vuelve panorámica al tener un corpus heteróclito y al tener la necesidad de desplazar la mirada en busca de la figura, de su palpitar semiótico frente a lo posible de decir y a lo legible desde el afuera de Cuba. Es decir, esta idea de leer críticamente un espacio topológico que es la narrativa cubana reciente nos ofrece otras posibilidades de relevar y de reunir por sus bordes esas figuras, difiriendo en el uso de categorías críticas que segmenten ese espacio o que lo sectorizan con vectores dados por otras nociones tales como generación, historicidad, dualidades del tipo estatal/disidente, u otras. Maccioni habla en el texto citado de un “desmarre”, que entiendo más creativo que institucional (el Estado sigue siendo el ancla de producción y de edición en Cuba), tomando en cuenta esas políticas de escritura que describe así:

Por política de escritura me refiero a los modos en que, en los textos seleccionados, el escritor ofrece una respuesta frente a aquellas preguntas que exponen el carácter conflictivo de la relación entre política y literatura, tales como qué significa escribir en y ser un escritor en Cuba, qué tipo de práctica considera que es la escritura qué intercambios cree que efectúa con esas prácticas sociales. (Maccioni, 2020, p. 177).

La cita sigue, señalando tanto lo institucional como el archivo que el escritor está dejando anotado, habla de las disputas en el entorno productivo y editorial. Con esta remisión puedo ya dejar claro que una política de escritura moldea y busca situar las figuras en ese espacio o, más todavía, busca incluirse en aquellas figuras —Moebius, conexidades, convergencias, formas moldeables con el uso de la lengua— que se vuelven tópicos (sentido argumental), retóricas (alegorías, metáforas, hasta la recurrente sinestesia) y pliegues de los géneros literarios.¹

No hablamos de figuras retóricas, sino que buscamos una operación crítico metodológica para observar —y seguir su continuo movimiento— en una zona literaria, la narrativa cubana contemporánea, posterior al período especial como clave histórica que circunscribe el espacio en el cual se escribe. Ante ello tendremos en cuenta la idea de que “lugar” (de donde proviene “topo” en griego) no es Cuba como isla geográfica o como geopolítica, sino que atendemos a la representación generada por la vida cotidiana y en cómo se dejan instaladas claves generacionales que hacen de la propia literatura un espacio topológico. A su vez, en él se reconocen estrategias narrativas constantes que, al romper con la idea de corpus homogéneo, facilitan ver esas figuras que se mueven, cambian de bordes, se pliegan unas sobre otras y, casi todas están imbuidas de los signos de lo exógeno. Es decir, solo las vemos porque estamos afuera de Cuba, en un “otro mundo” y porque creativamente son concretadas desde su origen para ese otro ambiente de lectura “en el afuera”. Quien lee no implica que sea quien lo vea. Puedo quedarme leyendo y pasar por alto mi lugar de ajénidad como lectora argentina, aunque piadosamente o ideológicamente quiera estar “con ellos”.

² Esto no viene a cuento porque sea Cuba, sino porque la topología por definición es una lógica de la mirada sobre una cartografía de formas y no sobre lo imaginal de las ficciones. Por ejemplo, la recurrencia *ad infinitum* de las modulaciones autoerógenas en Pedro Juan Gutiérrez puede observarse en su sentido como otra cosa que un cliché o una obsesión del personaje ficcional: es una manera de situar la figura del cuerpo en el espacio de vida, siempre lleno y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

sin vacíos por definición. Un cuerpo racializado (Viera y Kabalin, 2020) en respuesta a lo que no se describe, pero tampoco se narra en la literatura oficial: el negro que deviene su sexualidad erotizada en *cualquier parte*, como señal de traspaso de su subjetividad a otra forma: a ser esposo, a ser hijo, a ser amigo de la travesti del barrio, que también se ve en la narrativa abiertamente marica de Andrés Asevis en *Cosa negra* (2023). El auterotismo resulta, antes que ficción exhibicionista del tema antes tabú o cualquier otro comentario ideológico, un signo de lo real cotidiano que conlleva la recién nombrada con Iriarte “condición semiológica de la vida actual” (Iriarte, 2020), pero lo vemos como una figura que incesantemente vuelve a aparecer, que se está moviendo en el transcurso de los relatos esperando el momento de su visibilidad. ¿Acaso el auterotismo no es un *continuum*, un Moebius? Lo es en la vida, por qué no lo sería en la literatura que requiere esquivar lo legible moral incluyendo un ilegible textual/sexual.

Unas constancias son esos papelitos que doblamos y desdoblamos

Uno de sus problemas epistemológicos radica en que es imposible evitar estar adentro y, a la vez, afuera del proceso topológico. Nuestra lectura ingresa en la representación, la vive, pero nuestra vivencia está tramada por esa distancia crítica que obedece a un espacio semiótico distante en que vivimos y leemos. Quiero decir, sin entrar en derivas teóricas, que creamos un “lugar de lectura” (Ali, 2022) para el cual activamos ese espacio de desplazamientos y convergencias necesarias para la comprensión literaria de la narrativa cubana actual, desde el afuera territorial y en una zona inestable que intentamos usar para constituir “lo cubano”, “lo latinoamericano en Cuba”, “lo caribeño desde Latinoamérica”, “el idioma común” en el cual posicionarnos en la construcción de un sentido que nos muestre una perspectiva desde la cual ver la narrativa. Por ejemplo, cuando se vuelve recurrente la figura de la cola del pan o del ron o del abasto de cualquier cosa con la libreta de racionamiento en la crónica de Carlos M. Álvarez, se crea con ello una serie de implicancias que delimitan ese lugar de lectura que deviene no solo consuetudinario para la vida de La Habana, sino que se constituye como una alegoría de la escucha en la Cuba precaria, abrochada a una soga de tender —como una sábana al viento— lo que se tiene, lo que se es y lo que deviene de ello. Sin embargo, es una constante en casi todas las narrativas, en Gutiérrez, en Portela, la cola del pan/ron escapa del concepto del cliché: la vivencia diaria —si no es la del pan es la de otra cosa, de un trámite, de una farmacia— emerge como figura en el espacio topológico de la narrativa habanera con su carga semántica de impotencia, riesgo de no conseguir o conseguir poco, pero también de la espera tamizada por la construcción de comunidad, de charla en la espera, de polémicas airadas por cada detalle de lo que cuesta, de lo que se halla y el chisme barrial corriendo rápido como un ratón entre los pies con ojotas.³

Se lee en “Sálvese quien pueda” de su *Trilogía de La Habana*, Gutiérrez crea una posición narradora para un hombre que regresa a La Habana a vender langostas congeladas. Su recorrido para venderlas y “hacer pan” como indicador de ganar dinero, lo lleva a buscar algo que no debe faltar: ron. Narra esa escena, que descalabra, como ya acostumbramos en los relatos de Gutiérrez:

En la ronera la cola estaba full, pero me acerqué por la orilla, miré al dependiente y le pasé la botella. Me la llenó y le di sus treinta pesitos. Así a la cara, delante de la gente en su cola. El que tiene dinero no puede estar comiendo mierda haciendo cola dos horas para una botella de ron, con la libreta de abastecimientos en la mano. Ni cojones. Pago el doble y resuelvo en un minuto.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

Enseguida formaron su protesta. Y los viejos con su matraquilla: “Está bueno ya, esto es igual *pa'tó* el mundo, esto es por la libreta”. Les jode que llegue uno con plata y les dé por el culo. (Gutiérrez, 2002, p. 163).

Esa práctica, residuo de un sistema militarizado de orden social, no se trataría en su presencia ficcional solamente de una recurrencia motivada por el relato de la cotidianeidad, o de una figura estereotipada, sino que dicha emergencia en la narrativa habanera radica los signos que marcan cómo lo real de la vida ocupa el lugar literario que se vuelve visible: *eppur si muove*, diríamos. Este detalle quiere ejemplificar de qué manera ese tópico / situación vital adopta formas (una canción, una película, una fotografía) cuyas conexiones dejan de estar vinculadas a un lenguaje o un género para ser parte de un sistema topológico que se podría volver a ver en otros espacios. Con ello, podremos ampliar los corpus de lectura y así descubrir —en esa heurística de la lectura literaria de Cuba— que los sentidos no son simples redes de puntos sémicos, sino que para poder reconocerlos —desde afuera, lo exógeno que vivimos en la extrañeza capitalista— se nos requiere ver la figura, observar su densidad crítica enlazada a una posición enunciativa que es capaz de mostrar ese detalle menor. Una narrativa de lo ínfimo marca el delineado de esas figuras: los personajes son porque operan en la normalidad de un orden impuesto que les obliga a una interacción frente al común: hacer la cola. Pongo, en la misma serie que di recién, otro ejemplo: la pequeña aglomeración frente a los abastos con el consabido “quién va de último”, moldea la formación de una subjetividad colectiva nominalizada. Decir un nombre propio o un apodo para marcar el turno de acceso; el nombre se vacía de identidad, ya ni es un sujeto quien lo enuncia, sino un punto en una línea inexistente (que no es una fila, es una aglomeración).

Pedro Juan Gutiérrez, en el cuento “Hijos del caos”, de la *Trilogía sucia de La Habana*, describe esta situación, que nos sirve para proyectarla a otras obras donde también surge, esta vez en la memoria descolocada de una señora que habla sola, anciana, en su balcón. Dice:

A través de la ventana yo veía en el edificio de al lado a la mujer vieja, canosa, quizás un poco abandonada y sucia. Sentada en un balance se mecía furiosamente y cantaba sin pausas y mezclando estrofas de La Internacional, el Himno Nacional, la Marcha del 26 de Julio, el Himno de los Alfabetizadores, el de las Milicias, de nuevo La Internacional, y lo repetía todo. A veces se callaba un poco, como para tomar aire, y preguntaba: «¿Quién es el último? ¿No hay último en esta cola? ¿Quién es el último para el pan? Bueno, si no aparece el último, yo soy el uno, ahh, lo siento, estoy preguntando y nadie me responde. Compañeros, ¿quién es el último?». Y de nuevo comenzaba: “No habrá César, ni burgués, ni Dios”. (Gutiérrez, 2002, p. 81).

Evitemos pensar en la insania como clave de lectura. Situémonos en la cola del pan como una inscripción en la mente de esta señora, comunicando una alienación de lo cotidiano con respecto a una conciencia de sí, que crea una encrucijada donde se entreveran los discursos aprendidos en el himno patriótico o revolucionario con el enunciado que busca anclarse en un diálogo inexistente. Ninguno de los dos planos enunciativos en la representación de la anciana indica su subjetividad: se ha vaciado de su lugar como individuo para ser una señal de la ausencia de sí, de una historia personal o de un nombre e identidades propios.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

Cómo se llama alguien puede incluso ser una mentira, pero indica un puesto perseverante. Lo vemos en existencia cotidiana, lo leemos en la literatura, pero el relato permite ver —como por delante de nosotros— ese movimiento singular y decide qué ciudad y qué Cuba estamos leyendo.

Lejos de pretender expandir esta noción de espacio topológico, que convido, quisiera poner a prueba algunos tópicos y motivos cronotópicos (que mucho se conectan con Bajtin en lo nocional) leídos y relevados un tanto desordenadamente, pero con confirmación de que hay una potencia crítica para redescubrir una lectura que llamaremos horizontal, más flexible, desde el punto de vista metodológico, de la singularidad de la literatura narrativa cubana reciente. Elijo dos de estos “casos” buscando tres imágenes topológicas que traigo del campo disciplinar de la geometría, ya probados en otros estudios (archivos digitales de escritores, crítica literaria, crónica) y que son las conexiones, los bordes, las continuidades, estas que en nuestro estudio hemos llamado “constancias”.

Primer caso. Figuras topicalizadas: alegorías del vivir. Lo real alegórico en detalles mínimos que toman el espectro total de lo visible. *La cámara oscura*, que recuerda aquella que existe en La Habana vieja donde invitan a turistas a subirse por escaleras que remiten a la precariedad edilicia habanera, en la cual desde un puntito de luz se te muestra toda la ciudad proyectada por un efecto físico óptico sobre un panel horizontal. Explicándolo sencillamente, podemos usar la idea de la cámara lúcida para mostrar el trabajo retórico narrativo que se manifiesta en las alegorías que se reflejan a partir en las escasas descripciones de desplazamientos por la ciudad, especialmente en aquellas descripciones de lugares vistos como pasillos, apenas en sombras, cuyas imágenes no logran describirse por borrosas. Son puntitos de luz que ingresan en la cámara oscura de la ficción, necesarios para dar dimensión a lo que acontece. El efecto se percibe extraño, como ver el eclipse a través de un huequito que proyecta la imagen de un espejito en una caja de cartón. Esta estrategia es muy seguida por quienes tienen una narrativa fuertemente visual: Carlos Manuel Álvarez en *Los caídos* (2018) muestra la cotidianeidad de una familia, cuyo hijo parte al servicio militar, narrando en la focalización cambiante por los personajes (el padre, la madre, la hija/hermana) lo que se puede mostrar, reflejando en un espejo ese pasillo en el cual transita la familia mientras el hijo está en lo abierto del sistema militar. Es “lo abierto” porque sus descripciones son luminosas, muestran el acontecer del sistema del control sobre los cuerpos y sobre el pensar, teniendo la familia una vivencia ruinosa de la rutina y los pasos que dan para cada cosa. Cada cambio de voz narrativa pone el acento en un despliegue desde lo mínimo: los zapatos, los bistecs que le regalaron a la madre y los hijos no quisieron comer porque no los conocían; la esposa con epilepsia se cae, la presencia del Estado, el gobierno, el Partido se cuele por el agujerito. Todo ingresa por el relato de lo ínfimo, pero desplegado en el espacio literario cronotopizado de la casa familiar toma amplitud, se estira y vuelve a plegarse con cada narrador.

Invito a leer esa novela para comprender cómo se crean tópicos que son —su definición lo indica— recurrentes en un espacio topológico marcado por un lado en la espacialidad novelesca y por otro en esa proyección ínfima de la cotidianeidad en un plano mucho más amplio y exógeno a nuestra lectura. Casi atemporales ya, los personajes son portadores de la alegoría de ese traspaso por lo incumplido de un proceso destinado a no ser. En ese sentido, la cámara oscura muestra un realismo alegórico cuya comprensión estética produce el efecto visual de una pantalla que excede los bordes según cómo les dé la luz.

Otro ofrecimiento de un lugar de lectura es el café de la mañana como punto de quiebre de la forma argumental: se muestra la precariedad en estrategias narrativas que podremos describir



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, *Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea*, pp. 77-88.

como topológicas ya que representan —en el mundo objetual de la vida doméstica— un despliegue de *lo que hay escaso* en el acontecer cotidiano. Este conjunto de tópicos (que son figuras narrativas recurrentes, vectores por los cuales se construye el sentido del argumento narrativo) aparece en la obra de casi todos los autores considerados. En Portela, en Guerra y en Novak, se lee como una constante que define incluso los puntos de inflexión argumentales. Numerosos son los ejemplos, tomo un par. En “Alguna enfermedad muy grave” (2006), de Ena Lucía Portela, el personaje (ella) describe narrativamente sus mañanas y una en particular. El calor, un corte de luz, la imposibilidad de la ducha, rodean el espacio doméstico en que ese café de la mañana será situado. Una figura narrativa (un tópico) entre figuras del imaginario de la casa en una ciudad signada por su carencia de todo y el calor dominando las escenas. La narradora descubre un correo electrónico justo antes de un corte de electricidad, en el cual recibe una buena noticia. Intenta felicitarse (“...a ver si olvidó un poco mi patética situación actual”), va a la cocina. Cito:

Tomo café. En alguna parte he leído que los árabes beben café bien caliente para combatir el calor. No entiendo, pero igual los imito. A lo mejor da resultado. ¿No son ellos los especialistas en esto de lidiar con las altas temperaturas? Así pues, tomo café. Oscuro, espeso y amargo. Bien caliente. Vuelvo a la sala y enciendo un cigarrillo. ¡Ah! Hubo un tiempo muy difícil en que ni siquiera tenía estas cosas. Ahora, al parecer voy prosperando. (Portela, 2003, p 13).

En *Domingo de revolución*, de Wendy Guerra, el café aparece en el momento de la novela en que la narradora ha regresado a la casa de sus padres, ha sido ya requisada por el gobierno y le han colocado cámaras en la casa. Pero la sorpresa para ella y su pareja/amante —Gerónimo, cuya historia es también excéntrica—, sus documentos de la computadora devuelta han desaparecido. No hay ni un renglón de sus poemas. Dice:

Miro a Gerónimo hacer el café en la cocina, su pelo húmedo, su cuerpo distendido, su canturreo en inglés y su placidez no merecen interrumpirse con mi desgracia. [...] Intenté llorar y no pude, intenté correr pero mis piernas no me respondían. Todo había sido borrado de mi computadora.” (Guerra, 2016, p. 105).

No recuerda nada de lo escrito. Sigo leyendo:

Gerónimo abrió incrédulo la computadora y yo me dediqué a mirar las huellas internas que dibuja el café. Hay personas que dicen poder leer el futuro en el dibujo que se abandona en el fondo, cuentan que en la morfología de ese lodo, de esa pátina enmelada, se esconde tu destino. Lo extraño de mi dibujo es que en la taza no quedaba mucho más que el polvo disperso, en el fondo de la porcelana flotaban sólo algunas ilegibles virutas de café y nada más. (Guerra, 2016, p.106).

Si los vemos como una mera representación de la cotidianeidad no podríamos vincular ambos casos, pero si nos movemos por ellos captaremos que ambos crean una figura en conexidad: el café es usado para manifestar el punto de quiebre (axial, diríamos) en el argumento narrativo. Ritual, costumbre, identidad (Cuba y el café...) y a la vez objeto que se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

vuelve signo de lo irreversible. Es el café lo que marca las figuras del tiempo, las hace visibles: vemos el momento —sin objetos no hay figuras—, pero el lazo entre procesos argumentales va dibujando los puntos de quiebre.

En *El insaciable hombre araña*, de Pedro Juan Gutiérrez el café es también el momento en que se traspasa de un estado a otro del sujeto (hombre viril, sexualidad a desapego y vínculo filial). El personaje se siente frustrado en la casa de la madre, entre su falta de limpieza, la depresión y la vejez, su esposa ya no lo desea. El narrador se levanta, se lava los dientes y prepara café, les lleva a “sus mujeres” una taza.

Con Julia no puedo templar tanto. No me excito bien [...] ¿Ella no percibe que esto ya se acabó? ¿No entiende que seguimos juntos por inercia y cuesta abajo? [...] Hay un solo ventilador y anoche se lo dejé a mi madre [...] cuando desperté era de día. Miré el reloj. Las siete. Me levanté para hacer un café. Estoy pegajoso de sudar tanto anoche. Me visto con un short y salgo al patio, al aire fresco. A respirar de verdad. (Gutiérrez, 2002, p. 95).

El narrador sale a buscar el almuerzo en el corral de la madre. La miseria le da poco más que un par de huevos: “Bueno, en fin. Entro y hago café. Le llevo una taza a Julia a la cama. Despierto a mi madre y le alcanzo otra taza.” (Gutiérrez, 2002, p. 95). Estamos leyendo el relato “Algo que me haga saltar”, en el cual escenas como esta implican que el desplazamiento del personaje parte y retorna a ese ritual matutino como un Moebius, un recomenzar. Todo el libro tiene escenas similares a estas, como aquella en que una prostituta lo invita, cordial, a un café y se lo prepara con delicadeza; o en otro relato donde habla del sabor a huevos de cucaracha en los restos de un café viejo que le sirve una vecina.

De este modo puedo ir mostrando estas constancias que se ven como figuras en el horizonte de un corpus de época (contemporáneo en la representación figurativa de escenarios y modos de vida, con sus subjetividades, de las últimas décadas). Sin embargo, quisiera remarcar que mi estudio inconcluso recupera una diversidad de categorías analíticas para poder describir este dinamismo topológico singular que se da en la literatura cubana, tanto la insular como la del exilio. Aún sin llegar por ahora a la consideración de detalles de lugares de edición o cercanía con “la literatura oficial”, o el sitio de residencia de los escritores es posible reconocer que se organizan figuras que atraviesan libros, autores, e incluso modulaciones genéricas (ficciones realistas, en su mayoría, con diferentes registros de “lo real”). Este panorama busca en las ficciones los entramados del decir topológico, discursivo.

Se confirma una paradoja —también considerada un problema de la topología— que consiste en que esa operación de las figuras en el espacio representacional sobre y de La Habana resulta a la vez ubicuo —es decir, en una geografía de escritura, como decía Noé Jitrik— y sin lugar, dado que el movimiento de la representación ya descentra una Cuba estandarizada, la reorienta en múltiples dimensiones expulsando restos de este decir/mostrar hacia un lugar de lectura que se requiere para poder interpretar, imaginar, apasionarse.⁴

Un estudio en progreso sobre la noción de “topología” la traslada desde las ciencias duras a la literatura en un trabajo de campo que incluyó archivos de escritores (manuscritos y documentos de escritura/prensa), crítica y la crónica habanera de Carlos Manuel Álvarez. Se comprobó su operatividad categorial plural para describir la narrativa como un espacio que sitúa lugares de lectura literaria: Moebius, conexidades, convergencias, planos de circulación, espacios topicalizados se reconocen dibujando una espacialidad desplazada desde la vivencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

a la representación ficcional junto a los sujetos que allí habitan, migran internamente, demuelen muros simbólicos para figurar su existencia. Su transcurrir es un movimiento por minúsculos rincones que vuelven literario “lo común” cotidiano. De alguna manera, crear topologías es una forma política de responder al ser-ahí como actuación sobre las decisiones y escisiones estratégicas frente al cuerpo literario cubano, isleño o exiliado.

¿De qué manera reconocer en pequeños detalles en que el espacio —ya no la insularidad geográfica, sino el “sentimiento de la isla en la propia casa”— sitúa a sujetos —los sujeta/libera— en una peculiar relación con la domesticidad? Una “no-épica” es invocada en el estudio crítico de la topología para dar cuenta de un proceder y un deseo de narrar lo cubano, que por momentos parece seguir leves hilos que vinculan esta narrativa a la escritura latinoamericana de la década 1960-70.

Es una conclusión abierta la que dejo instalada. La mirada sobre la narrativa cubana pensada como un espacio topológico instala una atención diferente que ya no se centra en el argumento o en el proceso que ficcionaliza la vida cotidiana, sino que se comprende topológicamente si observamos la narrativa por fuera de la búsqueda épica. Es decir, se trataría de una lectura que abre horizontes no instalados necesariamente en la distancia temporal entre la escritura y el héroe (tomando el concepto bajtiniano aquel que indica cómo la épica ha quedado clausurada en un relato incommovible) en un mundo en apariencia caduco por la lejanía epistémica que implica pensar Cuba. La narrativa cubana, leída topológicamente, releva detalles y consistencias —concepto geométrico que insiste en un problema causado cuando la realidad no está disponible o no es posible para un contraste de los hechos— que buscan establecer un vínculo diferente en la lógica con la cual pensamos la ficción cubana desde un afuera, desde un lugar exógeno frente al espacio de las figuras que se manifiestan allí. Por ejemplo, el contraste que se observa en la “cola del pan” y en “el café de la mañana” en tanto prácticas domésticas y ciudadanas son figuras topicalizadas que dinamizan el relato, dejan ver una contemporaneidad que ya no necesita una indicación de un realismo especular. Son, a su vez, dinamizadoras de movimientos espaciales de otras subjetividades; ya no un héroe desprendido de un tiempo cerrado mítico, sino de una permanencia en una temporalidad quieta —por ello es un espacio—, que no obedece a factualidades de época (a la presencia de objetos de la vida tecnológica, por ejemplo) y que podrían constituirse como “modelo de lo real”. Consistencias porque si bien lo real es parte de la ficción, son las figuras que se instalan y se mueven en ese espacio creado por los lugares de lectura creados por una crítica inquieta y en busca de lo heteróclito de los datos observacionales en corpus transversales, superpuestos y en *collage*. Por ello favorece una visión de la literatura cubana que elige no aferrarse a modelos de referencia de las representaciones especulares. ¿Acaso lo cotidiano cubano —habanero en el caso de los relatos elegidos— puede ser un punto de apoyo inherente y consistente a su propio acontecer, a su descripción en una visión crítica que esquive los lugares comunes sobre la narrativa cubana?

Referencias bibliográficas

Álvarez, C. M. (2018). *Los caídos*. Sexto Piso: México.

Álvarez, C. M. (2017). *La Tribu*. Sexto piso: México.

Antelo, R. (2015). *Archifilologías latinoamericanas*. EDUVIM: Villa María, Argentina.

Asevis, Andrés (2023). *Cosa Negra*. De Parado: Buenos Aires.

Gómez, S. y Ali, Ma. A. (2023). O arquivo como espaço topológico: contribuições críticas de uma categoria para pensar um arquivo literário digital. *Manuscritica - Revista de critica*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianeidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

genetica, 48, 165-179.

Gómez, S. y Viera Hernández, K. (2023). Crónica de La Habana revelada: Carlos Manuel Álvarez. *Hispanamérica*, LI, 111-119.

Guerra, W. (2006). *Domingo de Revolución*. Anagrama: Barcelona.

Gutiérrez, P. J. (2002). *El insaciable hombre araña*. Anagrama: Barcelona.

Gutiérrez, P. J. (2002). *Trilogía sucia de La Habana*. Anagrama: Barcelona.

Iriarte, I. (2020). Una antología de la literatura cubana actual. *Bazar Americano*. Recuperado de

<http://www.bazaramericano.com/buscador.php?cod=941&tabla=resenas&que=ignaci%09%20iriarte>

Maccioni, L. (2020). Políticas de la escritura de la Generación Cero: intervenciones en la lengua y el archivo en Orlando Luis Pardo Lazo. *Confluente* XII(1), 495-511. DOI: <https://doi.org/10.6092/issn.20360967/11398>

Portela, E. L. (2006). Alguna enfermedad muy grave. En AUTOR. Kliczkowski: Madrid.

Viera Hernández, K.; Kabalin Campos, J. K. (2020). Sujetos racializados en La(s) Habana(s) de Pedro Juan Gutiérrez y Ahmel Echevarría. *Revell*, 2(25). Recuperado de <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5309/pdf>

Notas

¹ Invito a leer documentos básicos sobre esta perspectiva matemática, pero también a ser observadores del entorno. Un edificio, por ejemplo, es un espacio topológico ocupado por planos y pliegues. Un corpus lo es en tanto reconocemos que estamos usando categorías espaciales para leer, observar, reconocer vínculos, desplazamientos, desbordes, liminaridades.

² Incluyo un estudio realizado con Katia Viera H. sobre la crónica de Carlos Manuel Álvarez, origen de este trabajo, ya que en ellas la fuerte carga narrativa en la discursividad iba implicando relaciones figurativas con otros autores y “dibujando” unos cuerpos discursivos proyectivos de imaginarios, hablas, sociolectos y especialmente, lugares topicalizados, como elegimos para esta vez.

³ Quizás se me cuele la vivencia personal de haber estado allí acompañando a alguien “y ya que estás lo ves en carne propia”, siendo quizás el recuerdo un acercamiento a los sudores y a los enunciados que se van configurando (no soy buena para escuchar de oídas) como un soporte de la espera en sí y de la circunstancia de una subjetividad detenida en el paso a paso hasta la meta: un pan, por favor. Qué otra cosa irá a pedir, pero hay que decirlo, performativa y performáticamente, para obtenerlo. Dazra Novak tiene un escrito breve con “Diez reglas de oro para la cola cubana”, de 2015, en Habana por dentro, aquí: <https://habanapordentro.wordpress.com/2015/11/11/10-reglas-de-oro-para-la-cola-cubana/>

⁴ La noción “lugar de lectura” ha sido trabajada por mi equipo de investigación, entendiéndola como aquel construido o marcado en una hipotética situación creada por la recolección de los textos legibles —cuentos, por ejemplo—, pero también en las memorias y en las tradiciones, los sociolectos, los entramados de las voces y evaluaciones sociales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Susana Gómez, Constancias. Una lectura topológica de la cotidianidad cubana contemporánea, pp. 77-88.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n26.47346>

Martí portátil Microantología de Legna Rodríguez Iglesias

Irina Garbatzky

IECH-CONICET, Universidad Nacional de Rosario

garbatzky@iech-conicet.gob.ar

ORCID: 0000-0002-1349-0585

Recibido 8/08/2024. Aceptado 12/10/2024

Presentación

Si hubiera que trazar el modo, la definición, el estilo con el que la literatura de José Martí se hace presente en Legna Rodríguez Iglesias, una poeta de la Generación Cero, sería, seguramente, como una fruta pisada, procesada y también como un dispositivo portátil, que se lleva sobre sí. No son muchas las veces en que menciona explícitamente a Martí en su literatura, pero sí aparece un tono extendido en distintos puntos de su obra que en dialoga con su tradición. Tal vez y no casualmente, esto se haga más presente en los libros que la autora escribió después de su emigración, como *Miami Century Fox* (2017) o *Ilusiones de botánica* (2023), en las crónicas como las que aquí seleccionamos, reunidas en *Crítica madre. Lenguajes de la diáspora en Estados Unidos desde Miami* (2023) y *Princesa Miami. Atlas político y de población* (2024). Sería posible leer en esa zona de su trabajo, varios legados martianos. La recurrencia a formas métricas fijas, musicales y oralizables, vinculadas con un tono íntimo, cotidiano y menor; el deseo de acercar a su hijo —y a nosotros, sus lectores—, el ancho conocimiento del mundo, la pregunta por el futuro y la vida en el extranjero. Recuperar esos tonos conocidos y canónicos de archivo no deja de ser un gesto más que significativo si encontramos que emergen justamente al momento de desplazarse de su Camagüey natal. Este Martí de Legna sería así un Martí calabaza, como ella misma dice, puré o canción, un bien inmaterial que la resguarda, cambia de sentido, la cuida y le permite transformarse, a medida que avanza sobre otro suelo.

Este ensayo que aquí reproducimos con autorización de la autora fue incluido en el libro de Legna Rodríguez Iglesias *Crítica madre. Lenguajes de la diáspora en Estados Unidos desde Miami* (2023).

José Martí, calabaza: parece que se desplaza¹

Mis encuentros o tropiezos con la figura martiana van y vienen esporádicos en leve cronología. Si llego a volver a Cuba, de visita a ver mi casa, voy a robarme un busto.

Tengo ganas de robármelo y caminar varias cuadras con la cabeza en los brazos, cabeza bigotuda sin extremidades, cabeza avergonzada. Llegaré con el busto a mi casa y oiré a mi



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

mamá decir que mira qué vieja estoy para andar robando bustos. Cuba es un país lleno de bustos. Cabezas de yeso de José Martí, que ya nadie quiere.

Uno puede decidir cómo va a chocar con cosas que simbolizan ideas, cosas que ya son ideología desde antes de nacer. Uno nace en un sistema donde todo es ideológico, hasta el amor, y uno decide que el héroe, esa cosa heroica inalcanzable, tiene que ser otra cosa: amor, por ejemplo.

Entonces uno se enamora de una mujer extranjera que no sabe nada de Cuba o aparenta no saber, y uno escribe el primer texto sobre el Héroe Nacional tratando de divertir a la mujer que ama, tratando de atraparla y de que se enamore todavía más de uno. Y empieza la costumbre de convertir a José en amor, subvirtiendo esa carencia de significados propios.

Todas las veces que choqué con su figura, estuve flaca y sin músculos, como una Esmé campesina que *don't have* dónde caerse. Y todas las veces, José Martí mediante, me amaron o yo amé, enloquecidamente, como si el espíritu del Apóstol blanco representara pasiones, superficiales u hondas, en contra de cualquier otra representación.

Aquel relato-homenaje a José Martí y Pérez debió llamarse así: *Antihéroe*. Los cuatro amigos éramos José Martí cuatro veces y jugábamos a la seducción en el territorio árido de la pobreza, la precariedad, el calor. Eran los tiempos de la silla de rueda y de la isquemia transitoria. Lo heroico transitorio derivando hacia la nada, o hacia José Martí, que en el relato era lo mismo. Creo que todavía lo es.

De esos amigos, a los que besé y acaricié no solo literariamente, no volví a saber después de convertirme en algo y dejar de ser José Martí o nada, que en la vida real también es lo mismo.

Lo próximo sería José Martí tatuado o José Martí tatuador, recordando que el muchacho, quien se llamaba Daymar, tenía unas entradas parecidas a Martí, y un bigote en potencia que preponderaba. Flaco también, demasiado flaco, me gustaba mostrarle el dibujo del tatuaje y verlo asombrarse como un niño extraterrestre.

Ahora Martí convertido en tatuaje, convertido en dibujo seductor, jugaba de nuevo un papel fundamental. Literalmente era papel. Línea calcada sobre papel carbón con lapicero cualquiera a las cuatro de la tarde. Eran las cuatro en todos los relojes.

Ya en Miami, a finales del 2016, la poeta cubana Magali Alabau quiso saber por qué, en vez de tatuarme a José Martí en el muslo, rosado y fijo para toda la vida, con semejante Ñ debajo como un podio de mal gusto, no me tatué a Audrey Hepburn, por ejemplo, o a cualquier otro ícono hermoso, que no simbolizara lo que un héroe. ¿Pero en qué se diferencia Audrey Hepburn de Martí? En mi imaginario, los dos eran lo mismo, aunque José Martí montaba a caballo y Audrey Hepburn no. Un caballo podía hacer toda la diferencia.

Lo próximo sería intercambiar afecto por Obras completas digitales de Martí. Yo tenía novia, pero la muchacha, que había conocido mientras leía lejos, era tan delgada como un tallo extenuado. Andaba cansada y laboriosa por ahí, asistiendo a lecturas de poesía cubana, y llegó a trasladarse de un extremo al otro con aquel dispositivo USB lleno de capítulos martianos que, detrás de una sonrisa sonora y santiaguera, necesitaban hidratación en forma de sorbos de agua. Hidraté a José Martí sin que José Martí lo supiera. Lo hidraté, lo leí, lo volví a hidratar. El Apóstol no puede quejarse.

Lo próximo sería irme de Cuba con el tatuaje en el muslo y las obras completas en la laptop, aunque después cambié la laptop por una MacBook de trece pulgadas y tuve que trasladar la información de un disco a otro. En ese vaivén me dio por las matas y escribí botánicas, poemas de diez líneas que permanecen inéditos y me hicieron recordar colección de mi casa: el librero-armario de la casa donde nací tenía tres divisiones y cada una de ellas se caracterizaba por su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

temática. La primera división estaba dedicada a las Obras completas de José Martí, unos libros de tapa magenta y tipografía común. La segunda división eran libros rusos, tratados marxistas-leninistas, diarios de campaña de héroes nacionales y teorías revolucionarias. La tercera eran libros de botánica: diccionarios, enciclopedias, cuadernos, atlas, álbumes.

Lo próximo sería, después de varios años, escribir sobre un proyecto de fotografía cubana basado, a mi entender, en el amor. Si no hubiera entendido que la base de todas aquellas fotos era, en realidad, una historia de amor que finalizaría en nupcias, tal vez no le hubiera escrito, al fotógrafo, aquella carta apasionada de recomendación. Sin embargo, en la carta faltó lo más importante:

Al Jurado de Artes Visuales de la Beca Cintas
Miami, 20 de abril de 2022

No existe en el ámbito del arte y la fotografía cubanos un mapa del exilio como Legado en piedra. El vía crucis atemporal, estático, creado por Jorge Pérez para hilvanar la historia, podría ser, sin lugar a duda, nuestra ruta del exilio, nuestra ruta del amor.

Jorge Pérez ha retratado 65 bustos martianos, construidos en territorio de la diáspora, que rinden tributo a José Martí, más allá de la imagen obvia. El Héroe Nacional de Cuba fue levantado en cada ciudad norteamericana, ocupando, sin quererlo, la nación. Legado en piedra registra la ocupación de Estados Unidos por José Martí.

Pero también se trata de la manera en que Jorge Pérez decidió hacerlo. Un sendero de amor a través de fotografías analógicas, poéticas, como si José Martí fuera solo un pretexto para tomar a su futura esposa por esposa. María Karla, la novia de Jorge Pérez, convertida en Carmen Zayas Bazán, la novia de José Martí. Como si José Martí fuera solo un cliente, un modelo sin heroísmo, posando tranquilamente frente a la YASHICA fiel de Jorge Pérez.

La fotografía elegante, cuidadosa, tan fría como el material de que está hecha una estatua, retrata cabezas martianas, cubanas, extranjeras, apócrifas, post mortem. Jorge Pérez convirtió a Martí en un GPS romántico.

La Beca Cintas de Artes Visuales debería conceder su apoyo
a Jorge Pérez.

Atentamente,
Legna Rodríguez Iglesias, escritora cubana

Tengo un pisapapeles de bronce con forma de busto de José Martí que olvidé de dónde salió. Lo he puesto en el librero en la sección de poesía, delante de las Partículas en expansión, de José Kozler. Me he mudado y cambiado de librero, pero al ordenar los libros en el nuevo apartamento, una cosa atrae a la otra. Parece que están pegadas: la miniatura de hierro y el estallido poético.

Lo próximo sería que, separada de un amor que simboliza la espera, que simboliza la idea de una espera merecida, porque después de la espera habría quizás un premio de lo bueno y de lo bello, de lo constante y lo único, recibiera la imagen súbita, exacta, de un busto de Martí intacto entre frondas de legumbre. La sola foto perfecta me hacía mojar los ojos y cualquier zona agrídulce de mi cuerpo envejecido. Ha envejecido en poquísimos años, como una hoja de calabaza al sol. Ha muerto de cara al sol, como quería José Martí. La sola foto perfecta me hacía pensar en besos que hace tanto no nos damos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Creo que, por mi altura, cuando nos besamos, se elevan los talones y las puntas sugieren un despegue. No hay necesidad de eso, pero uno ya no es dueño de ningún impulso, el cuerpo lo hace solo, el cuerpo se va. Y al irse, se lleva también las cosas que, por su levedad, parecían no existir. Depende de las fosas, las nasales, justo arriba de los labios. El aire caliente de las narices perpetúa una rara conmoción, un sometimiento. Cuando nos miramos y luego nos besamos, hemos reconocido las locaciones del cuerpo que responden al placer. Las reconocemos y las tensamos, haciendo que despierte cada órgano.

Un bosque de calabaza que tapa casi a Martí permite ver, todavía, aquella antigua cabeza de prominente frontal. Aquel antiguo bigote. Aquellos ojos de yeso. Y todo ello metido en un paisaje de agro, de venta lícita, sombra, cajas plásticas, teléfonos públicos, tierra colorada y falta de sueño. Hay tanto cansancio y sueño. Por eso José Martí me cogió desprevenida cada vez que fracasé en entenderlo cabal. Nunca he logrado entenderlo. Siempre ha mediado el amor, el deseo y la escasez.

Miami, 15 de mayo de 2023, 16:04

José Martí, las Obras Completas y un poco de caridad²

Nunca agradecí este regalo en público. Respondí al aviso que María Antonia Cabrera Arús me hizo en Facebook, al mencionarme en un comentario de la publicación original, y fui a buscarlas en cuanto pude. Recibí mensajes que postergaba antes de responder que iría ese mismo día, urgente, que no se las dieran a nadie más. Estaban distribuidas en tres cajas de tamaños parecidos. Una caja decía Chewy. Otra caja decía Amazon. La dueña se estaba mudando y creyó que dárme las a mí después de yo reclamarlas, casi sin pensarlo, era una casualidad preciosa.

Iraida H. López lo anunció así, el 22 de abril de 2024 (este mes ha sido tanto que abril parece otro siglo): “¿Te interesan las *Obras completas* de José Martí? Mi hermana, quien vive en Miami, debe deshacerse de los veintisiete volúmenes de los que consta la edición de la Editorial de Ciencias Sociales del año 1975. Busca a alguien que sepa valorarlas y que pueda pagar el costo del envío”. Hace tiempo escribí un poema que hablaba de esa fecha: El día 22 de abril del año en curso / algunos agapornis vinieron a quitarme las gamarras / y como mi espíritu estaba moribundo / todo resultó accesible...

Yo creía que sabría valorarlas, a las *Obras completas* de José Martí, pero las tuve en la maleta del carro varias semanas, antes de subirlas por fin al apartamento. Quería hacer un lugar para ellas sin mezclarlas con el resto de los libros, un lugar especial, pero ese lugar no apareció hasta que las subí, obligándome a mover mis libros, a hacer espacio. “¿Dónde las vas a meter?”, preguntó Rogelio. La colección tan blanca da la impresión de ola, una gran ola de espuma que permanece estática, erguida, sobre la plancha firme de madera comercial. La biblioteca Billy está formada por tres estantes y cada uno tiene seis planchas, seis divisiones. Ahora una de esas divisiones es una ola de espuma formada por cierta mitología moderna. Al colocarlas, los veintisiete tomos cupieron de una forma tan exacta, que di un paso atrás, respiré. Aún sigo pensando.

El encuentro con la dueña de los tomos (la segunda dueña) fue inesperado. La mujer esperó que yo hablara con Iraida y que Iraida me trajera un ejemplar de *Crítica madre* (Rialta Ediciones, 2023) que había comprado por internet, para que se lo firmara. Eso tampoco me lo esperaba, me puse nerviosa. Tanto Iraida como su hermana hablaban en tono bajo, suave, sedoso. Me sentí extraña porque mi tono tiene la inercia del apurado, del que no le alcanza el tiempo. Recuerdo que pedí agua, acepté café. ¿Sin azúcar? Sí, sin azúcar.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Luego la hermana de Iraida se acercó a mí y me dijo que había una historia fuerte detrás de las *Obras completas*.

A mí me brillaron los ojos, disimulé. ¿Cómo que había una historia fuerte? De nuevo la emoción ansiosa, la sensación increíble de recibir un libro, un objeto, algo, con una historia detrás que lo resignificara, que le añadiera valor, y al mismo tiempo, que me convirtiera yo en parte viva de eso. Imagínate si, encima, se tratara de las *Obras completas* de Martí. A partir de ese momento, los 27 tomos no serían ya más, simplemente, la colección enciclopédica de un autor determinado, sino el deseo, la vida y la muerte, alrededor de una poética sobre la humanidad.

Anduve con ese peso a todas partes a donde iba. De día y de noche. Nunca estaba sola. Hice entregas y recogidas acompañada. Las *Obras completas* hacían que el Chevy Trax se inclinara. El carro se rompió y lo llevé al *dealer*. Lo metieron al taller y lo arreglaron (1.600 dólares). Las *Obras completas* en el taller seguramente explotaron como una lluvia de estrellas, desparramándose sobre los clientes, los mecánicos y los vendedores, pero ninguno de ellos dijo nada. José Martí debió filtrarse en sus cerebros, como mínimo, aunque sé que el aceite impermeabiliza.

* * *

Tengo que decir que paré de escribir y me dormí. Y me acabo de despertar soñando con un muchacho que no conozco, que tenía un demonio adentro y ese demonio era el Che Guevara. El Che Guevara podía invocarse a través de rituales que el muchacho llevaba a cabo con su cuerpo. Por ejemplo: en forma de cascada que le salía del pecho. Vi al Che Guevara en mi sueño saliéndole por el pecho a un muchacho en forma de remolino de agua. Todavía no puedo creerlo. Había una guerra a nivel de azoteas entre muchachos jóvenes que estaban muriendo de verdad. Una guerra al estilo de *El Señor de los Anillos*, pero en vez de Saruman o Sauron, la fuerza del mal era el Che Guevara. Estoy explicando el sueño sin habérmelo explicado. Voy a cumplir 40 años y esta es la primera vez que sueño con un personaje político. Nunca he soñado con personajes políticos. Creo que una vez soñé con Barack Obama, pero eso seguro fue porque Obama es atractivo, elegante y sabe hablar. ¿Pero de qué manera podría yo haber tenido una pesadilla con este hombre, este asesino, la madrugada en que me decido a escribir sobre Martí?

Siempre pienso en esa parte política de Martí, tendenciosa, imperativa, de mal gusto, en la que Martí abandona la escritura para entrar en un canal de leyes y constituciones. Y pienso que debe haber estado muy drogado, no drogado con sustancias naturales o químicas, aunque probablemente también, sino su propia mente drogada, en trance, porque la escritura hace eso en uno, lo lleva a un lugar de creación continua, de magia. Uno se pasa horas creando algo que brilla, algo que se mueve en la neblina o tiembla en el fuego o se tira de un puente como el último preso político cubano, que se tiró de un puente para ser, más o menos, libre. Porque ¿de qué manera un muerto es libre? Un muerto es el olvido. Dentro de algunas semanas, ya nadie se acordará.

Tampoco nadie se acuerda de Caridad Darias Burguet, la profesora que enseñaba gramática en el Instituto Pedagógico de La Habana, y que fue separada del claustro por negarse a delatar a sus colegas, durante turbias pesquisas de la Seguridad del Estado. A Caridad Darias Burguet le empezaron a hacer “la vida imposible”, la empezaron a separar, a desaparecer. Era su obligación reportar cualquier infracción que se produjera, pero Caridad no tenía nada que reportar. Caridad Darias Burguet era homosexual y vivía con su novia, aunque nadie lo supiera, porque no podía saberse, pero la amenazaron con hacerlo público, la amenazaron con



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

avergonzarla. Así y todo, no delató. Una guerra al estilo de *El Señor de los Anillos*, pero en vez de Saruman o Sauron, la fuerza del mal era el Estado. Coleccionaba *Obras completas* de José Martí como mismo se coleccionan los sellos filatélicos o el arte. María del Carmen López, la hermana de Iraida H. López, fue amiga íntima de Caridad Darías Burguet.

Cuatro días después del anuncio en Facebook, el 26 de abril, le respondí a Iraida por SMS, quien me había escrito antes, diciéndole que ya iba y preguntándole la dirección. Yo tenía que hacer una entrega lejos, al sur, y la dirección que me dio Iraida pertenecía a Kendall: 8875 SW 131st Ct. Así que además de hacerme ilusión, “me hacía camino”. Llegué en media hora al típico condominio de Miami formado por varios edificios iguales. Estacioné al frente del apartamento y me acerqué despacio. En el portal había sillas diferentes y plantas, y algún que otro juguete. Tomé una foto. Vi a la hermana de Iraida a través de una ventana, pero aún no sabía quién era.

María del Carmen López era la amiga íntima de Caridad Darías Burguet. La persona elegida por Caridad para cuidar su colección de tomos. Yo también conocí a una muchacha, hace tiempo, que coleccionaba eso. Decía que era martiana con el mismo orgullo que uno dice que escribe libros. Leía a Martí y lo entendía a su modo. Y cuando María del Carmen López empezó a hacerme la historia de Caridad Darías Burguet, tuve que acordarme inevitablemente de ella: la lectora que leía a José Martí con aquella sonrisa enorme llena de dientes enormes, no tan blancos, recién lavados. Una mujer que bailaba al ritmo de *Obras completas* de José Martí.

Caridad Darías Burguet le dio sus *Obras completas* a María del Carmen López en el año 1979, cuando María del Carmen regresó a Cuba por primera vez. Los 27 tomos fueron traídos a Miami como un pacto de amistad entre dos mujeres unidas, quizás, por la decencia. Es decir, Caridad Darías Burguet había sido marginada por decente, por leer *Obras completas* de José Martí, entenderlas más o menos, y actuar en consecuencia. Su suicidio en el año 2009, después de estar ingresada en el Hospital Psiquiátrico, paranoica, destruida, fue un suicidio que la hizo, más o menos, libre. ¿Porque de qué manera un muerto es libre? Un muerto es el olvido. Dentro de algunas semanas, ya nadie se acordará.

En paz descanse.

Figura 1.

Legna Rodríguez Iglesias con las obras de José Martí



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.



Fuente: Rodríguez Iglesias, L. (2024)

Referencias bibliográficas

- Rodríguez Iglesias, L. (2023). José Martí, calabaza: parece que se desplaza. En Autor, *Crítica madre. Lenguajes de la diáspora en Estados Unidos desde Miami* (pp. 171-176). Querétaro: Rialta ediciones.
- Rodríguez Iglesias L. (12 de septiembre de 2024) José Martí, las Obras Completas y un poco de caridad. En *Rialta*. Recuperado de <https://rialta.org/jose-marti-obras-completas-poco-caridad/>
- Rodríguez Iglesias, L. (2024). La autora y las ‘Obras completas’ de Martí. En *Rialta*. Recuperado de <https://rialta.org/jose-marti-obras-completas-poco-caridad/>

Notas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X, Irina Garbatzky, Martí portátil. Microantología de Legna Rodríguez Iglesias, pp. 89-96.

¹ Este ensayo fue incluido en el libro de Legna Rodríguez Iglesias, *Crítica madre. Lenguajes de la diáspora en Estados Unidos desde Miami* (2023). Se reproduce aquí con autorización de la autora.

² Este texto fue publicado en *Rialta Magazine* el 12/09/2024. Se reproduce con autorización de la autora.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X, Irina Garbatzky, Martí portátil.
Microantología de Legna Rodríguez Iglesias, pp. 89-96.

ARTÍCULOS DE TEMA LIBRE

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47189>

Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw

María Celina Ortale

Facultad de Humanidades y Cs. de la Educación
Universidad Nacional de La Plata, Argentina

mcelinaortale@gmail.com

ORCID: [0009-0009-6180-2289](https://orcid.org/0009-0009-6180-2289)

Recibido 7/10/2023. Aceptado 4/04/2024

Resumen

El artículo ofrece una reflexión sobre los orígenes y el auge de los estudios en fonética y fonología en Europa en relación con el recorrido de dos textos capitales que testimonian el desborde en el campo cultural de conceptos específicos sobre pronunciación y acento vinculados con la estructuración de categorías sociales. *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann, y *Pigmalión*, de George Bernard Shaw, articulan conocimientos específicos de la lingüística con el esquema de subalternizaciones sociales y presentan mundos atravesados por prejuicios y percepciones de la lengua del otro como tesoro o capital cultural a poseer o ser desposeído en un esquema de poder social y económico en permanente movimiento.

Palabras clave: *fonética; Thomas Mann; Bernard Shaw; Buddenbrook; Pygmalion*

Overflows of Phonetics in the Cultural Field: Thomas Mann and G. Bernard Shaw

Abstract

The article offers a reflection on the origins and the rise of studies in phonetics and phonology in Europe in relation to the journey of two capital texts that testify the overflow of specific concepts about pronunciation and accent in the cultural field related to the structuring of social categories. *The Buddenbrooks* of Thomas Mann and *Pygmalion* of George Bernard Shaw articulate specific knowledge of linguistics with the scheme of social subalternizations, and they present worlds crossed by other's language prejudices and perceptions as a treasure or cultural capital to be possessed or dispossessed in a scheme of social and economic power in permanent movement.

Keywords: phonetics, Thomas Mann, Bernard Shaw, *Buddenbrook*, *Pygmalion*



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

Introducción

El objetivo principal de este artículo es mostrar la influencia de los avances de la lingüística sobre otros campos sociales en las primeras décadas del siglo XX europeo en relación con la publicación de dos textos fundamentales: *Los Buddenbrook*, de Thomas Mann, y *Pigmalión*, de George Bernard Shaw. El enorme desarrollo que alcanzaron los estudios sobre el lenguaje desde finales del siglo XIX, particularmente en su orientación fonética, se desbordó sobre el campo de la creación literaria permitiendo la aparición de dos textos que conjugan su trama narrativa con este vigoroso acercamiento a la investigación sobre los sonidos del lenguaje. Desde una mirada histórica, puede apreciarse cómo estos dos argumentos literarios participaron del proceso de configuración de la lingüística como ciencia y como modelo prescriptivo, e incluso se anticiparon a los estudios sobre la relación entre el poder cultural y el poder económico (la lengua y la percepción social, las diferencias lingüísticas y la revelación de rasgos indiciales de la estructura social, los prejuicios lingüísticos y la consolidación de lenguas hegemónicas) en dos países centrales para la cultura y política occidental como Alemania e Inglaterra.

Las ciencias del lenguaje inician un proceso de especialización en Europa, a comienzos del siglo XIX, cuando se da paso a los estudios del sánscrito iniciados por el británico William Jones en la India y así principia la fiebre del comparatismo, el surgimiento de la lingüística como ciencia, el concepto de historicidad, y el desarrollo de dos disciplinas fundamentales para la comprensión de los procesos lingüísticos: la fonética y la fonología. En esta línea se destacan, por un lado, los filólogos prusianos que inauguran una importante escuela de estudios sobre gramática histórica en las obras que dejaron Jakob y Wilhelm Grimm, la *Historia de la lengua alemana* (1848); en los estudios de Wilhelm von Humboldt, lingüista erudito y educador del estado alemán; de Friedrich von Schlegel, especialista en sánscrito; de Franz Bopp, considerado el creador de la lingüística histórica, y de Wilhelm Scherer, filólogo e historiador de la literatura alemana. Y, por otro lado, toda la línea de estudiosos británicos y nacidos en la India que se dedicaron a los análisis comparativos, escribieron diccionarios fonéticos y gramáticas sobre el sánscrito y aportaron al avance de la dialectología como Alexander Melville Bell, investigador en fonética para sordos; Charles A. Bell, especialista en dialecto tibetano; Alexander J. Ellis, creador de un alfabeto fonético; Arthur A. Macdonell, especialista en sánscrito, y el fonetista Henry Sweet (1845-1912).

El interés en indagar sobre el origen de las lenguas en Europa, el “descubrimiento” del Indoeuropeo y de la organización de lenguas en familias y relaciones de parentescos provocaron una avalancha de investigaciones comparatistas que abrieron el abanico y aceleraron el avance del estudio de los idiomas en general, de la constitución de las lenguas nacionales en los territorios recortados por los nuevos estados nación y de la relación entre lenguas y dialectos. Se basaron, fundamentalmente, en el cotejo y análisis evolutivo de los sonidos de las lenguas que comenzaron a verse emparentadas entre sí, y el movimiento romántico y la organización de los estados nacionales fueron el marco adecuado para incentivar el acercamiento a las lenguas vernáculas y la búsqueda de una génesis y de un horizonte común que otorgara identidad a los habitantes de las nuevas naciones.

De este modo, desde fines del siglo XIX el enfoque foneticista se extendió por toda Europa. Las principales instituciones académicas de Alemania, Inglaterra y Francia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

funcionaron como focos desde donde se irradió esta tendencia de observar y estructurar las relaciones de sonido entre lengua y habla, y se forjaron las bases de las investigaciones en fonética descriptiva y en dialectalismo que tomaron vigor en el siglo XX, enfoques que se consideraron imprescindibles para pensar el cambio lingüístico desde una óptica moderna.

Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*, da una explicación sobre estos inicios en los estudios del lenguaje:

Por primera vez, con Rask, Grimm y Bopp, el lenguaje (aunque no se trate ya de remitirlo a sus gritos originales) es tratado como un conjunto de fenómenos fonéticos. En tanto que, para la gramática general, el lenguaje nació cuando el ruido de la boca o de los labios se convirtió en *letra*, ahora se admite que hubo lenguaje desde el momento en que estos ruidos se articularon y dividieron en una serie de sonidos distintos. Ahora todo el ser del lenguaje es sonoro. Lo que explica el nuevo interés manifestado por los hermanos Grimm y por Raynouard con respecto a la literatura no escrita, los relatos populares y los dialectos hablados.

En el siglo XIX comienza pues, un análisis del lenguaje tratado como un conjunto de sonidos liberados de las letras que pueden transcribirlos. A partir del siglo XIX el lenguaje se repliega sobre sí mismo, adquiere su espesor propio, despliega una historia, leyes y una objetividad que sólo a él le pertenecen. (2008, p. 289).

En esta ola de investigaciones foneticistas se destacan, entre tantos otros investigadores, los aportes de Hermann Helmholtz, que fue un fisiólogo alemán que analizó los sonidos complejos y sus frecuencias en el oído, dio clases en Bonn y Berlín y publicó sus investigaciones sobre acústica en *Sensaciones del tono* (1863). También las investigaciones del lingüista polaco Jan Baudouin de Courtenay que estudió en Praga, Jena y Berlín, enseñó en Moscú y en la Universidad de Varsovia y fue el autor de *Las leyes fonéticas* (1919) donde estableció el concepto de fonema, atribuido en un principio al inglés Daniel Jones, autor del primer diccionario de pronunciación de la lengua inglesa (1755).

Todas estas investigaciones derivarán en la fundación de una nueva ciencia de los sonidos, la fonología, que a decir de Jonathan Culler significó un aporte fundamental para el abordaje metodológico estructuralista del estudio de los sistemas simbólicos:

Siguiendo el ejemplo de Saussure y centrándose en el sistema subyacente a los sonidos del habla, miembros del Círculo lingüístico de Praga —en particular Jakobson y Trubetskoy— realizaron lo que Levy Strauss llamó la “revolución fonológica” y proporcionaron el que para los estructuralistas posteriores fue el modelo más claro del método lingüístico. Al distinguir el estudio de los sonidos efectivos del habla (la fonética) y la investigación de los aspectos que son funcionales en una lengua particular (la fonología), Trubetskoy afirmó que “la fonología debe investigar qué diferencias fónicas de la lengua estudiada van unidas a diferencias de significado, cómo se relacionan mutuamente esos elementos o rasgos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

distintivos y de acuerdo con qué reglas se combinan para formar palabras y frases” (*Principes de phonologie*, pp. 11-12). La fonología fue importante para los estructuralistas porque mostró la naturaleza sistemática de los fenómenos más familiares, distinguió el sistema de su realización y no se centró en las características substantivas de los fenómenos individuales, sino en los rasgos diferenciales abstractos que podían definirse en función de las relaciones. (1978, p. 20).

No es de extrañar que, inmersos en este mundo de estudios lingüísticos, Thomas Mann haya publicado *Los Buddenbrook* (1901), novela en la que la trama argumental se intersecta con nociones de fonética descriptiva, que adquiere en algunos momentos una singularidad desconcertante si no se tiene en cuenta el abultado contexto de investigación fonética en la que nace, y que George Bernard Shaw haya compuesto *Pigmalión* (1913), una obra de teatro cuyos protagonistas son dos lingüistas, uno “autor del Sánscrito hablado” y el otro del “Alfabeto Fonético Universal”, que se disponen a corregir la dicción vulgar de una florista enseñándole a pronunciar la variedad de prestigio. Las dos obras coinciden en retratar una nueva disposición en el *habitus* de su época (Bourdieu, 1997), el de la percepción de la variedad lingüística como nueva estructuración para organizar las relaciones sociales.

Tanto en *Los Buddenbrook* como en *Pigmalión* emerge la problemática de las variedades dialectales que resulta un asunto de interés para los centros de investigación más importantes de Europa y que se ha desbordado en la apreciación subjetiva de la sociedad, convirtiéndose en el eje del proyecto creador de los dos textos.¹

Las dos obras plantean un esquema de oposiciones de dicción y abundan en descripciones de fonética articulatoria, referencias muy concretas y conocidas solo por especialistas en el área, que se combinan naturalmente con el desarrollo de ambas tramas, novelística y teatral. Los personajes miden el mundo que los rodea, entre otros aspectos, también en términos de pronunciación. En *Los Buddenbrook* se introducen diálogos que imitan el habla dialectal de sus personajes y se multiplican las acotaciones relativas al acento, a los modos de pronunciar, al dialectalismo, al uso de consonantes uvulares o deslizadas por el paladar, de vocales oscuras o muy abiertas o de sonidos labiales no articulados. En *Pigmalión*, por su parte, tenemos un Prefacio en el que Shaw es explícito respecto del interés de ofrecer la obra de teatro como un modo de procurar mejorar la defectuosa dicción de los ingleses y cita a fonéticos contemporáneos inspiradores de su protagonista, Henry Higgins. La obra plantea un ejercicio ficcional de este proceso educativo o correctivo en la pronunciación de Elisa Doolittle, y ofrece un importante muestrario de los artefactos y de la metodología fonética empleada en la época.

Los dos libros reflejan, a su vez, lo que Bourdieu (2002) llamó las interrelaciones de los campos de poder, en este caso, de las sociedades alemana e inglesa de principios del siglo XX. En *Los Buddenbrook* encontramos la descripción de reuniones sociales en el hogar de la familia, reuniones que integran a personajes destacados de la sociedad y a las que todo el mundo aspira a ir; las casas simbolizan los diferentes niveles de la estructura de poderío económico de los comerciantes de Lübeck y su proyección futura. En *Pigmalión* se destacan la escena de la salida del teatro, que transcurre en la sala de recepción de la madre de Higgins adonde concurren importantes aristócratas, y la alusión



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

a la “*garden party*”. En todos estos ambientes, se oye el lenguaje ajeno como revelador de indicios sociales.

Es de destacar que esta mirada particular sobre el lenguaje, que les permitió a Thomas Mann y a G. Bernard Shaw acompañar desde la literatura un proceso de análisis lingüístico tan general y profundo que impactó en el campo cultural, redundó además en un éxito absoluto de recepción pública, lo que les valió a ambos escritores la obtención del premio Nobel, a Shaw en 1925 y a Mann cuatro años después, en 1929.

El caso de *Los Buddenbrook* (1901), de Thomas Mann

La novela, de corte autobiográfico, interrelaciona los personajes y la vida social de una de las ciudades pujantes del norte prusiano, su Lübeck natal. Desde este marco da cuenta, adelantándose medio siglo a los aportes de Labov, de un importante interés de Mann en describir las pronunciaciones de sus personajes y en organizarlos en una red de subalternizaciones en correspondencia con la competencia lingüística de cada uno. Mann describe el manejo de los dialectos de sus personajes, su posibilidad de comprender y usar otras lenguas de prestigio y su capacidad de alternar registros y, a partir de la mirada del narrador, se deduce que estas características de uso de la lengua estratifican el mundo social de la ciudad.

Su biógrafo más destacado, Hermann Kurzke (2003), explica que Mann recibió una educación dedicada fundamentalmente a desarrollar sus habilidades comerciales para continuar con los negocios de su familia en Lübeck, importante centro comercial de la confederación alemana con gran actividad portuaria durante el siglo XIX. Las biografías de Mann no especifican demasiado sobre sus estudios académicos; la de Kurzke, considerada la más completa, explica que, como buen burgués, asistió a una escuela privada, de un tal doctor Bussenius, y que en 1889 se pasó a un instituto de Bachillerato —“el prestigioso *Katharineum* de la *Königstrasse*”—, y que, una vez allí, como estaba destinado a ser comerciante, no cursó la rama de humanidades, sino la del *Realgymnasium*, que no enseñaba las lenguas clásicas sino las modernas. En el capítulo “El autodidacta” (Kurzke, 2003, p. 35), el autor explica que Thomas Mann adquirió nociones de latín y manejaba con fluidez el inglés y el francés, pero que no se jactaba de ello. También dice Kurzke que *Los Buddenbrook* testimonia, entre otros aspectos de la vida del autor, el desprecio de Mann por las instituciones educativas, que se reflejó en su desempeño mediocre como alumno, habiendo repetido varios cursos y dejado incompletos sus estudios de bachillerato, al igual que su hermano Heinrich.

Sin embargo, a pesar de que no contamos con la información explícita de que Mann haya cursado estudios lingüísticos en la Universidad, en la novela *Los Buddenbrook* hace señalamientos de fonética articulatoria muy puntuales, propios de una persona que se ha interesado por el tema, y que maneja una alta competencia para distinguir la heterogeneidad lingüística y estructurar rasgos de pronunciación en relación con indicios sociales, regionales y dialectales, anticipándose al desarrollo de la sociolingüística de William Labov, de 1960.

La filóloga Élide Lois explica las características del modelo sociolingüístico:

La sociolingüística considera que el lenguaje es, por esencia, heterogéneo, porque su contenido no es solamente de tipo referencial sino también de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

tipo indicial (de estos elementos indiciales a Labov le interesan, primordialmente, los marcadores de clase social y de situación comunicativa —caracterizada en relación con la mayor o menor atención prestada al habla—; pero esto no significa que no se reconozca la relevancia de otros elementos indiciales). (1987, p. 7).

Y más adelante Lois precisa:

Además, se pone de relieve que esa heterogeneidad está funcionalmente estructurada. En el uso lingüístico no se manifiesta un solo código sino varios; todo miembro de una comunidad lingüística cada vez que habla o escucha está manejando más de un código. Entonces, las desviaciones de un sistema presuntamente homogéneo no son caprichos o errores de la “performance”; están perfectamente codificadas y la competencia de cada miembro de la comunidad las interpreta.

Esos diferentes códigos se manifiestan en formas coexistentes: en todas las comunidades lingüísticas existen modos diferentes de decir la misma cosa (niveles culturales, registros, jergas, arcaísmos, etc.). Este es el fenómeno que los lingüistas llaman “variación”. (1987, p. 7).

Me interesa retomar estos conceptos para pensar *Los Buddenbrook*, una obra cuya estrategia narrativa tiene que ver con la exhibición del manejo de lectos y registros de los personajes y la organización social en que se enmarcan en un juego de disonancias y armonías sonoras. Es de destacar que este gesto de subrayar las pronunciaciones de sus personajes para estigmatizarlos o realzarlos en la estructura social ya había sido utilizado por otros autores como Charles Dickens, Mark Twain o representantes de la literatura gauchesca. El aporte original, en este caso, es que se emplean descripciones específicas de un conocimiento científico-lingüístico concreto, como lo es el de la fonética articulatoria, y que estos detalles, reveladores de prestancia académica, se usan al servicio de las caracterizaciones de sus personajes en una orquestación de diversidad lingüística muy rica y significativa.

La distinción entre la importante cantidad de dialectos y las dos versiones más extendidas del alemán, el *Hochdeutsch*, alto alemán, y el *Plattdeutsch*, bajo alemán, fue objeto de estudio de una sociedad que estaba repensándose como comunidad para unificarse y consolidar su identidad nacional, pero también para distinguirse, estableciendo diferencias entre sus miembros a partir del uso de regiolectos y sociolectos. Thomas Mann se concentra en esta problemática desde los comienzos de su novela, que se abre con una descripción fonética sobre la risa de la consulesa Buddenbrook: “Su nuera, la consulesa Elisabeth Buddenbrook, de soltera Kröger, reía con la risa típica de los Kröger, que se iniciaba con una pequeña explosión de una consonante labial y luego la llevaba a apoyar la barbilla en el pecho” (Mann, 2008, p. 15)².

Luego, en la medida en que se avanza en la lectura, se encontrarán numerosas referencias al modo de pronunciar y a los puntos de articulación empleados por distintos personajes que quedarán descalificados socialmente, entre otras razones, por no usar la lengua hegemónica.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

La novela selecciona varios caracteres de menor jerarquía social para contrastar su pronunciación con la de la familia Buddenbrook: la señorita Ida Jungmann, doncella e institutriz de los niños, el nuevo rico comerciante Köppen, el maestro Stengel, la señorita Weichbrodt, directora del pensionado al que asiste Tony, una criada, el segundo marido de Tony, Sr. Permaneder, y una cocinera bávara.

Ida Jungmann es una jovencita oriunda del noreste integrada a la familia Buddenbrook por John, para que cuide a sus niños. El patriarca, Monsieur Buddenbrook, sin embargo, no está conforme con su incorporación y se mofa en repetidas oportunidades de su falta de competencia lingüística, como cuando se dice que “burlón, se sonrió para sus adentros de su chorrera de puntillas ante la peculiar forma de pronunciar de Ida” (Mann, 2008, p. 16-20), o como cuando se citan con tono despectivo sus expresiones de origen polaco evidenciando desprecio por esta lengua:

En el descansillo del segundo piso se encontró con Mamsell Jungmann, a quien susurró algo al oído con voz de estar a punto de morir y quien, a su vez, de la alegría y del susto exclamó algo en polaco que sonó como: ¡Meiboschkochhane! (Mann, 2008, p. 389).

El narrador destaca en sentido peyorativo que la forma de hablar de Ida “revelaba un inconfundible acento del norte” (Mann, 2008, p. 16) y además, con refinada ironía, trasluce el rechazo que suscita en el jefe de la familia Buddenbrook:

Así pues, un buen día, cuando sus hijos regresaron de un viaje a la Prusia Oriental trayendo a la casa familiar, cual si fuese un niño Jesús, a aquella muchacha —ahora acababa de cumplir veinte años—, un huérfana, hija del dueño de una hostería que había muerto justo antes de llegar los Buddenbrook a Marienwerder, el arrebató de caridad del cónsul le había costado algo más que unas palabras con su padre (palabras que, en el caso del viejo Buddenbrook, habían sido todas en francés o en *Plattdeutsch*). (Mann, 2008, p. 19)³.

Mientras se suceden las estigmatizaciones, los integrantes de la familia Buddenbrook lucen su pericia lingüística salpicando su conversación con expresiones francesas a lo largo de todo el texto: *Tiens, Excuse mon cher!, raisonnables, Charmant!, à la mode, Bon apétit!, idées, surprise, point d'honneur, souvenirs*, entre otras, o pasando al bajo alemán, desde una manipulación lúcida y voluntaria, propia de la alta burguesía:

Pronto pasaron a hablar de negocios y sin querer también fueron pasando cada vez más al dialecto, a esa forma de expresión, cómodamente pesada, que parecía aunar la concisión propia de los comerciantes con cierto relajamiento propio de los acomodados y que aquí y allá exageraban con bienintencionada ironía. No decían ya “Para la Bolsa”, sino “*pa’la Bolsa*” y relajaban los finales de sílabas poniendo cara de satisfacción. (Mann, 2008, p. 39).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

En relación con el resto de los personajes subalternizados que acompañan la trama de la novela, siempre los comentarios del narrador apuntan a caracterizar su pronunciación defectuosa, como en el caso del comerciante nuevo-rico:

El señor Köppen no se trataba con los anteriores dueños de la casa; no hacía mucho tiempo que era rico, no procedía precisamente de una familia distinguida y, por desgracia, no era capaz de desprenderse de algunas muletillas dialectales, como la constante repetición de aquel “tengo que decir”. Para colmo, decía “repeto” en lugar de “respeto”. (Mann, 2008, p. 30).

Luego, cada vez que aparece esta figura, se señala la falta de competencia lingüística, el hecho de “tragarse letras” o pronunciar de forma sonora una consonante sorda, que se asocia a comportamientos sociales indecorosos como el de ruborizarse, pellizcar a la doncella, acalorarse y desconcertarse:

El señor Köppen volvió a decir “repeto”. Con la comida se había puesto mucho más colorado todavía y resoplaba de forma notoria; el rostro del reverendo Wunderlich permanecía blanco, fino y despierto, a pesar de que bebía una copa tras otra con la mayor naturalidad del mundo...

Eso, Line, café, ¿me oyes? ¡Café! —repitió el señor Köppen con una voz que delataba su estómago bien lleno, e intentó darle un pellizco al colorado brazo de la muchacha. Pronunció la “c” muy desde el fondo de la garganta, bien sonora, como si ya lo estuviera tragando y saboreando...

¡Pues tenemos un conflicto! —El señor Köppen, iracundo, dejó caer el taco al suelo. Había dicho “conflicto” y ahora ponía especial esmero en seguir articulando una consonante sonora— ¡Un *gonflicto*! Y mire que yo entiendo estas cosas. Ay, no, con mi más sincero *repeto*, señor senador, no sabe *usté* lo que acaba de decir. ¡Válgame Dios!— y siguió hablando acaloradamente de comisiones y resoluciones y del bien público y del juramento cívico y de los estados independientes...⁴

El señor Köppen quedó desconcertado unos instantes, luego se olvidó del *gonflicto* y el bien público y se sumó a la carcajada general que resonaba en la sala. (Mann, 2008, pp. 38-54).

Para retratar al maestro de los niños, el señor Stengel, se introduce una escena en la cual el hijo menor del cónsul John, el pequeño Christian, parodia a su maestro y deslegitima por completo su modo de pronunciar:

Y [Christian] dijo esto último pronunciando la “r” como una “d”, con una especie de frenillo, y poniendo una cara que imitaba el estupor ante aquel alumno limpio y pulido, sí, pero sólo “pod fueda” con una comicidad tan convincente que todo el mundo se echó a reír.⁵ (Mann, 2008, p. 23).

Y también se ofrece una descripción física del docente que recuerda la figura de un payaso, junto a la que se suma otra referencia a sus defectos de dicción:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

El señor Stengel, de cuyo bolsillo del chaleco asomaban siempre media docena de lapiceros afilados como lanzas, llevaba una peluca pelirroja como cola de zorro, una levita abierta de color marrón claro, larga hasta casi los tobillos, usaba unos cuellos rígidos tan altos que le subían casi hasta las sienes y era un tipo muy gracioso, amante de las disquisiciones filosóficas del tipo: —Te he dicho que hicieras una línea hijo mío ¿y qué es lo que has hecho? ¡Una raya!— (Y decía “daya” en vez de “raya”). O por ejemplo a un alumno vago le decía: No vas a tardar una eternidad en hacer la Reválida, mira lo que te digo, vas a tardar dos eternidades. (Y no decía “reválida”, sino “deválida”, y no decía “eternidad” sino casi “eternidad”).⁶ (Mann, 2008, p. 84).

De la señorita Weichbrodt, directora del pensionado de Tony, tenemos descripciones que apuntan al mismo aspecto, a señalar las fallas en su modo de articular el lenguaje, en el caso de ella, sobre todo las vocales, peculiaridad que generaba incomodidad en sus discípulas:

Hablaba con un enérgico movimiento de la mandíbula inferior, como a golpes, y meneando la cabeza de un modo tan rápido como convincente, con palabras precisas y sin el mínimo rasgo dialectal, con claridad, determinación y una cuidada articulación de todas y cada una de las consonantes. Las vocales, en cambio, las pronunciaba tan abiertas que por ejemplo, no decía “tarrito de crema” sino “tarrito de crama” o, si cabe, “tarreta da crama”, y no llamaba a su perrito, animal cuya única razón de ser era ladrar como un poseso, *Bobby* sino *Babby*. Causaba un gran efecto cuando, por ejemplo, decía a una de sus alumnas: “Hija mía, no seas tan tonta” (y sonaba “tanta”) y daba dos golpes secos en la mesa con su dedito retorcido, desde luego que sí. Y cuando Mademoiselle Popinet, la francesa, se echaba demasiado azúcar en el café, la señorita Weichbrodt tenía una manera tan especial de quedarse mirando el techo, mover los dedos de una mano sobre el mantel como si estuviese tocando el piano y decir: “Yo que tú me ponía el tarro de azúcar *entero*” (y sonaba “tarra da azócar antara”), que Mademoiselle Popinet se ruborizaba de un modo imposible de disimular. (Mann, 2008, pp. 105-106).

La novela revela, además, que el paso del tiempo no ha servido para pulir las fallas articulatorias de estos personajes estigmatizados. Avanzada la narración, cuando ya Tony es una adulta que se embarca en un segundo matrimonio, se vuelve a ofrecer una cita que parodia la dicción errada de la antigua directora del pensionado. La frase cierra el capítulo y funciona como preludeo irónico del nuevo fracaso sentimental de Tony cuando la señorita Weichbrodt la despide deseándole: “Que seas *moy felez, me buona neña*”. (Mann, 2008, p. 427).

En la sexta parte de la novela, en el capítulo III, se incluirá al nuevo candidato matrimonial para Tony, cuyo primer enlace naufragó por completo por deudas y estafas. La incorporación de esta nueva figura está en manos de una criada que también manifiesta



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

defectos de dicción pero que aun así se atreve a catalogar la lengua del aspirante como no alemana: “—Verá *señ*’a consulesa —dijo la criada—, es un señor que habla una cosa *mu*’rara, yo creo que alemán no es...” (Mann, 2008, p. 390).

El Sr. Permaneder, flamante pretendiente de Tony, es comerciante de lúpulo de Múnich, de la zona de Baviera, el sur de Alemania, y claramente no pertenece a la esfera social de los Buddenbrook. Cuando se presenta a la madre de Tony, se muestra rápidamente el contraste con su regiolecto, que genera confusión en la consulesa al punto de casi impedir la comunicación:

Al poco volvió a abrir la puerta cristalera y cedió el paso a un hombre rechoncho que, durante un instante, se quedó de pie en la sombra, al fondo de la habitación, y de cuya boca salieron luego unos sonidos muy extraños, muy abiertos, que parecían querer decir:

—Tengo el honor.

—Buenos días —dijo la consulesa—, ¿no desea usted acercarse? — Apoyó la mano suavemente en el sofá e hizo ademán de levantarse, pues dudaba sobre si debía a no levantarse.

—Me he *toma*’o la *libertá*’... —respondió el caballero, de nuevo con una entonación muy relajada y cantarina, mientras hacía una cortés reverencia y daba dos pasos atrás, después de lo cual se quedó quieto y miró a su alrededor buscando algo... (Mann, 2008, p. 390).

Las formas expresivas de Permaneder en seguida son puestas en discusión mientras leemos su cómica descripción física: una cabeza “redonda como una bola”, “mejillas de una gordura extraordinaria”, bigote “como una hilera de flecos colgando sobre la boca”, de “cierto parecido con una foca”, “donde todo eran redondeces” (Mann, 2008, p. 391). La imagen paródica del aspecto físico del bávaro recuerda las pinceladas sobre el maestro Stengel, casi payascescas, que fueron imitadas por Christian. En este caso, la animalización abre paso a entonaciones poco refinadas: “—Sí que es una cruz! —repitió el señor Permaneder muy fuerte y en un tono tremendamente vulgar” (Mann, 2008, p. 392). Y el texto avanza en traducciones sobre palabras de uso bávaro que nadie comprende: “cucurucho de Gutzeln, es decir, caramelo en bávaro”, “¡Qué dice, por Dios! Yo con una cerveza y un cacho de queso... Mas como lo dijo en bávaro, el señor Dieckmann no lo entendió...” (Mann, 2008, p. 416).

En un denodado esfuerzo, Tony se dispone a superar la barrera dialectal que se verifica en usos lingüísticos poco prestigiosos y ramplones y encara un intento de reivindicación frente a la sorna de su hermano:

—Muy bien Tom, me cuentas eso... seguro que él no te ha prohibido que lo hagas. Sin embargo, no sé si es de recibo que me lo transmitas. Pero hay algo que sé, y eso sí que pienso decírtelo, porque en esta vida no es tan importante el modo en que se expresa y se dice una cosa como lo que se siente en el fondo del corazón, y si te burlas de la manera de hablar del señor Permaneder..., si llegaras a encontrarle ridículo... (Mann, 2008, p. 400).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

Sin embargo, se evidencia la angustia que experimenta Tony frente a la deficiencia lingüística de Permaneder con ejemplos que, en este caso, son tomados de la morfología. Tony no resiste los prejuicios lingüísticos de Lúbeck y duda en casarse con Permaneder porque una cosa es manejar una pronunciación vulgar y otra cosa es desconocer la gramática de la lengua:

Aquí, varias veces, ha hecho que sienta vergüenza de él; tal vez es que soy mala. Mira... por ejemplo, se ha dado varias veces en la conversación que ha confundido el dativo con el acusativo. Allá en el sur les pasa mucho, Ida, sí, les pasa mucho a las personas más cultas cuando están de buen humor, y a nadie le duele y nadie se extraña y lo deja estar sin inmutarse siquiera. Pero aquí, mamá le mira de reojo y Tom levanta una ceja, y el tío Justus da un respingo y poco le falta para echarse a reír, y Pfiffi Buddenbrook lanza una mirada a su madre o a Friederike o a Henriette, y entonces me da tantísima vergüenza de él que lo único que quiero es salir de la habitación, y me parece absolutamente impensable casarme con él... (Mann, 2008, p. 407).

Lamentablemente, la estigmatización lingüística se traslada a lo sentimental, signando otra decepción emocional para Tony, y sus buenos propósitos se frustran. Una vez mudada al sur de Alemania, se sucederán las incomprensiones, incluso en la esfera de lo doméstico. En esta línea se suma la voz de la cocinera, según relata Tony en una carta que le dirige a su madre, en la que recalca la complejidad comunicativa en la que vive:

Y cuando digo “hamburguesas” no lo entiende porque aquí las llaman “Pflanzern”, y cuando ella habla de “Karfiol” ya me diréis a qué cristiano normal se le podría ocurrir que quiere poner coliflor; y cuando yo digo “patatas asadas” se pasa un rato gritando “¿Lo quéee?, hasta que le explico que son patatas al horno, porque aquí las llaman así; y “¿Lo quéee?” viene a equivaler a: “¿Cómo dice?”. (Mann, 2008, p. 437).

El segundo matrimonio de Tony se desmorona definitivamente luego de una discusión violenta en la que Permaneder la apostrofa con una expresión irreproducible. Tony se lamenta: “¿Qué palabra hube de oír de su boca! Una palabra..., una palabra...” (Mann, 2008, p. 449), pero no está dispuesta a repetirla y queda finalmente sin ser dicha porque no es adecuada a las reglas de conducta y de expresión de su clase. Su hermano le pregunta, pero los prejuicios lingüísticos de Tony no consienten una respuesta:

—¿Vas a tener la bondad de decirme esa condenada palabra, sí o no?
—¡Jamás, Thomas! ¡Jamás la repetirán mis labios! Yo sé muy bien lo que me debo a mí misma y a esta casa. (Mann, 2008, p. 457).

Como hemos señalado hasta aquí, las variedades lingüísticas de los personajes menores quedan absolutamente descalificadas, solo se rescata el uso lingüístico estándar de la familia Buddenbrook como única lengua de prestigio, tanto es así que Tony se resiste incluso a incorporar usos prohibidos, como la palabra que le espeta Permaneder.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

El resto de los personajes queda estigmatizado por la utilización de una variedad desprestigiada, incluso en el caso extremo de los profesores de los niños. Como hemos visto, los prejuicios de clase descalifican hasta la capacidad lingüística de los adultos formadores, en caracterizaciones que llegan a la falta de respeto por quien debería considerarse una autoridad en materia de lengua. El panorama auditivo que se ofrece de la dicción de los maestros se completa con alusiones a las burlas que genera incluso entre el alumnado, que pertenece a una clase social superior. La novela muestra que las compañeras de Tony se avergüenzan de la pronunciación de su maestra y se incorpora la escena paródica protagonizada por el pequeño Christian, en la que el niño imita, con absoluta complicidad del patriarca familiar, los defectos lingüísticos de su profesor.

Por otra parte, “esa forma de expresión, cómodamente pesada” (Mann, 2008, p. 39) aludida en la escena de sobremesa de los comerciantes en la Mengstrasse, admite que los Buddenbrook y sus invitados opten por de registros dialectales adecuados para esta situación distendida, menos formal. Este uso dialectal se justifica como una nueva demostración de competencia lingüística, porque se trata de un pasaje aceptado por las conveniencias sociales de la época, razón por la cual frente a estas pronunciaciones defectuosas no se escandalizan, sino que ponen “cara de satisfacción” (Mann, 2008, p. 39). Por el contrario, las variedades regiolectales del límite con Polonia quedan recortadas en la figura de la sirvienta Ida Jungmann, y las de la zona de Bavaria son percibidas como defectos que signan el desenlace infortunado de la segunda unión de Tony.

El caso de *Pigmalión* (1913), de G. Bernard Shaw

El vínculo con las investigaciones foneticistas de esta obra es absolutamente manifiesto, a diferencia de *Los Buddenbrook*, pues se plantea expresamente, luego de su estreno, en un *Prefacio* en el que Shaw elogia la tarea de los investigadores en fonética y se queja de los yerros de pronunciación de la lengua inglesa, en comparación con la alemana y la española. Paradójicamente, la obra se inaugura en un teatro de Viena pero llega a Inglaterra en 1914, convirtiéndose en un éxito rutilante. Explica Celia Marshik:

Pygmalion —starring Mrs. Campbell— did not debut in England until 1914, when it quickly became Shaw’s most popular work to date. In the decades that followed, Shaw’s tale of a young flower girl turned “duches” through the exertions of a phonetic expert achieved widespread circulation through revivals, publication, musical adaptation (*My Fair Lady*), and film. It became a popular version of the Cinderella story, with a message about personal transformation that seems to transcend the historical distance between Shaw’s era and our own. (2011, p. 69).

En el Prefacio, incorporado luego del exitoso estreno teatral, se menciona a los más destacados fonetistas: “El ilustre Alexander Melville Bell, inventor del lenguaje visible”, Alexander J. Ellis, Tito Pagliardini, “otro fonético veterano”, y Henry Sweet, cuya “gran aptitud como fonético (páreceme a mí que de los tres era el que más valía profesionalmente) debiera haberle hecho merecedor de los favores oficiales”, y también se describen y promocionan sus métodos de trabajo, reconociendo el autor que ha



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

sostenido intercambios sobre fonética con el propio Sweet: “Las tarjetas postales que la señora Higgins describe son como las que he recibido de Sweet” (Shaw, 1957, p. 660).

Celia Marshik destaca, en este orden, la relación de la obra con la recepción académica: “Pygmalion has received considerable scholarly attention because it demonstrates Shaw’s interest in the role of language in the English class system” (2011, p. 70).

Desde el comienzo, el presupuesto didáctico de la comedia es declarado sin tapujos:

Los ingleses no tienen respeto a su idioma y no quieren enseñar a sus hijos a hablarlo. Lo pronuncian tan abominablemente que nadie puede aprender, por sí solo, a imitar sus sonidos. Es imposible que un inglés abra la boca sin hacerse odiar y despreciar por otro inglés. El alemán o español suena claro para oídos extranjeros; el inglés no suena claro ni para oídos ingleses. El reformador que hoy le haría falta a Inglaterra es un enérgico y entusiástico conocedor de la fonética. Por esta razón, el protagonista de mi obra es tal conocedor. (Shaw, 1957, p. 661).

Sosteniendo su propósito, Shaw desarrolla en la obra de teatro la historia de un foneticista inglés y una vendedora de flores de los arrabales de la ciudad que maneja una variedad lingüística vulgar y que quiere pagarle al profesor de fonética para que le enseñe a pronunciar como la gente culta para acceder a un trabajo más conveniente. Ya los personajes asumen la percepción de la diferencia, de la otredad lingüística y comprenden que los usos de la expresión oral también funcionan como moneda de cambio, como capital cultural dentro de la estructura de clases sociales de Londres. Se disponen entonces a suprimir el desequilibrio desde un enfoque prescriptivo; se deben enseñar las articulaciones del idioma inglés standard y corregir los vicios que amenazan con destruir la lengua de Shakespeare.

Así se presenta Higgins, el protagonista:

Pues, sencillamente, tengo buen oído y buena memoria, y luego me he dedicado al estudio de la fonética. Esto es mi profesión y mi afición. ¡Dichoso el que tiene una profesión que coincide con su afición! Lo corriente es distinguir por el acento a un irlandés, a uno de Yorkshire. También es fácil conocer el origen de los extranjeros que hablan inglés, por bien que lo hablen. Pero mi especialidad es distinguir los miles de acentos que hay dentro de Inglaterra, con una diferencia local de seis millas. Hasta distingo los acentos de los diferentes barrios de Londres. Como usted sabe, cada población presenta en su vocabulario y en el modo de pronunciarlo matices característicos, y hasta podría decirse que cada familia tiene deijos y expresiones que le son peculiares. Pues yo todo esto lo apunto y lo guardo en la memoria. Además, poseo grandes conocimientos lingüísticos y tengo el don de imitar cualquier voz, cualquier entonación, cualquier acento. (Shaw, 1957, p. 677).

Y así describe el furor por la fonética de la alta sociedad de Londres:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

Estos tiempos son, como usted sabe, de “snobismo”. Las clases ricas, lo mismo las burguesas que las aristocráticas, viajan mucho y quieren estudiar idiomas extranjeros y, sobre todo, pronunciarlos bien, aunque no los entiendan. Hoy las personas de viso pronuncian el francés, el alemán, mejor que los propios nacionales respectivos. Pues bien: yo, habiendo analizado exactamente los fenómenos de la fonética, puedo fácilmente, indicando la posición que hay que dar a la lengua, los labios, etcétera, enseñar la pronunciación de cualquier idioma. Mis discípulos se quedan atónitos de sus propios progresos. Hago furor, como quien dice. No doy lecciones a menos de dos libras por hora, y tengo que rechazar discípulos. (Shaw, 1957, p. 678).

Sin embargo, este fanatismo del profesor Higgins es mal considerado por su madre, quien avanzada la obra descubre los exagerados modos de su hijo revelando manejar ella misma ciertos conocimientos duros sobre la ciencia de la fonética. Esta escena devela la marginación social hacia el otro extremo del arco social londinense y el prejuicio que expresa la clase alta por la excentricidad de un sabelotodo. La madre, para evitar la vergüenza social, le impide a Higgins presentarse en su recepción:

MISTRESS HIGGINS. —¡Quita, quita, por Dios! Ya te veo venir con tus vocales y tus diptongos, y tus cuerdas vocales y tus dentales y sibilantes, y etcétera. La gente teme más eso que tus exabruptos. Olvídate siquiera hoy de esas cosas. Mira: vienes luego a comer y te escucharé todo lo que quieras. (Shaw, 1957, p. 708).

Pigmalión introduce, además, en las didascalias, la descripción de la aparatología propia del estudio de un fonetista, la cual podría servir como documento para conocer los adelantos técnicos en el área:

En este rincón hay una mesa de escribir plana, en la que están colocados un fonógrafo, un laringoscopio, una serie de tubitos de órgano con un fuelle, otra de tubos de quinqué con sus válvulas de gas para producir llamas sonoras, diferentes diapasones, una figura de cartón representando la mitad de una cabeza humana en tamaño natural, mostrando en sección los órganos vocales, y una caja llena de cilindros de cera para el fonógrafo. (Shaw, 1957, p. 682).

Y en algunas charlas entre el profesor de fonética y el especialista en sánscrito se observan detalles de su práctica profesional:

PICKERING. —¡Claro! Es un ejercicio muy absorbente. Yo, que estaba orgulloso por saber pronunciar veinticuatro vocales distintas, me considero vencido por las ciento treinta de usted. En muchos casos no percibo la más ligera diferencia entre ellas.

HIGGINS. (*Sonriéndole satisfecho y yendo hacia el piano a comer dulces.*) —¡Oh! Eso viene con la práctica. Al principio no se percibe la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

diferencia entre ciertas vocales afines; pero luego, a fuerza de aguzar el oído, se las encuentra tan diferentes como la “a” y la “b”. (Shaw, 1957, p. 683).

La propuesta de la comedia impacta sobre el horizonte social londinense, en tanto se postula la posibilidad de insertar en las altas esferas a una muchacha ignorante y vulgar, en un lapso de seis meses, y así mejorar sus perspectivas de vida solo mediante el adiestramiento de sus capacidades articulatorias:

PICKERING e HIGGINS. (*Hablando atropelladamente y a la vez.*) — Tiene un oído maravilloso... Te aseguro que esa chica... Lo mismo que un loro... Parece mentira; es un genio... La hemos enseñado a pronunciar cuantos sonidos existen en la lengua humana... La hemos llevado a los conciertos clásicos... En los dialectos africanos, hotentotes, zulúes, cafre... A la opereta, y todo se le fija en la memoria; es increíble... Sonidos que otra persona tardaría años en aprender... Lo mismo le da Beethoven y Mozart que Lehar y Strauss... Vaya un órgano fonético el suyo... Aunque hace tres meses no sabía lo que era un piano... (Shaw, 1957, p. 719).

Sin embargo, el experimento está a punto de zozobrar cuando Elisa tiene que sostener una conversación pues, aunque ha adoptado a la perfección los puntos articulatorios del inglés de la clase alta, desconoce por completo su vocabulario específico, lo que Peter Burke define como el lenguaje “U”:

Las variedades lingüísticas están relacionadas también con la clase social. Dada la reputación del inglés en semejantes cuestiones, no nos sorprende descubrir que la discusión más conocida sobre este tema se refiere a las formas llamadas “U” y “no U” del inglés. Fue el lingüista Alan Ross quien acuñó el término “U” para designar el lenguaje de las clases altas británicas y “no U” para designar el lenguaje de las demás clases. Explicaba este lingüista, o mejor dicho afirmaba, que *looking-glass* (espejo) era “U” en tanto que *mirror* (espejo) era “no U”; que *writing-paper* (papel de cartas) era “U”, en tanto que *note-paper* (papel de notas) era “no U”. (1993, pp. 21-22).

Este lenguaje “U” (de *upper class*) parece haber sido una obsesión en la Inglaterra de los tiempos de Shaw. Burke explica que, en 1907, seis años antes de la publicación de *Pigmalión*, una especialista en etiqueta recomendaba la selección léxica de *looking-glass* frente a *mirror*, en una suerte de publicación de consejos sobre cómo pertenecer a la clase alta y alejarse de los estilos burgueses. La escena que transcurre en la sala de recepción de *Mistress Higgins* pone estos criterios en juego. Por un lado, Elisa emplea vocabulario vulgar y Higgins debe reprimir la risa mientras la madre se pone incómoda:

LIZA (*sombría*). — Mi tía murió de influenza. Así dijeron.
Mrs. EYNSFORD HILL (*chasquea la lengua en señal de simpatía*).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

LIZA (*en el mismo tono trágico*). —Pero, en mi opinión, le hicieron clavar el pico.

Mrs. HIGGINS (*perpleja*). —¿Clavar el pico?

LIZA. —¡Sííí, que el cielo la bendiga! ¿Por qué habría de morir de influenza? El año anterior se curó perfectamente de la difteria. Yo la vi con mis propios ojos. Estaba azul. Todos creían que se había muerto. Pero mi padre le echaba continuamente ginebra en la garganta, y volvió en sí tan de pronto que arrancó de un mordisco el cuenco de la cuchara.

Mrs. EYNSFORD HILL (*espantada*). —¡Por Dios!

LIZA (*acumulando las pruebas del proceso*). —¿Por qué una mujer de las energías de ella habría de morir de influenza? ¿Qué fue de su sombrero nuevo de paja, que tendría que haberme correspondido a mí? Alguien lo birló. Y yo le digo que el que lo birló es el que la hizo espichar.

Mrs. EYNSFORD HILL. —¿Qué quiere decir eso de hacerla espichar?

HIGGINS (*apresurado*). —Es la nueva forma de conversación. Hacer espichar a una persona significa matarla. (Shaw, 1957, p. 721).

Y, por otro lado, los invitados jóvenes creen que estos modos de expresión son la nueva tendencia del habla de la clase alta; la señorita Clara Eynsford, de rancia aristocracia, se retira de la reunión dispuesta a emplear el nuevo léxico y convencida de estar a la última moda:

FREDDY (*abriéndole la puerta*). —¿Cruza usted el parque, Miss Doolittle? En ese caso...

LIZA: (*con dicción perfectamente elegante*). —¿A pie? ¡Cuernos! ¡Ni pensarlo! (*Sensación*) Voy en taxi. (*Sale*).

Pickering abre la boca y se sienta. Freddy sale al balcón para poder ver nuevamente a Eliza

Mrs. EYNSFORD HILL (*sufriendo aun de la impresión recibida*). —Que no, la verdad es que no puedo acostumbrarme a las nuevas modas.

CLARA (*dejándose caer, descontenta, en la silla isabelina*). —Vamos mamá, no seas así. Si sigues siendo tan anticuada, la gente pensará que no vamos a ninguna parte ni visitamos a nadie.

Mrs. EYNSFORD HILL. —Ya lo creo que soy anticuada. Pero espero que no empieces a usar esa expresión, Clara. Me he acostumbrado a oírte hablar de hombres llamándoles latosos, a decir que todo es asqueroso y podrido, aunque lo considero espantoso y poco femenino. Pero esto último es realmente subido. ¿No le parece, coronel Pickering?

PICKERING. —No me lo pregunte a mí. He estado en la India durante muchos años. Y los modales han cambiado tanto que a veces no sé si me encuentro en un ambiente respetable o en el castillo de proa de algún barco carguero.

CLARA. —Es cuestión de acostumbrarse. No han nada en ello de malo ni de bueno. Nadie quiere decir nada con eso. Y es tan gracioso y les da un énfasis tan elegante a las cosas que en sí no son muy ingeniosas...



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

Encuentro que el nuevo estilo de conversación es sumamente delicioso e inocente en absoluto. (Shaw, 1957, p. 723).

Por otro lado, sobre el final de la obra vemos que esta experiencia de propuesta pedagógica consigue replicarse en la figura del padre de Elisa, que también le pide a Higgins que le enseñe a hablar correctamente. Mr. Doolittle ha recibido una donación de cinco millones de libras para fundar una sociedad de reforma moral, en donde debe pronunciar seis discursos de propaganda por año. La responsabilidad de esta situación, que el padre de Elisa juzga catastrófica, es del propio Higgins, quien se lo recomendó a un filántropo norteamericano como “el moralista más original” de Inglaterra. Mr. Doolittle asume filosóficamente el desafío y le ruega a Higgins que corrija su habla pues ahora que es “un caballero” tiene “que hablar como la gente fina” (Shaw, 1957, p. 760).

Conclusiones

Tanto *Los Buddenbrook* como *Pigmalion* se ofrecen como testimonios literarios para pensar en los traspasos y desbordes de los procesos de estudio e investigación profesional de la lengua sobre el campo cultural europeo de principios del siglo XX. Son una fuente interesante para poner en evidencia la relación de la construcción de los sistemas simbólicos con la organización del entramado social, la estratificación de un sistema de valores sociales en categorías lingüísticas, y se muestran como una posibilidad de recorrido más, en el amplio mundo de los estudios del lenguaje.

En ambos textos se evidencia que las dos ciudades en las que transcurre la acción tienen un esquema de relaciones lingüísticas estructurado con base en prejuicios sociales que quedan desenmascarados. En el caso de *Los Buddenbrook*, también se cuestiona la relación del alemán del centro-norte con otras regiones del país como Bavaria y el límite este con Polonia.

La lucha de las variedades hegemónicas frente a la diversidad de usos lingüísticos más populares fue una problemática relevante en los comienzos de siglo XX europeo y estos textos la enfocan desde perspectivas complementarias que ayudan a pensar la construcción de dos paradigmas lingüísticos y políticos centrales en la configuración del viejo continente. Los enfoques decimonónicos sobre hegemonía versus diversidad lingüística herederos del debate en torno a la organización de los estados nacionales dan un marco fundamental a las estrategias desplegadas por los dos textos habilitando nuevas reflexiones que aún hoy no se encuentran cerradas.

Las dos obras ponen a disposición del lector una sociedad entramada por las recepciones del enunciado ajeno y colaboran, de este modo, en la configuración de imágenes pregnantes como, por ejemplo, la del fonetista Higgins o la de la simpática Eliza. Para cerrar, ofrecemos un ejemplo en la investigación fonética argentina, de cómo estos personajes de Shaw se emplearon para revelar la tensión que se percibió también en el Cono Sur entre un mundo de expresión oral y un universo de investigación y homogeneización al acecho.

En un texto completamente tangencial, un *post-scriptum* de Miguel Olivera sobre Clemente Hernando Balmori, filólogo español exiliado en Argentina en los años 50 y encargado del Instituto de Filología de la UNLP, encontramos una reutilización de la obra de Bernard Shaw.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

Me refiero a la tarea de recuperación de variedades lingüísticas autóctonas que ensayó Clemente Balmori con doña Dominga Galarza. Balmori trabajó en la Universidad de Tucumán desde donde se puso en contacto con algunas comunidades de pobladores originarios del Chaco que empleaban el yunga, vilela, lule y tonocotí. Conoció así a doña Dominga, última hablante de vilela, a quien trasladó a La Plata para realizar una serie de entrevistas y grabaciones que le sirvieran para indagar sobre la fonética, vocabulario y gramática de estas lenguas.

En un escrito que acompaña estas investigaciones publicadas por Diana Balmori (1998), encontramos una analogía con los dos protagonistas de la obra de teatro de Bernard Shaw que venimos de analizar y que vuelve a poner en cuestión, una vez más, las categorías de lengua hegemónica versus variedad lingüística, homogeneidad y subalternización. Lo que revela la escena es que, mientras se trata de rescatar lenguas originarias de América, se sostiene la homogeneización de un español “argentino”, problemática vehiculizada por las estrategias de estandarización lingüística que articuló el gobierno nacional para exorcizar la amenaza babélica del aluvión inmigratorio.

Sucede que Balmori tenía como asistente para realizar su trabajo a una española de origen gallego que traslucía marcas orales regionales que “molestaban” al fonetista. Miguel Olivera describe entonces a Balmori (Higgins), en una escena casera de “pulido” de la pronunciación “defectuosa” de esta empleada gallega (Eliza):

Don Clemente había contratado una empleada doméstica gallega, con la que le gustaba conversar para recordar modismos que la señora seguía utilizando, pero le molestaba que no pronunciara bien Pepsi-Cola.

—Le he compraó una persicola —contaba ella.

—Señora, se dice pepsicola.

—Eso, eso, persicola.

—Señora, diga pep —proponía don Clemente.

—Pep.

—Ahora diga pep-si.

—Pep-si.

—¡Muy bien, señora! Ahora de una vez, ¡pepsicola!

—¡Persicola!

Y el nuevo Mr. Higgins no pudo hacer nada mejor con su Eliza gallega. (Balmori, 1998, p. 84).

Referencias bibliográficas

- Balmori, D. (1998). *Clemente Hernando Balmori: textos de un lingüista*. Coruña: Do Castro.
- Bourdieu, P. (1997). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Monstressor.
- Burke, P. (1993). *Hablar y callar. Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. Barcelona: Gedisa.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Culler, J. (1978). *Poética estructuralista. El estructuralismo, la lingüística y el estudio de la literatura*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (2008). *Las palabras y las cosas*, Madrid: Siglo XXI,
- Kurzke, H. (2003). Thomas Mann. La vida como obra de arte. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- Lois, É. (1987). *Modelos de cambio lingüístico*. Buenos Aires: Conicet. Recuperado de <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/04/lois-modelos-de-cambio-linguistico.pdf>
- Mann, T. (1922). *Buddenbrooks Roman*. Frankfurt: Fischer Bücherei.
- Mann, T. (2008). *Los Buddenbrook*. Buenos Aires: Edhasa.
- Marshik, C. (2011). Parodying the £5 Virgin: Bernard Shaw and the Playing of Pygmalion [Parodiando a la Virgen de £5: Bernard Shaw y la interpretación de Pigmalión]. En H. Bloom (ed.), *George Bernard Shaw. New Edition. Bloom's modern critical views* (pp. 69-86). New York: Bloom's Literary Criticism.
- Shaw, B. (1957). *Pigmalión*. En Autor, *Comedias escogidas* (pp. 659-764). Madrid: Aguilar.

Notas

¹ Dice Bourdieu: “El proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción, la necesidad intrínseca de la obra que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las restricciones sociales que orientan la obra desde afuera” (2002, p. 19).

² Consignaremos la versión en alemán para algunos ejemplos en que se pueda constatar en el original el uso de conocimiento lingüístico académico específico y el manejo de señalamientos fonéticos puntuales que al pasar al castellano debieron ser modificados en la traducción. “Ihre Schwiegertochter, die Konsulin Elisabeth Buddenbrook, eine geborene Kröger, lachte das Kröger'sche Lachen, das mit einem pruschenden Lippenlaut began, und bei dem sie das Kinn auf die Brust drückte”.

³ “Nur französisch und plattdeutsch sprache”.

⁴ “Dan gibt es einem Konflikt-! Herr Köppen steiß zornentbrannt das Queue auf den Boden. Er sagte “Kongflick” und stelle jetzt alle Vorsigt in betreff der Aussprache hintan. Einen Kongflick da versteh' ich mich auf. Nee, alle schuldige Achtung, Herr Senater, aber Sie sind ja voll nich zu helfen. God bewahre!”

⁵ “Und dies sagte er unter Weglassung des r und indem er »schwarz« wie »swärz« aussprach”.

⁶ “Er sagte -Line- statt -Linie-. Oder zu einem Faule: -Du sitzets in Quarta nicht Jahre, will ich dir sagen, sondern beinahe -Schahre- aussprach”.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. María Celina Ortale, Desbordes de la fonética en el campo cultural: Thomas Mann y G. Bernard Shaw, pp. 98-116.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47190>

Análisis pretraslativo de “My mother” de Jamaica Kincaid: *Bildungsroman* y metamorfosis¹

Kalinka Velasco Zárate

Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca, México.

kvelasco.idiomas@uabjo.mx

ORCID: 0000-0001-6610-3502

Recibido 27/02/2024 Aceptado 25/09/2024

Resumen

En la formación de traductores literarios, el uso de modelos para la crítica de la traducción permite abordar esta actividad de forma sistemática. Se presenta la aplicación del modelo de Elena (1997) para la crítica pedagógica de la traducción de “My mother”, cuento de Jamaica Kincaid (2013). El objetivo es mostrar cómo esta herramienta metodológica devela las características textuales y extratextuales emergentes del texto, y su aplicación tanto en la crítica de la traducción como en la planeación de una estrategia de traducción propia que evite tendencias deformantes (Berman, 1985/1991, 1990, 1995, 2008). De los problemas diversos de traducción en “My mother” se destacan: el lenguaje poético en un texto escrito en prosa, la expresión de la metamorfosis y el uso de formas verbales de perfecto asociadas a este recurso y la estructura narrativa del *Bildungsroman*; los problemas y las tendencias deformantes funcionaron como criterios para la valoración de una versión española del cuento de Pérez Viza (2007) y una traducción de este *a la letra*. Se concluye que la práctica de este proceso fomenta las habilidades de crítica de la traducción, de planeación y evaluación del proyecto propio de traducción en los traductores literarios en formación.

Palabras clave: *Bildungsroman*; cuento; metamorfosis; crítica pedagógica de traducción; problemas de traducción

Pretranslational analysis of “My mother” by Jamaica Kincaid: *Bildungsroman* and metamorphosis

Abstract

In the training of literary translators, the use of models for translation criticism allows approaching this activity in a systematic way. The article presents the application of Elena's (1997) pedagogical critique of the translation model in “My mother”, a short story written by Jamaica Kincaid (2013). The objective is to demonstrate how this methodological tool unveils the textual and extratextual emerging features of the text, and its application both in the translation critique and in the planning of a translator's strategy that avoids deforming tendencies (Berman, 1985/1991, 1990, 1995, 2008). Among the different translation problems found in “My mother”, the following are highlighted: the poetic language in a text written in prose, the rendering of the metamorphosis, and the use of perfect verbal forms associated with



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

this device and the narrative plot of the *Bildungsroman*; the problems and the deforming tendencies functioned as criteria for the critique of a Spanish version of the story by Pérez Viza (2007) and a translation *a la lettre* of this. The conclusion is that practicing the pedagogical translation criticism process fosters the development of the skills that are necessary for criticism, planning and evaluation of one's own translation project in trainee literary translators.

Keywords: *Bildungsroman*; short story; metamorphosis; pedagogical translation criticism; translation problems

1. Introducción

La traducción como actividad sistemática ejercida por el traductor literario conlleva la lectura, el análisis y la interpretación del texto origen; además, en su formación como traductor, puede incluirse la actividad de la crítica de la traducción, si hay disponible una traducción del texto origen para ello; a su vez, esta actividad de crítica es formativa para la traducción pues parte de un plan que resulta en una traducción propia a la que se llega siguiendo un proceso. En conjunto, estas actividades, dentro de los modelos para la crítica de la traducción, están incluidas en la etapa pretraslativa o previa a la traducción en sí, pues son procedimientos que los traductores en formación practican como parte del desarrollo de las competencias traductorales. Los modelos para la crítica de la traducción son varios, pero en este trabajo se refiere al modelo de crítica pedagógica de la traducción propuesto por Elena (1997) por estar dirigido a la formación de traductores en desarrollar la capacidad de crítica de la traducción junto con la competencia estratégica, es decir, la capacidad de comprender e identificar los procesos necesarios de organización y de traducción, y que incluyen el identificar y resolver problemas, autoevaluar y revisar la traducción (Kelly, 2002). El modelo de Elena (1997) comprende cinco fases: 1) análisis del texto base; 2) clasificación de problemas; 3) análisis de la traducción; 4) valoración de la traducción; 5) propuesta de una traducción propia. Las primeras dos fases son procesos de análisis del texto origen u obra original; específicamente, se requiere de un análisis textual e intertextual de la obra base y la identificación de tres problemas de traducción, que servirán para derivar criterios de crítica o valoración en una traducción existente de la obra en las dos etapas siguientes. En la última etapa, la fase de propuesta propia de traducción, la estrategia o plan del traductor deriva de decisiones basadas en el análisis previo y de un enfoque hacia la traducción de la obra evitando errores de traducción y tendencias deformantes. Por consiguiente, además del empleo de un modelo para la crítica pedagógica de la traducción, como el modelo de Elena (1997), y como parte de las estrategias del plan de traducción de textos literarios, se considera útil conocer las características de una traducción negativa o con tendencias deformantes para prevenirlas (Berman, 1985/1991, 1990, 1995, 2008). Ambos, los procedimientos pretraslativos como en el modelo de Elena (1997) y el conocimiento de las tendencias deformantes, pueden tener un efecto en procesos posteriores, como la revisión de la traducción propia, por el traductor en formación buscando identificar errores de traducción (léxico, semánticos, gramaticales), posibles tendencias deformantes resultantes como el empobrecimiento cualitativo y cuantitativo de redes de significación, y/o la destrucción del estilo, entre otros.

Este artículo tiene como objetivo describir los elementos y procedimientos que son parte de las fases 1 y 2 del modelo de Elena (1997), y presentar el resultado de la aplicación de estos en el análisis del cuento "My mother" de Jamaica Kincaid (*At the Bottom of the River*, 2013), quien, junto a otras escritoras posmodernas del siglo XX de la región del Caribe, ha escrito



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

sobre temas que, a decir de Stecher & Stecher (2010), reflejan sus particulares modos de vida, formas de pensar y expresión creativa, apartándose de una cultura homogenizante. Siguiendo el modelo de Elena (1997) se presenta la crítica de la traducción de una versión existente en español realizada por Alejandro Pérez Viza (2007), publicada por una editorial española. Además, se presenta el proyecto de traducción propia para una versión al español latinoamericano, que evite tendencias deformantes en la obra (Berman, 1985/1991, 2004). El artículo se organiza como sigue: la sección 2 presenta el modelo para la crítica pedagógica de la traducción de Elena (1997) enfocándose en la etapa pretraslativa de este; la sección 3 presenta brevemente las tendencias deformantes de Berman (1985/1991, 2004) como criterios a considerar para la planeación del proyecto de traducción y en su ejecución. En la sección 4 se presenta el resultado del análisis pretraslativo en los niveles textuales y extratextuales, iniciando con la documentación sobre la autora, su obra y contexto, y destacando que este cuento se inscribe en el género *Bildungsroman* y junto con el uso del recurso literario metamorfosis, referido a la transformación o cambio, constituyen la base para la narración de esta historia autoficcional. En la sección 5 se presentan tres problemas de traducción que se centran en el lenguaje poético de este texto en prosa, la imagen de la metamorfosis y las formas léxico-gramaticales asociadas a la estructura del *Bildungsroman*; en esta misma sección se incorpora el análisis de cómo la traducción de Alejandro Pérez Viza (2007) de “My mother” aborda los problemas identificados, junto con una crítica o valoración de este trabajo. En esta misma parte, se esboza el plan enunciando la postura de la traductora en formación respecto al texto, y la traducción propia al español latinoamericano considerando los problemas de traducción antes presentados. En la conclusión, se discuten algunas ideas y reflexiones derivadas del proceso.

2. Modelo para la crítica pedagógica de la traducción de Elena (1997)

En esta sección se presenta el modelo de crítica pedagógica de la traducción (Elena, 1997), con foco en la etapa pretraslativa empleada para el análisis de “My mother”. El modelo de Elena (1997) está basado parcialmente en un modelo previamente propuesto por Koller (1983) que comprende tres etapas: 1) análisis del texto de partida o del texto base; 2) comparación de la traducción con el texto base; 3) valoración del texto de llegada o traducción (ver Tabla 1). Este modelo da la opción a quien lo aplica de iniciar con el análisis de una traducción existente del TO, o de iniciar con el análisis del TO mismo. El modelo de Elena (1997) añade como fase 2 la identificación de tres problemas o retos de traducción en el texto base, siendo estos de la obra original o de una traducción o versión de esta; las fases 3 y 4 están dedicadas al análisis de cómo estos problemas son abordados en la traducción existente y a la valoración o evaluación de esta y, por último, como fase 5, Elena (1997) propone plantear una propuesta de traducción propia. En resumen, el modelo de Elena (1997) involucra cinco fases (ver Tabla 1) y tiene como meta final servir como un proceso formativo y por ende pedagógico en la formación de traductores mediante la evaluación de traducciones de otros, previamente publicadas, y la traducción propia. De este modo, el modelo de Elena (1997) es una herramienta para la crítica de la traducción comparando la obra fuente, una versión de esta ya traducida y una traducción propia del traductor en formación.

Como ejercicio de crítica pedagógica de traducciones, Elena (1997) sugiere analizar fragmentos de obra o la obra completa dependiendo de la extensión de esta; otro requerimiento es el de iniciar con el análisis del TO. Al respecto aquí se hace notar que esta es una diferencia con el modelo de Koller (1983); el iniciar con el análisis de la obra traducida (texto de partida),



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

o con la obra base TO produce distintos tipos de información. Al iniciar analizando la obra traducida se tiene como información los errores de traducción por efecto de la interferencia de la L1 del traductor en el texto meta. Al respecto de lo que se valora de este tipo de información, Elena (1997:49) dice: “La búsqueda de excesos o ausencias de elementos que son propios de la lengua a la que se traduce es el primer paso de la crítica del texto de llegada, aunque sería predominantemente negativo pues trataría ante todo de resaltar las desviaciones de la norma”. Por ello, Elena (1997) propone iniciar con el análisis del TO, para que ocurra la anticipación de problemas o retos que el idioma desde los niveles fonológico, semántico, léxico, gramatical y su relación con aspectos discursivos, además de identificar el estilo en la obra, aspectos de la estructura narrativa o forma del texto (fase 1 de ambos modelos). También en este análisis se conocen aspectos extratextuales de la situación, tema, tiempo, receptor. En conjunto, la información derivada del análisis de la obra base y de la anticipación de problemas es considerada para el proyecto de traducción propia en la fase 5 de Elena (1997).

La identificación de problemas de traducción en el modelo de Elena (1997) es importante y tiene entre sus funciones y fines específicos el de fortalecer la competencia lingüística y textual del traductor en las lenguas de trabajo, por medio del análisis comparativo de propiedades que pueden ir de los niveles morfosintácticos, semántico y sintáctico al nivel pragmático (Elena 1997, p. 51-52). Sobre lo que se analiza y el tipo de problemas que se compararán con la traducción, Elena (1997, p. 54) dice: “... análisis de los demás niveles textuales, léxico y gramatical, El número de problemas se suele limitar a tres por texto analizado ... y pueden ser de diferentes clases”.

Tabla 1.

Modelos para la crítica pedagógica de la traducción

Modelo de Koller, W. (1983)	Modelo de Elena, P. (1997)
<p>Tres fases</p> <p>1) Análisis del texto de partida o del texto base</p> <ul style="list-style-type: none"> a) la función lingüística b) las características del contenido c) las características lingüístico-estilísticas d) las características estético-formales e) las características pragmáticas <p>2) Comparación de la traducción con el texto base</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Una parte teórica, donde se estudian las equivalencias y su jerarquización, tomando en cuenta la personalidad del traductor b) Otra parte práctica, donde se compara el texto de partida y el texto de llegada cotejando los resultados del análisis del texto de 	<p>Cinco fases</p> <p>1) Análisis del texto base</p> <p>2) Clasificación de problemas (no más de tres por texto)</p> <p>3) Análisis de la traducción existente identificando cómo se resuelven los problemas</p> <p>4) Valoración de la traducción. Crítica de los errores de la traducción</p> <ul style="list-style-type: none"> a) Errores léxico gramaticales b) Errores de la competencia traslativa del traductor, funcionales y textuales: <ul style="list-style-type: none"> – La función de la traducción – La coherencia del texto – La clase o forma textual – Convenciones lingüísticas – Convenciones/condiciones específicas de la cultura o de la situación <p>5) Propuesta de una traducción propia</p>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

partida con los resultados ofrecidos por el traductor	
3) Valoración del texto de llegada o traducción.	

Nota: adaptado de Elena, 1997, pp. 48-51

En específico, las fases 1 y 2 requieren la lectura del texto para familiarizarse con este y analizar su función lingüística, donde se incluye el tipo o género al que pertenece el texto y las características de forma y lenguaje que lo determinan, las características del contenido, las características lingüístico-estilísticas, las características estético-formales, y las características pragmáticas. Posteriormente, el traductor investiga sobre la autora, su obra, y su contexto. En lecturas posteriores a la identificación de problemas de traducción de tipo léxico, gramatical, semántico o de significados, se suma el análisis de los sentidos e intenciones que, a modo de capas de significación, pueden expresarse mediante recursos como las figuras literarias en el texto. Las fases 3 y 4 son de crítica de la traducción existente; la fase 3 requiere de identificar en la traducción cómo se resuelven los problemas previamente identificados, y la fase 4 es una valoración crítica y reflexiva de la traducción. La identificación de problemas o retos para el traductor funciona como criterio para analizar y valorar cómo se resuelven estos en la traducción durante estas etapas. Elena (1997, p. 56) dice que el propósito es el de "... comparar nuestro análisis, nuestras reflexiones, con las soluciones aportadas por la traducción". En esta valoración se identifican aquellas decisiones del traductor que pueden reflejar errores relacionados con a) la falta de conocimientos en la lengua extranjera y de pobreza de expresión en la propia (Elena, 1997, p. 59); b) habilidades todavía por desarrollar sobre los idiomas, las estrategias y técnicas para traducir; y c) la falta de momentos de revisión y edición de lo traducido, todos estos aspectos como parte de la competencia traductora. Por lo tanto, el traductor en formación, al hacer esta evaluación, está mostrando la capacidad de hacer una valoración empleando la información derivada del análisis del TO y de los problemas identificados, por lo que los juicios sobre lo observado en la traducción evalúan el conocimiento y habilidad del traductor para resolver los problemas en la lengua meta con énfasis en la propiedad y adecuación en el lenguaje usado en las soluciones. La fase 5 es la propuesta propia donde el traductor en formación, conociendo el texto a mayor profundidad, puede plantear estrategias para abordar los problemas identificados en la fase 2. Además de la propuesta propia de traducción se espera se ofrezca la propia versión en la cual se manifiesten todas las ideas concebidas a lo largo del proceso crítico y traslativo (Elena, 1997, p. 59). En la propuesta propia, se plantea el enfoque de la traducción a emplear, pudiendo ser, entre otras posibilidades, el de una traducción donde se respeta la presencia de formas de lenguaje del TO asociados a aspectos de la cultura, la forma y estilo de la obra, o una traducción donde el TM se adecua a la cultura meta del lector y su época, entre otras posibilidades donde figura incluso la adaptación del TO². En esta última etapa el traductor en formación está consciente de los retos por abordar, pudiendo plantear estrategias y soluciones previas a traducir que impactan en la coherencia del texto, en mantener características de la clase o forma textual, en seleccionar convenciones lingüísticas apropiadas, en disminuir la presencia de errores de traducción, y en anticipar convenciones/condiciones específicas de la cultura o de la situación.

2.1 Tendencias deformantes como criterios para la crítica pedagógica de la traducción

Se propone aquí conjuntar el modelo de la crítica pedagógica de la traducción, en las fases 3 y 4, con las tendencias deformantes observadas por Berman para la traducción de textos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Kalinka Velasco Zárata, Análisis pretraslativo de "My mother" de Jamaica Kincaid: *Bildungsroman* y metamorfosis, pp. 117-136.

literarios (1985/1991, 1990, 1995, 2008). Para este autor, la traducción puede mostrar tendencias negativas o tendencias deformantes a evitar, que resultan en procedimientos al traducir que empobrecen cuantitativa y cualitativamente el texto, incluida la eliminación en la traducción de elementos del texto que revelan aspectos propios o particulares del idioma y de la cultura origen:

racionalización, clarificación, expansión, ennoblecimiento y vulgarización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, la destrucción de ritmos, la destrucción de redes subyacentes de significado, la destrucción de patrones lingüísticos, la destrucción de redes vernáculos o su exotización, la destrucción de expresiones y frases idiomáticas y la deformación de la superposición de las lenguas. (Berman 1985/1991, pp. 49-68; 1990, 1995, 2008).³

Resulta útil considerar estas tendencias deformantes en la fase 3 y 4 del modelo de Elena (1997) para identificar y anticipar posibles errores en la traducción asociados a la presencia o uso de estas tendencias en el TM; también, ante la falta de información del proyecto de traducción del TM que se evalúa, las tendencias deformantes pueden proveer información indirecta sobre la postura ante el texto asumida por el traductor en cuanto a ser o no ser esta una traducción *a la letra*, de las habilidades para la traducción y del proceso mismo de revisión. En la fase 5 de planeación y ejecución de la traducción propia, el proyecto de traducción considerará *a priori* estas tendencias deformantes para evitarlas en la traducción teniendo como resultado menos errores de traducción introducidos por desconocimiento de estos, por falta de destreza o descuido, además de reducirse el tiempo en las revisiones posteriores del texto traducido (Elena, 1997; Parra Galiano, 2023). En resumen, la información del análisis textual y extratextual de la obra, y de la identificación de los problemas de traducción, sirven al traductor en formación para: a) contar con criterios y elementos basados en un análisis comparativo para la valoración o crítica del TM publicado; y b) para las etapas de revisión, edición y valoración de la propia traducción del TO, fomentando así el desarrollo de su confianza en estas habilidades y en la competencia traductora en general. El modelo crítico de traducción pedagógica representa un método para la planificación rigurosa del trabajo, incluyendo el saber especificar y clasificar los problemas de traducción, la documentación, las soluciones y la aplicación de las soluciones a la traducción (Elena, 1997, p. 59). En conjunto, al tener conocimiento de procesos sistemáticos útiles para la traducción y la crítica pedagógica de la traducción, el traductor en formación transita en el aprendizaje y práctica de la traducción literaria con conciencia de las percepciones específicas, significados y actitudes hacia el texto traducido y el texto a traducir con conocimiento y práctica del proceso para el análisis, la valoración crítica de la TM publicada, el plan de trabajo y la traducción propia.

3. Análisis pretraslativo de “My mother”

Se presenta aquí el resultado del análisis del texto base de “My mother” en los niveles textual y extratextual, junto con la anticipación de problemas o retos de traducción, que contribuirán a la familiarización con la obra y su autora. Estos elementos también contribuirán a la organización y delineación de la estrategia de traducción.

3.1 Análisis del texto origen (TO)



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Kalinka Velasco Zárata, Análisis pretraslativo de “My mother” de Jamaica Kincaid: *Bildungsroman* y metamorfosis, pp. 117-136.

Jamaica Kincaid, nacida el 25 de mayo, 1949 en la isla caribeña de St. Johns Antigua, escribió el libro *At the Bottom of the River* (2013) que contiene el cuento “My mother” junto con otros nueve relatos. Como mucha de la obra narrativa de Jamaica Kincaid, los temas tratados en los cuentos de este volumen contienen elementos autobiográficos, por lo que su obra es autoficcional. Jamaica Kincaid es considerada como una de las escritoras más destacadas en la literatura escrita en inglés de esta región en el siglo XX, por su manejo del género cuentístico y de la novela. Su escritura se inscribe en un contexto literario marcado por “... a political and critical climate informed by feminism⁴” (Markham, 1996, p. xi). Sus temas son las relaciones familiares y los roles femeninos en una cultura y espacios geográficos y simbólicos donde converge tanto lo tradicional —la comida, la música, rituales y lenguaje— heredado por las raíces africanas, como lo que se inscribe en el marco de la cultura “civilizatoria” o la de la herencia colonial británica manifiestos en la religión cristiana, y ciertas costumbres, valores y formas de pensar, ser y actuar que Kincaid cuestiona en su obra a través de la voz de sus personajes y situaciones. Se le reconoce un estilo propio, el uso sensual del lenguaje y la combinación de lo real con lo fantasioso-imaginario, la resistencia al canon con influencias de las historias de la tradición oral y lenguaje infantil y hasta bíblico (Markham, 1996, p. xxvi). En su escritura, Kincaid se apropia del canon europeo, para hablar de sí, de las experiencias personales recreadas en la autoficción, en la búsqueda de identidad personal como escritora crítica de su herencia cultural. Stecher y Stecher (2010, p. 138) escriben sobre Kincaid y su papel como escritora afrocaribeña:

La obra misma de Kincaid, su vasta producción de cuentos, ensayos y novelas puede ser vista como el esfuerzo por configurar una posición simbólica, una particular perspectiva, desde la cual resignificar reflexivamente los desgarros de su propia biografía. Se trata, así, de la búsqueda por conquistar un lugar que establezca distancias con la tradición literaria británica —cuyo aprovechamiento por parte del proyecto imperial británico es duramente criticado—, sin desconocer el aporte cultural de la misma y la importancia de ampliar las perspectivas desde las cuales se produce su recepción.

“My mother” es un cuento del género conocido como *Bildungsroman*, término del alemán que se traduce al español como historias de crecimiento, y en inglés se le conoce como el término *coming of age*. León Suárez (2019, p. 74) reconoce como antecedentes del género en el clásico griego la *Odisea*, de Homero, por tratarse una historia de formación humana o *Bildung* a través del viaje del héroe que se va dando “a partir de las adversidades del camino, de sus encuentros, enfrentamientos y conversaciones con Poseidón, Polifemo, Calipso, ... y los cambios que se producen en sí mismo”. Por su parte, autores como López Gallego (2013) y Perego (2019) ubican los orígenes del *Bildungsroman* a finales del siglo XVIII, y es en el siglo XIX en Europa cuando alcanzó su desarrollo en la narrativa, generalmente en una novela, sobre un hombre en proceso de crecimiento, sea este físico, psicológico o moral. Entre las características del género están que el personaje pierde su inocencia cuando descubre que sus ideas previas son falsas, pero sale fortalecido de este proceso de crecimiento; también, el protagonista comienza su formación en conflicto con el medio en que vive, se deja marcar por los acontecimientos y aprende de estas experiencias; la historia suele terminar con un final feliz o uno que no suponga la muerte, el personaje deja de centrarse en sí y puede asimilarse a la sociedad (Jeffers 2005; Childs and Fowler, 2006; Perego, 2019; López Gallego, 2013). En el siglo XX el género tiene una transformación al tratarse de historias que se escriben y suceden



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

fuera del continente Europeo, protagonizadas por mujeres (Xiuxia, 2008; López Gallego, 2013). Las escritoras modernas del Caribe, entre estas Jamaica Kincaid, subvierten el *Bildungsroman* y lo llevan de la novela al cuento. En relación con esto Xiuxia (2008) dice:

Known for its early characteristics of being European, male and bourgeois, the *Bildungsroman* has undergone transformations with the radical changes in human society and its employers in different periods. Since the late twentieth century, new cultural, social and gender codes have been put into the construction of the novels of the *Bildungsroman* genre. Colored women writers subvert the traditional markers of the *Bildungsroman* in its being white, male and bourgeois. They employ the traditional *Bildungsroman* form to portray the development of black, female and oppressed or colonized subjects. As a result, when speaking about the modern *Bildungsroman*, we will no longer consider it a biased genre which only applies to the experience of a certain group of people. (Xiuxia, 2008, p. 1)⁵.

Por su parte, Piolti Cholant (2018, p.14) se suma a la visión actual sobre el *Bildungsroman* de que es un género literario que permite observar al sujeto revelando muchas realidades antropológicas, de multiculturalidad e interculturalidad; además, refleja una condición o estado individual al ver al sujeto, femenino o masculino, en su contexto social con sus condiciones y problemas reales y en los espacios simbólicos de su formación como el paisaje cultural, social e histórico, regional y colonial. Las historias son de narrativas retrospectivas y (auto)biográficas, donde la o el protagonista se presenta en el entorno que lo rodea, muestra las presiones sociales a su alrededor, expresando la necesidad o demanda de un nombre, una identidad y un lugar en el mundo.

“My mother” está escrito en inglés caribeño familiar para el lector contemporáneo, sin embargo, en el idiolecto del habla de la hija se muestran rasgos de identidad propia a través del uso de una variante dialectal del inglés de Antigua; el registro poético, el uso de imágenes, metáforas, y repeticiones de palabras y frases le confieren sonoridad y musicalidad a esta pieza de prosa poética lo largo de nueve distintos pasajes. Como otras escritoras posmodernas del Caribe, en “My mother”, Kincaid se distancia de una estructura lineal donde se narran sucesos en estricta cronología (inicio, desarrollo, desenlace), y en el primero de los pasajes se presenta el conflicto y se anticipan algunos de los acontecimientos y el desenlace que se narrarán en la historia. En el cuento se identifica el uso de figuras literarias como el cronotopo (Bajtín 1982 citado en Pimentel, 2001), por lo que espacio y ambientes son importantes para presentar los cambiantes estados físicos, geográficos y de ánimo de los personajes quienes transitan entre emociones como dolor, arrepentimiento, ira, seguridad, tranquilidad o calma y comprensión, que son entrelazados con la estructura narrativa del crecimiento. Otras figuras reconocibles son la intertextualidad y la metamorfosis; el uso de estas figuras en este relato reafirma que Kincaid incorpora en su escritura tanto formas clásicas como otras consideradas modernas en el discurso literario del siglo XX.

Respecto al recurso metamorfosis, este ha estado presente desde los relatos de transformaciones de Ovidio, en la cultura antigua occidental. Recuérdese la metamorfosis sufrida por Acteón de cazador a ciervo, por la furia de Diana, quien lo castiga por haberla encontrado con su séquito bañándose a la orilla de un río en el bosque (Ovidio, s.f. *Libro III de las Metamorfosis*). En los mitos, la metamorfosis frecuentemente es un cambio de identidad a animales, a representaciones de monstruos u otras entidades operando generalmente como un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Kalinka Velasco Zárata, Análisis pretraslativo de “My mother” de Jamaica Kincaid: *Bildungsroman* y metamorfosis, pp. 117-136.

castigo por haber roto alguna regla o prohibición, por haber afrontado a figuras de autoridad, o para disfrazarse o mimetizarse con algún elemento del entorno. En la literatura femenina caribeña, y en la literatura contemporánea latinoamericana también se ha analizado el uso de la metamorfosis asociándola a la expresión de cambios en relaciones conflictivas de poder (Xiuxia, 2008; Jossa, 2017); la metamorfosis a formas de animales ha sido empleada para simbolizar deseo, alteridad oprimida, cambio para conocer y conocerse y lograr entendimiento, o como recurso para desestructurar las normativas de poder (Jossa, 2017, p. 19).

En “My mother”, la metamorfosis es empleada para simbolizar cambios o un tránsito de un estado a otro en la relación y en los personajes, asociados al crecimiento biológico, físico y psicológico narrados con la estructura de *Bildungsroman*. La relación de la hija y la madre en esta historia atraviesa por momentos de conflicto o confrontación, y de encuentro; la metamorfosis es el espacio en que estos dos estados en la relación tienen lugar. En “My mother”, la voz narrativa en el personaje de la hija hilva el tránsito de su niñez, su adolescencia y hasta la edad adulta. Se expresan la resistencia y disrupción que son propias del tránsito de la niñez a la adolescencia marcando una relación conflictiva con la madre a quien se refiere constantemente en el relato. A través de constantes puntos de encuentro y desencuentro en la relación madre–hija, se muestra cómo juntas afrontan la vida cotidiana, la soledad, los cambios físicos, y los retos de la separación en diferentes etapas. A pesar de los momentos oscuros en la relación madre–hija, con el tiempo, ambos personajes pueden reconocerse y tener una relación con comprensión, complicidad y cariño.

La metamorfosis física opera en ambas madre e hija, quienes se transforman a animales. La transformación inicia en la madre; la hija describe cómo pasa esta de ser mujer con rasgos afrocaribeños a ser una lagarta dorada (ver Tabla 3). A esta transformación le sucede la transformación de la hija, quien sigue las instrucciones de la madre para el cambio y cómo debe comportarse en su nuevo estado; ambas convertidas ya en reptiles pueden tener momentos de atención mutua; la madre ejerce control e influye en la hija al mostrar actitudes y comportamientos que la hija recibe e imita. Ambas permanecen durante algunos pasajes más representadas como reptiles personificados, pues conservan actitudes y características físicas de humanas. En este estado de metamorfosis, la hija tiene momentos de descubrimiento o conciencia de los cambios físicos que experimenta en su paso de niña a mujer adolescente surgiendo un sentimiento de fortaleza en esta transformación; en la hija hay confianza y se siente apoyada por la madre (ver Tabla 3).

Sin embargo, pronto también la hija expresa conflicto consigo misma y con la madre, con quien constantemente se compara (ver Tabla 4). A pesar de su crecimiento físico, la hija desarrolla el sentimiento de que la madre representa algo superior o de mayor altura. Estos son momentos de una relación distante, donde la hija oscila entre el rechazo y la admiración a su madre. Más tarde se da la separación de la hija al dejar la isla en un viaje a otra isla, donde el encuentro con otra mujer provoca en la hija un proceso de reconocimiento y entendimiento de su madre:

I fell asleep, until I reached my destination, the new island. When the boat stopped, I got off and I saw a woman with feet exactly like mine, especially around the arch of the instep. Even though the face was completely different from what I was used to, I recognized this woman as my mother. (Kincaid, 2013, p. 30).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

La hija crece, la comunicación entre ambas se establece de manera más abierta, aun cuando al regreso del viaje de la isla, madre e hija permanecen separadas. La metamorfosis a seres con características de reptiles-lagartos desaparece cuando la relación entre ambas es de comprensión y la hija ha madurado. El final de “My mother” es de un ambiente idílico, de un jardín floreado cercano a la orilla del mar, y se sugiere un ambiente apacible, con plantas y flores; ambas, madre e hija son presentadas como elementos que se confunden con los del ambiente. Hasta el final del cuento el lenguaje poético se mantiene, la metáfora de un colibrí anidando en la hija es símbolo de que esta es un ser donde la vida se aloja; el tono es distinto al resto del cuento pues la relación ha alcanzado un punto de reconciliación y de calma; la hija es adulta y la madre ya no está presente físicamente (ver Tabla 5).

3.2 Problemas de traducción o retos para la traducción de “My mother”

Siguiendo a Elena (1997), como parte del ejercicio formativo se identificaron como problemas de traducción: 1) los usos del lenguaje relacionados con los niveles formales de la sintaxis y vocabulario que contribuyen al lenguaje lírico o poético del texto, luego, 2) la forma en la que la metamorfosis, en la madre y en la hija es expresada y descrita por Kincaid y, por último, 3) las formas verbales de perfecto asociadas a la metamorfosis y estructura narrativa del *Bildungsroman*. A continuación, se contrastan con el TO la traducción de Pérez Viza y la versión propia para su análisis y evaluación en cuanto a los problemas de traducción identificados y las tendencias deformantes (Berman, 1991, 1985).

Respecto al primer problema —usos del lenguaje relacionados con los niveles formales de la sintaxis y vocabulario que contribuyen al lenguaje lírico o poético del texto— “My mother” es rico en la repetición de sonidos y rimas, y en construcciones paralelas de palabras y frases nominales y verbales que le confieren al texto cierta musicalidad y cohesión. Las construcciones paralelas se encuentran no solo dentro de una misma oración, o de un mismo pasaje, sino de un pasaje a otro, contribuyendo también a la cohesión del texto a un nivel que rebasa el de la oración contribuyendo al ritmo, musicalidad y lenguaje poético en el texto (ver Tabla 2). En la traducción al español habrá que tomarse en cuenta el efecto de las construcciones paralelas y repeticiones en el TO.

Sobre el segundo problema —expresión de la metamorfosis— en los pasajes donde esta sucede, además de la descripción vívida de la transformación física a reptil en las formas nuevas corporales, colores y texturas, Kincaid emplea formas de verbos con aspecto progresivo con morfología de gerundio, que contribuyen a la descripción dinámica del proceso; el efecto es el de describir los cambios en la apariencia física de la madre, que parecen ser auto moldeados o dinamizados por ella misma. La autora emplea esta repetición al inicio de oraciones que describen con más detalle la transformación de humana a reptil; los cambios son de partes humanas como cabeza, ojos y pies a cabeza, ojos y patas de lagarto. Esta agencia en la transformación en la madre contrasta con la transformación y actitud pasiva en la hija, en donde el cambio ocurre porque sigue las instrucciones de su madre (ver Tabla 3). La descripción de la metamorfosis ocupa más de un pasaje en el relato, pues después la hija vuelve a describir aspectos cambiantes de su propia metamorfosis (Tabla 4). La imagen construida por Kincaid de la madre transformada en reptil es clara y vívida y aparentemente de fácil rescritura en la lengua meta, pero supone retos para conservar el dinamismo o movimiento involucrado y la descripción de la imagen de la transformación al momento de la traducción. La traducción al español tendrá que describir la transformación de la madre a un reptil-lagarto dorado sin tendencias deformantes debidas al empobrecimiento cuantitativo por la omisión del lenguaje



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

que destruya la imagen de este proceso. El empobrecimiento cualitativo se puede evitar manteniendo y seleccionando adjetivos, sustantivos y verbos que mantengan la calidad del lenguaje literario empleado en describir la criatura resultante de la metamorfosis y el dinamismo del proceso en esta transformación.

El tercer problema —las formas verbales de perfecto asociadas a la metamorfosis y estructura narrativa del *Bildungsroman*— aparece en la narración en dos momentos: en la metamorfosis en la hija y su constante comparación con la madre, y el momento en que la hija alcanza la madurez y se encuentra con la figura materna. En el primer momento, se emplean en el TO formas verbales en las oraciones en presente simple y pretérito, y en presente y pasado perfecto con significado de resultado, que enfatizan el resultado de la transformación física y la conciencia en el personaje de la hija de este cambio y constante crecimiento físico. Estas formas verbales son también parte de oraciones que aparecen junto a oraciones adversativas donde la hija se percibe menor con respecto a su madre al compararse con su apariencia y estatura (ver Tabla 4). En inglés y en español, semánticamente, el perfecto trae al momento del habla un evento que ha sucedido en el pasado y lo hace relevante, pudiendo este tener distintas interpretaciones: relevancia actual, experiencia, resultado y pasado reciente (Laca, 2010). Las interpretaciones de resultado y pasado reciente son relevantes en este caso. En su significado de resultado, el perfecto expresa un estado como resultado de una acción previa, esta lectura es posible con eventos télicos o puntuales (logros y realizaciones), y siempre que el efecto de la eventualidad todavía se mantenga en el momento del habla; en la lectura de pasado reciente, el evento sucede justo antes del momento de habla y sucede con el mismo tipo de eventos que la lectura de resultado (García Fernández, 2004; Martínez Atienza, 2008). Según Laca (2020) en el perfecto existe variación dialectal; en específico, el español peninsular y el latinoamericano cuenta con equivalentes sintácticos (verbo auxiliar *have/has* haber+ V- morfología en participio) y semánticos con respecto al inglés, para expresar los significados del perfecto con interpretación de relevancia actual y experiencia, pero en el español latinoamericano la interpretación de resultado y la de pasado reciente con eventos télicos se expresa con formas verbales de pretérito (verbo-morfología pretérito). En el cuento este evento es la metamorfosis y el crecimiento físico que la hija nota y compara con respecto a su madre; en la traducción al español es necesario atender al contraste de estas formas verbales en las oraciones que las contienen, su repetición y la contraposición de ideas en estas. El segundo momento donde se observa el uso de formas presente simple y de presente perfecto es en el último pasaje cuando la relación madre-hija es de armonía y esta ha madurado y se acepta (ver Tabla 5). En la traducción hacia el español es necesario considerar las equivalencias formales del perfecto en sus distintos significados; en el caso en que expresen el significado de resultado, las variaciones dialectales en esta forma en español se deben tomar en cuenta para la variante a ser traducida.

4. Crítica pedagógica de la traducción

Una vez presentados los problemas de traducción identificados, en esta sección se presenta el análisis de cómo estos son abordados en el TM en la versión al español peninsular de Pérez Viza (2007, *En el fondo del río*, editorial Txalaparta) y en una traducción propia. Sobre la versión al español peninsular, en la búsqueda de traducciones del libro *At the bottom of the River* el TM de Pérez Viza (2007) se encontró que esta es la única traducción publicada para los lectores hispanohablantes, y sin críticas de traducción sobre esta que hubieran podido hallar. Esta edición no presenta un prólogo o notas del traductor, por lo que no es posible conocer el contexto del proyecto ni la intención o postura del traductor frente a este; por los comentarios



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

hechos por otras escritoras reconociendo la calidad de escritura de Jamaica Kincaid se infiere que la obra fuente es reconocida en el ambiente literario.

Sobre el proyecto de traducción propia, se consideró interesante traducir “My mother” porque aborda el crecimiento y búsqueda de identidad en la relación madre e hija. El tema atañe lo individual, pero es también referente a una experiencia universal, por lo que traducir el cuento al español puede ser atractivo para los lectores jóvenes y adultos del siglo XXI. Una vez analizado el TO en su contexto social, en las motivaciones ideológicas y el estilo de la autora, se plantea un proyecto que considera recrear en lo posible el particular uso del lenguaje y los recursos de estilo y la estructura narrativa del cuento. El enfoque de traducción es más hacia mostrar la alteridad y la forma y estilo del original, en lo que Berman denomina traducción *a la letra* evitando posibles tendencias deformantes. El plan de traducción está considerando que el TM será leído por lectores en español de Latinoamérica; se buscará mantener el lenguaje poético, el ritmo y musicalidad del texto considerando las diferencias del inglés y del español. Otro nivel de atención en la traducción se centrará en las descripciones de los espacios, en las imágenes de transformación física y la de la relación madre-hija a lo largo de la estructura narrativa del *Bildungsroman*. Al traducir en el siglo XXI a Jamaica Kincaid, escritora caribeña poco conocida y leída en el idioma español a pesar del reconocimiento recibido, se busca acercar a los lectores a una visión propia de la literatura de las escritoras del Caribe, y a las mujeres en particular, a las relaciones familiares a través de esta historia de crecimiento. Por último, en este cuento de crecimiento, el lector conecta con la historia a través de su propio tránsito de la niñez a la adolescencia y edad adulta, recuperando algunos aspectos de la convivencia, a veces muy conflictiva y otras de cercanía que puede caracterizar la relación madre e hija.

4.1 Solución a los problemas de traducción y valoración

A continuación, se presentan los tres problemas específicos de traducción identificados y que se valoran en las soluciones de las TM presentadas:

Problema 1. Repeticiones y paralelismo con efecto en el ritmo, la musicalidad y lenguaje poético. Se muestran en la Tabla 2 dos ejemplos de repeticiones de frases y palabras con efecto de musicalidad y lenguaje poético en “My mother”. Se contrasta primero el TO con el TM de Pérez Viza, y la traducción propia en un fragmento donde el original muestra dos oraciones paralelas que contienen frases verbales en gerundio, que funcionan como adjuntos al inicio o al final de la oración, y que añaden más detalle el evento en la oración principal, y los verbos en pretérito o los adverbios que se repiten dentro de estas oraciones. Al traducir al español la primera oración, la primera frase verbal inicial en gerundio se pierde pues es necesaria la trasposición o el uso de diferentes formas y categorías gramaticales para expresar el mismo significado, la versión de Pérez Viza emplea una frase preposicional y la propia una verbal con el verbo en participio. Ambas versiones mantienen la repetición del verbo principal, pero en la traducción de Pérez Viza, las frases verbales en gerundio al final de la oración se pierden pues se opta por el uso de verbos en pretérito. La traducción propia mantiene el uso de verbos en gerundio, como en el TO. En la segunda oración, la versión de Pérez Viza y la propia mantienen la forma del gerundio en la frase inicial, junto con la repetición de adverbios en la oración principal.

Tabla 2.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Repetición de frases en oraciones paralelas en un mismo pasaje

Jamaica Kincaid (2013, p. 28, 30)	Alejandro Pérez Viza (2007, p. 69,77)	Traducción propia
<p>1.[Standing before my mother, I begged her forgiveness, and I begged so earnestly that she took pity on me, kissing my face and placing my head on her bosom to rest]. [Placing her arms around me, she drew my head closer and closer to her bosom, until finally I suffocated].</p> <p>2. [We greeted each other at first with great caution and politeness], but [as we walked along, our steps became one], and [as we talked, our voices became one voice,] ... [<i>negritas añadidas</i>]</p>	<p>1.[En pie frente a mi madre, le supliqué que me perdonara y se lo supliqué tan sinceramente que sintió lástima de mí, me besó en la cara y atrajo mi cabeza hacia su seno para que descansara]. [Rodeándome con sus brazos, acercó mi cabeza hacia su pecho, más y más cerca, hasta que finalmente me asfixié].</p> <p>2.[Nos saludamos al principio con mucha cautela y educación], pero [a medida que íbamos caminando nuestros pasos se acompañaron] y, [mientras charlábamos, nuestras voces se convirtieron en una sola voz,] ... [<i>negritas añadidas</i>]</p>	<p>1.[Parada frente a mi madre, le rogué que me perdonara, y rogué tan sinceramente que se apiadó de mí, besando mi rostro y colocando mi cabeza sobre su pecho para que descansara]. [Pasando sus brazos alrededor de mi cuello, atrajo mi cabeza hacia sí, cada vez más y más cerca de su pecho, hasta que me sofoqué].</p> <p>2. [Al principio nos saludamos con mucho cuidado y cortesía], pero [mientras caminábamos, nuestros pasos se volvieron uno], y [mientras conversábamos, nuestras voces se hicieron una sola voz,]... [<i>negritas añadidas</i>]</p>

En el segundo ejemplo del TO (Tabla 2) se muestran dos oraciones enlazadas por conectores (adversativo y copulativo) que contienen las misma estructura sintáctica y en sus complementos, repitiendo palabras que funcionan de marco para los verbos/eventos y sustantivos que además están relacionados semánticamente: ‘*walked*’- caminamos/ -‘*steps*’- pasos/ ‘*talked*’-hablamos/ -‘*voices*’- voces; la repetición de estas formas acentúa el significado subyacente del sentido de coincidencia y correspondencia entre los personajes, hija y una mujer que le recuerda a su madre, en su encuentro y además le confieren al texto cierto ritmo y musicalidad. Ambos, el TM de Pérez Viza y la traducción propia mantienen el orden de los elementos en estas oraciones y su repetición. La traducción de Pérez Viza y la traducción propia procuran el efecto de la repetición de las estructuras, sonidos similares y palabras en estas al traducir el primero “nuestros pasos se acompañaron” y “nuestras voces se convirtieron en una sola voz”, y en la traducción propia “nuestros pasos se volvieron uno” y “nuestras voces se hicieron una sola voz”, siendo en la versión de Pérez Viza más efectivo por el efecto de aliteración el uso de ‘pasos-acompañaron’ que en la traducción propia.

Problema 2. La imagen dinámica de la metamorfosis en la madre y la metamorfosis de la hija. La Tabla 3 muestra los fragmentos de la transformación de la madre a un reptil-lagarto dorado. El TM de Pérez Viza y la traducción propia no muestran tendencias deformantes en la descripción de la metamorfosis, como el empobrecimiento cuantitativo, al no haber omisiones



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

de ideas en oraciones, frases o palabras. Algunas elecciones léxicas y la interpretación de algunas ideas son cuestionables en el TM de Pérez Viza y en la traducción propia; al respecto, las traducciones difieren en la interpretación de la problemática frase ‘reptiles with poached throats’, por el significado de la palabra ‘*poached*’, que en inglés puede referirse a ‘algo cocido al ponerse en agua hirviendo o escalfado’ o a ‘una bolsa como la de los marsupiales’. Pérez Viza traduce ‘reptiles y pescuezos con sus bolsas’ y la traducción propia ‘reptiles con pescuezos escalfados’. Una solución puede ser una generalización y solo referirse al ‘aceite obtenido de los hígados y pescuezos de reptiles’. Estas traducciones constituyen una deformación del sentido. Otra diferencia en la traducción, y que muestra otra deformación del tipo de la anterior derivada de las elecciones léxicas e interpretación, está en la oración ‘she grew plates of metal-colored scales on her back’, donde Pérez Viza traduce como ‘Le crecieron en la espalda láminas de diferentes escalas de colores metálicos,’ y la traducción propia ‘Le crecieron placas de escamas de colores metálicos en la espalda’. En la primera versión se entiende que ‘las láminas o placas son de escalas o gama de colores metálicos’, y en la segunda, que ‘las placas eran de escamas de colores metálicos’. La traducción de Pérez Viza toma el sustantivo ‘*scales*’ con significado de ‘escala’ cuando el significado de la palabra más cercano es ‘escama’, como en la traducción propia. Por último, sobre la repetición de las construcciones verbales en gerundio con aspecto progresivo, que confieren dinamismo a la transformación, en el fragmento donde se describe cómo la madre se moldea a sí misma hasta parecer un reptil, o lagarto, ambas versiones, la de Pérez Viza y la propia las mantienen. Respecto a la metamorfosis de la hija, en este pasaje, después del cambio en la madre esta ocurre por imitación. Otros detalles de su cambiante aspecto físico se dan en otro pasaje más adelante en el relato, cuando la hija compara aspectos de su propia metamorfosis con la de su madre (Tabla 4).

Tabla 3.

Metamorfosis en la madre y la hija

Jamaica Kincaid (2013, pp. 28-29)	Alejandro Pérez Viza (2007, pp. 71-72)	Traducción propia
My mother removed her clothes and covered thoroughly her skin with a thick gold-colored oil, which had recently been rendered in a hot pan from the livers of reptiles with pouched throats. She grew plates of metal-colored scales on her back, and light, when it collided with this surface, would shatter and collapse into tiny points. Her teeth now arranged themselves into rows that reached all the way back to her long white throat. She uncoiled her	Mi madre se quitó la ropa y se cubrió concienzudamente la piel con un aceite denso y dorado, que acababa de obtener de una marmita caliente en la que había emulsionado hígados de reptiles y pescuezos con sus bolsas. Le crecieron en la espalda láminas de diferentes escalas de colores metálicos, y la luz al incidir sobre esa superficie, se astillaba hasta quedar reducida a diminutos puntos. Ahora sus dientes se habían reordenado en hileras que llegaban hasta el fondo de su larga y blanca garganta. Se	Mi madre se quitó la ropa y se cubrió completamente la piel con un aceite espeso dorado, que acababa de sacar en una olla puesta a calentar de los hígados de reptiles con pescuezos escalfados. Le crecieron placas de escamas de colores metálicos en la espalda, y la luz, cuando chocaba con esta superficie, se desintegraba y colapsaba en pequeñísimos puntos. Sus dientes <i>ahora</i> se acomodaban en filas que llegaban hasta el fondo de su larga y blanca garganta. Se desató el cabello y luego se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

<p>hair from her head and then removed her hair altogether. [Taking her head into her large palms, she flattened it so that her eyes, which were by now ablaze, sat on top of her head and spun like two revolving balls]. [Then, making two lines on the soles of each foot, she divided her feet into crossroads.] Silently, she had instructed me to follow her example, and now I too traveled along on my white underbelly, my tongue darting and flickering in the hot air. “Look,” said my mother. [<i>negritas añadidas</i>]</p>	<p>soltó el pelo y luego se lo arrancó de la cabeza por completo. [Asiéndose la cabeza entre las amplias palmas de sus manos, la aplastó hasta que los ojos, ahora ardientes como ascuas, quedaron situados en la parte superior de la cabeza y empezaron a dar vueltas como dos esferas giratorias.] [Entonces, marcando dos surcos en cada una de las plantas de sus pies, hizo que éstos se dividieran en una especie de encrucijadas]. En silencio, me había dado instrucciones para que siguiera su ejemplo, y ahora también yo me desplazo sobre mi blanco vientre, impulsando la lengua vibrante y veloz bajo el aire caliente. “Fíjate”, dijo mi madre. [<i>negritas añadidas</i>]</p>	<p>lo quitó completamente. [Tomándose la cabeza con sus grandes palmas, la aplastó hasta que sus ojos, que se veían ahora como encendidos, quedaron colocados encima de esta, dando vueltas, como dos bolas cuyas órbitas giran sin parar]. [Luego, haciendo dos líneas sobre las plantas de sus pies, los dividió como si fueran los caminos en un crucero]. En silencio, me indicó que siguiera su ejemplo, y <i>ahora</i> yo también me arrastraba sobre mi vientre blanco, sacando la lengua y agitándola en el aire caliente. — Mira—, dijo mi madre. [<i>negritas añadidas</i>]</p>
--	--	---

Problema 3. Formas verbales de perfecto asociadas a la metamorfosis y estructura narrativa del Bildungsroman. En la Tabla 4 se muestran fragmentos de “My mother” que ilustran primero el uso de formas de tiempo [\pm pasado] y aspecto perfecto con morfología de [\pm pasado] en cuatro oraciones donde la hija habla sobre su aspecto físico, en su transformación a reptil y cambios que continúan en ella; en estas oraciones el sujeto en posición inicial comienza con el pronombre posesivo (1ª persona singular) refiriéndose a una parte del cuerpo que ha cambiado. En la traducción de Pérez Viza, estas son llevadas al español con la estrategia de trasponer la construcción del TO con una construcción como ‘acababa de ennegrecer, agrietarse y caérseme’; esta oración es una construcción perifrástica con verbos en infinitivo, y sufijos ‘se’ y el pronombre reflexivo ‘me’ refiriéndose al objeto indirecto respectivamente. La secuencia de verbos en participio unidos por la cópula ‘y’ en el TO se pierde en la traducción. Las tres oraciones restantes son traducidas con construcciones de dativo ético, es decir, los pronombres ‘se’ y ‘me’ antepuestos a la frase verbal en perfecto se refieren a un objeto indirecto. El dativo ético indica que la persona a la que se refieren está asociada con el objeto directo (relación de posesión). El efecto de emplear estas formas en español es de un registro muy coloquial, familiar, con rasgos de oralidad. Esta forma de describir la metamorfosis en la hija contrasta con la de la madre, donde el lector se encuentra con una imagen. También, esta estrategia resulta en el alargamiento de las oraciones. La traducción propia busca mantener la repetición del sujeto con el pronombre posesivo inicial y otros elementos como la cópula ‘y’ del original; las oraciones usan los pronombres ‘se’ o ‘me’, pero no juntos en la frase verbal, y como se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

mencionó antes, las formas del perfecto fueron expresadas en pretérito cuando los eventos son télicos (con terminación en su aspecto interno), al ser esta la tendencia en el español latinoamericano (Laca, 2010); esta versión no aumenta elementos en las oraciones. En los siguientes ejemplos en esta tabla, el TO muestra las construcciones de perfecto con sentido de resultado, en las comparaciones que hace la hija respecto a su aspecto con el de su madre. La traducción de Pérez Viza lleva estas construcciones a formas de perfecto y en la traducción propia se observan formas de pretérito con eventos télicos, que resultan más naturales o de uso en la variante de español latinoamericano. Otra tendencia deformante de sentido por la interpretación y selección léxica hecha puede ser observada en la traducción de Pérez Viza, donde el sustantivo ‘height’ o ‘altura’ en el TO es traducido como ‘weight’ o ‘peso’. El último fragmento en esta Tabla ilustra las construcciones de perfecto en el TO con eventos atélicos, y cómo son llevadas al español con frases equivalentes en forma y sentido en ambas versiones al español.

Tabla 4.
Formas verbales en perfecto en la metamorfosis

Jamaica Kincaid (2013, p. 29, 30)	Alejandro Pérez Viza (2007, pp. 72-73;75)	Traducción propia
1. In fact, how I really felt was invincible. I was no longer a child but I was not yet a woman. [My skin had just blackened and cracked and fallen away] and [my new impregnable carapace had taken full hold]. [My nose had flattened]; [my hair curled in and stood out straight from my head simultaneously]; my many rows of teeth in their retractable trays were in place.	1. De hecho, en realidad, yo me sentía invencible. Ya no era una niña pero todavía no era una mujer. [Mi piel acababa de ennegrecer, agrietarse y caérseme], y [mi nuevo e inexpugnable caparazón se me había arraigado firmemente]. [Se me había achatado la nariz]; [el pelo se me había ensortijado y me había empezado a salir lacio de la cabeza simultáneamente]; las numerosas hileras de dientes retráctiles estaban en su sitio.	1. Pero en realidad, me sentía más bien invencible. Ya no era una niña, pero tampoco era una mujer. [Mi piel se había ennegrecido y partido y desprendido] y [mi nueva coraza inexpugnable había tomado forma y me cubría]. [Mi nariz se acható]; [mi cabello se rizó y al mismo tiempo salía hacia abajo en mi cabeza]; mis varias hileras de dientes retráctiles estaban ya en su lugar.
2. I let out a horrible roar, then a self-pitying whine. [I had grown big , but my mother was bigger, and that would always be so].	2. Lancé un horrible rugido, luego un gemido de autocompasión. [Me había hecho muy grande , pero mi madre era aún más grande que yo, y siempre sería así].	2. Dejé escapar un horrible rugido, luego un chillido de autocompasión. [Había crecido más , pero mi madre era todavía más grande, y así siempre sería].
3. [My mother has grown to an enormous height]. [I have grown to an enormous	3. [Mi madre ha crecido hasta alcanzar un peso enorme]. [También yo he crecido bastante hasta alcanzar un	3. [Mi madre ha crecido a una gran altura.] [Yo también he crecido de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

height also, but my mother's height is three times mine]. [negritas añadidas]	peso enorme, pero el peso de mi madre es tres veces el mío]. [negritas añadidas]	gran tamaño, pero la estatura de mi madre es tres veces la mía.]. [negritas añadidas]
---	--	---

Las construcciones con presente perfecto aparecen hacia el final en el último pasaje, en dos oraciones con interpretación de resultado y de pasado reciente con eventos télicos. Ambas son traducidas con formas sintácticas equivalentes en la versión del español peninsular, y en la versión propia en español latinoamericano, se emplean formas de pretérito.

Tabla 5.
Formas de perfecto en el final

Jamaica Kincaid (2013, p. 31)	Alejandro Pérez Viza (2007, p. 78)	Traducción propia
I am sitting in my mother's enormous lap. [Sometimes I sit on a mat she has made for me from her hair.] The lime trees are weighed down with limes—[I have already perfumed myself with their blossoms. A hummingbird has nested on my stomach, a sign of my fertility.] [negritas añadidas]	Estoy sentada en el enorme regazo de mi madre. [A veces me siento en una estera que ella ha hecho para mí con su cabello.] Los limeros están cargados de limas y encorvados por su peso...[ya me he perfumado con sus flores. Un colibrí se ha posado en mi vientre, un signo de mi fertilidad.] [negritas añadidas]	Estoy sentada en el enorme regazo de mi madre. [A veces me siento sobre el tapete que hizo para mí con su cabello.] Los árboles de limas están cargados; [ya me perfumé con sus azahares. Un colibrí anidó en mi estómago, un signo de mi fertilidad.] [negritas añadidas]

Como comentario final a la valoración de cómo fueron abordados los problemas de traducción y las tendencias deformantes identificadas en los segmentos presentados tanto en la traducción publicada de Alejandro Pérez Viza como en la traducción propia, se hace la reflexión de la importancia de la etapa del análisis de TO para identificar sus características en los niveles lingüísticos, textuales y extratextuales. También este análisis y la documentación contribuye a realizar la traducción con comprensión del estilo de la autora en el texto, mismo que se planteó mantener y visibilizar en el proyecto propio de traducción siguiendo un enfoque de traducción *a la letra* (Berman 1985/1991, 1990, 1995, 2008). Desde una postura hacia la obra origen de mantener el estilo (forma y contenido) en la escritura, se considera que la traducción propia logra evitar tendencias deformantes como la destrucción de redes de significado y de incrementar la extensión del original. El ejercicio de crítica pedagógica incide de forma positiva en la traductora en formación en desarrollar la habilidad de identificar problemas y explicarlos, proponer soluciones y estrategias, tanto en la traducción publicada como en la traducción propia. Esto provee de argumentos, derivados de un proceso sistemático que la crítica pedagógica de la traducción propone, para una crítica y valoración de traducciones con conocimiento derivado de investigación, y la reflexión sobre el trabajo realizado.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Conclusión

Se presentó el modelo de Elena (1997) y de este la etapa pretraslativa como un procedimiento útil y necesario para el análisis de los textos literarios, que, junto con las tendencias deformantes de Berman, sirven para mejor planear una estrategia de traducción o proyecto con conciencia tanto de los retos que afrontar en la traducción y como de las tendencias deformantes ocasionadas por desconocimiento, falta de destreza en la traducción o la toma de malas decisiones que pueden observarse en el texto traducido. Aplicados al análisis de “My mother” (*At the Bottom of the River*, Jamaica Kincaid, 2013) se identificaron las características textuales, extratextuales, así como tres de los problemas o retos sobresalientes: 1) el registro poético de este cuento; 2) la representación en la traducción de la imagen de la metamorfosis; 3) el uso de formas de perfecto en las frases verbales asociadas a la metamorfosis y estructura narrativa del *Bildungsroman*. El proceso seguido permitirá abordar el trabajo crítico de traducción con más conciencia reflexiva tanto de la elección del texto para la traducción, como del plan o proyecto de traducción, pues deriva de un análisis cuidadoso previo. Además, en las etapas posteriores del modelo, se tendrán más elementos o información para evaluar las decisiones tomadas, propias y de otros, cumpliendo así el propósito para el que fue construido el modelo. Se considera que ejercicios de este tipo contribuyen al desarrollo y fortalecimiento de la competencia traductora de los textos literarios. Con respecto a la traducción de la obra literaria de Jamaica Kincaid, el cuento seleccionado forma parte de un libro con características únicas e interesantes en su conjunto, pues solo en los cuentos de *At the bottom of the River* se observa la superposición de lenguas; a pesar de escribir sus siguientes novelas y cuentos en inglés estándar, Kincaid mantuvo los temas familiares, su postura feminista y la crítica a su contexto e historia como colonia por lo que su escritura se considera como representativa de las mejores escritoras poscoloniales del Caribe en el siglo XX, y darla a conocer entre los lectores latinoamericanos es de interés por las temáticas abordadas. Al estar los traductores en formación todavía desarrollando la competencia traductora, algunas preguntas interesantes surgen para la investigación futura del uso de este tipo de modelos: por ejemplo, la relación que puede tener el grado de conocimientos y habilidades de los traductores en formación para lo que identifican como problemas o retos de traducción en los textos; el identificar del modelo, u otros modelos existentes, las etapas y formas en las que se pueden beneficiar de herramientas de la traducción asistida por la tecnología, desde una postura de la necesidad de tener procesos eficientes que reconozcan los conocimientos, habilidades y actitudes hacia el texto, para la interpretación y la traducción, que aportan los traductores literarios, y que la tecnología todavía no ofrece.

Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. M. (1982). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Berman, A. (1990). La retraduction comme space de la traduction. *Palimpsestes*, 4, 1-9.
- Berman, A. (1985/1991). L’analytique de la traduction et la systématique de la déformation. En Autor, *La Traduction et la lettre ou l’Auberge du lointain* (pp. 49-68). París: Ed. Seuil.
- Berman, A. (1995). Critique des traductions: John Donne. Recuperado de https://po-et-sie.fr/wp-content/uploads/2018/11/59_1992_p3_20.pdf
- Berman, A. (2004). Translation and the Trials of the Foreign. (Translated by Lawrence Venuti). En L. Venuti (Ed), *The Translation Studies Reader* (pp. 276-289). London/New York: Routledge.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Berman, A. (2008). *L'Âge de la traduction: «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire*. París: Presses Universitaires de Vincennes.
- Childs, P. y Fowler, R. (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London and New York: Routledge. Recuperado de https://www.uv.es/fores/The_Routledge_Dictionary_of_Literary_Terms.pdf
- Elena, P. (1997). La crítica pedagógica de la traducción. *Actes del II Congrés Internacional sobre Traducció, UAB*, 47-61. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/caplli/1997/240637/conintra_a1994p47.pdf
- Elena, P. (1999). La crítica de la traducción: otros métodos, otros objetivos. *TRANS*, (3), 9–22. Recuperado de <https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/2385/2198>
- García Fernández, L. (2006). A stativistic Theory of Lexical Aspect and its Impact on Grammatical Aspect. En Laura Bruguè (Ed.), *Studies in Spanish Syntax*, pp.61-104. Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Jeffers, T. L. (2005). *Apprenticeships. The Bildungsroman from Goethe to Santayana*. New York: Palgrave Macmillan.
- Jossa, E. (2017). Cuerpos subversivos. La metamorfosis en la literatura centroamericana actual. *Confluencia*, 33(1), 15–27. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/26529284>
- Kelly, D. (2002). Un modelo de competencia traductora: bases para el diseño curricular. *Puentes*, 1 (1), 9-20.
- Kincaid, J. (2013). *At the bottom of the River*, New York: Farrar, Straus and Giroux.
- King Lee, T. (2011). The Epistemological Dilemma of Translating Otherness. *Meta*, 56 (4), 878–895. DOI: <https://doi.org/10.7202/1011258a>
- Koller, W. (1983). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Laca, B. (2010.) Perfect Semantics: How Universal are Ibero-American Present Perfects? En Claudia Borgonovo et al. (Ed.), *Selected proceedings of the 12 Hispanic Linguistics Symposium*, pp. 1-16. Somerville, MA: Cascadilla Proceedings Project.
- León Suárez, J. (2019). Hermenéutica dialógica: claves para pensar la escucha en la educación. *Folios*, (49), 71-81. <https://doi.org/10.17227/folios.49-9392>
- López Gallego, M. (2013). El Bildungsroman. Historias para crecer. *Tejuelo*, (18), 62-75. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4659311>
- Markham, E. A. (Ed.). (1996). *The Penguin Book of The Caribbean Short Stories*. London, New York: Penguin Books.
- Martínez Atienza, Ma. (2006). A Comparative Analysis between the English and Spanish Aspectual Systems. En Laura Bruguè (Ed.) *Studies in Spanish Syntax*, (pp. 151-174). Venezia: Università Ca' Foscari Venezia.
- Ovidio. (s. f.). *Libro III de las Metamorfosis*. Recuperado de https://es.wikisource.org/wiki/Las_metamorfosis:_Libro_III
- Parra Galiano, S. (2023). El tiempo invertido en la autorrevisión: ¿un indicador sobre el aprendizaje en la formación de traductores? *Onomázein*, 57-78, DOI:10.7764/onomazein.ne12.03
- Perego, M. (2019). *The Caribbean Bildungsroman in English: a response to colonial education* (Tesis doctoral). Università Cattolica del Sacro Cuore. Recuperado de https://tesionline.unicatt.it/bitstream/10280/78939/1/tesiphd_completa_Perego.pdf
- Pimentel, L.A. (2001). *El espacio en la ficción: ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: UNAM, Siglo XXI Editores.
- Piolti Cholant, G. (2018). *Since Why is Difficult. The Representation of Violence and Trauma in African-American and Afrocaribbean Literature by Women: Autobiography, Fiction*,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

and Subjectivity Construction in the Bildungsroman [(Tesis doctoral). Universidade de Coimbra. Recuperado de

<https://estudogeral.uc.pt/bitstream/10316/87533/4/Since%20Why%20is%20Difficult%3A%20The%20Representation%20of%20Violence%20and%20Trauma%20in%20African-American%20and%20Afro-Caribbean%20Literature%20by%20Women.pdf>

Puga, R. (2016). *O Bildungsroman: (Romance de Formação) Perspectivas*. Lisboa: Cetaps-Center for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies/Institute of Modern Languages Research.

Reiss, K. (1981). Der Übersetzungsvergleich: Formen– Funktionen–Anwendbarkeit. En W. Kühlwein, G. Thome & W. Wolfram (Eds.), *Kontrastive Linguistik und Übersetzungswissenschaft* (pp. 311–319). Múnich: Wilhelm Fink Verlag.

Stecher, A. y Stecher, L. (2010). Identidad y discursos multiculturales en los ensayos de Jamaica Kincaid. *Estudios Filológicos*, (46), 137-155. <https://dx.doi.org/10.4067/S0071-17132010000200008>

Toury, G. (1980). *In search of a theory of translation*. Tel–Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Xiuxia, Z. (2008). *Female Bonding and Identity Formation in the Female Caribbean Bildungsroman* (Tesis de maestría). National University of Singapore. Recuperado de <https://scholarbank.nus.edu.sg/handle/10635/13243>

Notas

¹ Trabajo realizado con apoyo de la Facultad de Idiomas, Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca para el Diplomado Traducción Literaria y Humanística (2021-2023), AMETLI A.C-UDIR-UNAM. Agradezco a los dictaminadores de RECIAL por los comentarios y observaciones puntuales para la mejora del artículo; todos los errores de interpretación y representación son míos.

² Como un posible enfoque hacia la traducción del TO Berman considera una traducción *a la letra*, donde el traductor opta por evocar o conservar en la medida de lo posible los elementos del estilo de la obra base, buscando también preservar el sentido, el significado y las connotaciones del TO, que el autor teje a través del uso de recursos lingüísticos disponibles en su idioma y de distintos recursos literarios. Ambos, el estilo del autor y la forma del texto origen es parte de la identidad del autor, quien incluso adopta posturas críticas e ideológicas propias o de un grupo, corriente o cultura al que pertenece, expresándolas en el contenido y forma del texto. Una traducción también *a la letra* mostrará aspectos específicos de la cultura o del idioma del texto de partida, mostrando así las diferencias con la cultura y lengua meta. En este tipo de traducción, se recurre a uso de glosarios explicando al lector vocabulario desconocido para mostrar que se está ante un texto traducido que conserva elementos de la cultura y contexto de origen; la traducción *a la letra* implica una postura ética y de reconocimiento de la otredad (King Lee, 2011, p. 882–883).

³ Reconozco que, en la traducción de poesía, algunas características del texto origen frecuentemente se pierden al no encontrar un equivalente exacto en la lengua meta, recurriéndose a estrategias o el uso de otras formas buscando mantener el sentido y musicalidad.

⁴ [... un clima político crítico informado por el feminismo.] Traducción propia.

⁵ [Conocido por sus características tempranas de ser europeo, masculino y burgués, *el Bildungsroman* ha pasado por transformaciones con los cambios radicales en la sociedad humana y sus usuarios en periodos distintos. Desde finales del siglo XX, nuevos códigos culturales, sociales y de género se han empleado para la construcción de novelas del género *Bildungsroman*. Las escritoras afrocaribeñas subvierten las características tradicionales del *Bildungsroman* en su ser blanco, masculino y burgués. Usan la forma tradicional *Bildungsroman* para retratar el desarrollo de personas negras, mujeres y oprimidas, o colonizadas. Como resultado, cuando se habla del *Bildungsroman* moderno, ya no se le considera como un género tendencioso que solo aplica a la experiencia de un cierto grupo de personas.] Traducción propia.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Kalinka Velasco Zárate, Análisis pretraslativo de “My mother” de Jamaica Kincaid: *Bildungsroman* y metamorfosis, pp. 117-136.

Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX

Mariano J. Oliveto

Universidad Nacional de La Pampa, Santa Rosa, Argentina

marianojoliveto@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6741-6137

Recibido 14 /04/2024 Aceptado 10/09/2024

Resumen

En la Argentina de las primeras décadas del siglo XX, el positivismo que regía la ciencia y determinadas zonas de la literatura y el periodismo interpretó la delincuencia y la homosexualidad como consecuencias del desorden o desequilibrio en la salud del cuerpo social. Esta corriente filosófica estableció una correspondencia entre delito, enfermedad e inmoralidad en tanto infracciones al código de las leyes jurídicas y sexuales. Nos proponemos pensar el positivismo como forma representacional y como dispositivo de control y patologización de la alteridad genérico-sexual. Para ello, nos ocuparemos de analizar los modos en que el saber positivista interviene en la formalización de algunos textos del periodista y escritor Juan José de Soiza Reilly (1879-1959) quien, en su profusa obra, se interesó, siguiendo este paradigma del saber científico, por el mundo del delito y las disidencias sexuales. Abordaremos de manera específica uno de sus artículos, publicado el 7 de junio de 1912, en el sexto número de la revista *Fray Mocho*, titulado “Ladrones vestidos de mujer”. Nos interesa particularmente este texto porque allí Soiza Reilly transforma al formato de crónica periodística el caso médico y el caso criminal, géneros discursivos muy en boga en el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX.

Palabras clave: *literatura argentina; Juan José de Soiza Reilly; positivismo, crónica; transgénero*

Thieves Dressed as Women by Juan José de Soiza Reilly: Journalistic Chronicle and Positivism in the Early Years of the 20th Century

Abstract

In the Argentina of the early decades of the 20th century, positivism, which governed science and certain areas of literature and journalism, interpreted delinquency and homosexuality as consequences of a disorder or imbalance in the health of the social body. This philosophical current established a correspondence between crime, illness, and immorality as infringements of the legal



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

and sexual code of laws. We propose to consider positivism as a representational form and as a device of control and pathologization of gender-sexual otherness. Therefore, we will focus on the analysis of the ways in which positivist knowledge configures some texts of the journalist and writer Juan José de Soiza Reilly (1879-1959), who, in his prolific work, was interested, following this paradigm of scientific knowledge, in the world of crime and sexual dissidence. We will specifically address one of his articles, published on June 7, 1912, in the sixth issue of the magazine *Fray Mocho*, titled "Thieves Dressed as Women". We are particularly interested in this text because there, Soiza Reilly performs the act of transmuting the "medical case" and the "criminal case" into the format of journalistic chronicle, discursive genres deeply in vogue in Buenos Aires in the early decades of the 20th century.

Keywords: Argentine literature, Juan José de Soiza Reilly, positivism, chronicle, transgender

El positivismo en la literatura y el periodismo

El positivismo sociológico alcanzó su mayor expresión en Argentina durante las tres primeras décadas del siglo XX (Mari, 1985). Por entonces, la literatura le proveyó al discurso científico un conjunto de recursos efectistas y un repertorio temático (desviaciones sexuales, enfermedades mentales, crímenes, etc.) que conformaron una zona de intersección y una dinámica de préstamos. Los artículos científicos de principios de siglo XX, como los que podemos encontrar en la revista *Archivos de psiquiatría, criminología y ciencias afines* (1902-1913), buscaron generar cierto impacto en el lectorado, procedimiento típico del discurso literario y del periodismo sensacionalista (Mailhe, 2016). Los informes de los casos médicos que *Archivos...* presentaba solían echar mano de estrategias narrativas propias de la literatura. Por ejemplo, en "La inversión sexual adquirida", Francisco De Veyga apela al suspenso novelesco cuando declara, casi en el cierre de su estudio: "¿Qué vida y qué relaciones fueron las que la suerte le deparó? Es lo que veremos en seguida, como epílogo de esta historia" (De Veyga, 1903b, p. 206). Otro ejemplo: en *Vida ejemplar de José Ingenieros* (1936), de Sergio Bagú, se lee lo siguiente:

...en los *Archivos* su osadía [la de Ingenieros] no tuvo límites y, como antes había hecho en *La Montaña*, aprovechaba las letras de molde para gastarle a alguien alguna broma.

Como todos los trabajos que aparecían pasaban por sus manos en la primera lectura y luego en las pruebas de imprenta, introducía correcciones a su riesgo, modificaba párrafos enteros o agregaba otros, no salvándose ni aquellos que traían la rúbrica de especialistas respetados, hasta que, en una ocasión, uno de éstos, precisamente, leyó con asombro que un artículo suyo, en el que se narraba un caso, finalizaba con un corolario por demás insólito: 'y murió como debía morir, como Margarita Gauthier'. (Bagú, 1936, p. 76).

La "pirueta literaria" de Ingenieros en el final de la cita, señala Sylvia Molloy, demuestra que la literatura "aparece dentro de la ciencia y no a su vera" (2012, p. 71). En este mismo sentido,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

Rodríguez Pérsico afirma que Ingenieros, en *El hombre mediocre* (1913), toma prestado de la ficción “ejemplos que ponen en funcionamiento la argumentación sociológica-moral” (Rodríguez Pérsico, 2008, p. 279).

Una de las ciencias que tuvo un importante auge durante este período fue la criminología que sirvió, en buena medida, para afirmar una identidad nacional¹ y para controlar a aquellos individuos considerados disolventes del orden social, como los inmigrantes anarquistas y socialistas y también los homosexuales.² Por su lado, Josefina Ludmer (2011) afirma que, desde el comienzo mismo de la literatura, el delito aparece como uno de los instrumentos más usados para definir y fundar una cultura, para separarla de la no cultura, y para marcar lo que la cultura excluye. Esta reflexión nos resulta útil para pensar las relaciones que se entablan entre el mundo del delito y la homosexualidad entre fines del siglo XIX y principios del XX. Como se sabe, a lo largo de la historia argentina, las disidencias sexuales y todas aquellas expresiones identitarias que no se ajustan a la matriz de inteligibilidad patriarcal/heterosexual han sido excluidas y marginadas. Los dispositivos de segregación o de construcción de alteridades –emplazados en el Estado, en la literatura y en otros discursos– encontraron en el delito un elemento privilegiado, en la medida en que “sirve para trazar límites, diferencias, excluir” (Ludmer, 2011, p. 18).

El positivismo que regía la ciencia y determinadas zonas de la literatura y el periodismo interpretó el delito y la homosexualidad como consecuencias del desorden o desequilibrio en la salud del cuerpo social.³ En la retícula positivista conformada por estos discursos se estableció una correspondencia entre delito, enfermedad e inmoralidad en tanto infracciones al código de las leyes jurídicas y sexuales.

El punto de partida de nuestro abordaje consiste en pensar el positivismo como forma representacional de la alteridad y además como dispositivo de control y patologización.⁴ En las páginas que siguen nos ocuparemos de analizar los modos en que el saber positivista nutre y le da forma a una crónica, titulada “Ladrones vestidos de mujer”, del periodista y escritor Juan José de Soiza Reilly (1879-1959) quien, en su profusa obra, no sólo se dedicó a fundamentar la tesis que señala a la mujer como agente disolvente de la moral social, sino que también se interesó, siguiendo el modelo positivista, por el mundo del delito y las disidencias sexuales.

Ladrones vestidos de mujer: delincuencia y simulación

En la literatura argentina de principios de siglo XX, no es habitual la temática homosexual y menos aún en el siglo XIX. Sin embargo, en este sentido, se pueden rastrear algunos textos que, de modo diverso, han abordado este aspecto: en el comienzo de *En la sangre* (1887), de Eugenio Cambaceres; en la controvertida obra teatral *Los invertidos* (1914) de José González Castillo; en *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt, discípulo de Soiza Reilly por cierto; en la obra de Otto Cione, especialmente su novela *Luxuria* (1936); y en el poco conocido drama de César Bourel, *El amor sin nombre* (1925), de temática lésbica, una rareza por entonces. En esta serie parcial podemos incluir a “Ladrones vestidos de mujer”, publicado el 7 de junio de 1912, en el sexto número de la revista *Fray Mocho*. Probablemente, lo que más haya llamado la atención de los lectores de entonces haya sido que en una revista tipo magazine, de amplia circulación, se incluyera un artículo cuyo tópico sean los sujetos trans. “Ladrones vestidos de mujer” nos interesa particularmente porque allí Soiza Reilly convierte al formato de crónica periodística el “caso médico” y el “caso criminal”, géneros discursivos muy en boga en los círculos científicos del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. El vínculo del artículo de Soiza Reilly con la ciencia se encuentra inscripto en la propia crónica, pues las referencias a De Veyga y los *Archivos...* son explícitas:

El doctor Francisco de Veyga, distinguido psiquiatra y notable autoridad en la materia, ha hecho en los Archivos de psiquiatría y criminología análisis muy curiosos. Uno sobre “Manón”, otro sobre “Aurora” y el último sobre la Bella Otero, -apodos femeninos bajo los cuales se ocultan ladrones y enfermos psíquicos. Son documentos impregnados de tristeza y de duda. Obligan a pensar... (Soiza Reilly, 1912, p. 70).

Sin lugar a dudas, los textos de De Veyga funcionan como modelo de la crónica de Soiza Reilly, no sólo porque reproduce las mismas tesis, principalmente aquellas que establecen una correlación directa entre homosexualidad, delito y psicopatología, sino también porque, como veremos, recurre a la misma galería de ladrones trans estudiados por De Veyga, por cierto muy conocidos en la sociedad de entonces y abordados por otros estudios criminológicos de la época, como *La mala vida en Buenos Aires* (1908), de Eusebio Gómez.

En “Ladrones vestidos de mujer”, Soiza Reilly refiere una entrevista que le realizó a un delincuente llamado Juan Montes, alias “el Ñato”. Montes había tenido oportunidad de leer “Los apaches”, una crónica que había sido publicada el mes anterior en *Fray Mocho* y en la que Soiza Reilly realizaba un estudio sobre los delincuentes de la ciudad. Por eso, Montes aprovecha para decirle: “tú no sabrás que existe en Buenos Aires una verdadera cofradía de ladrones que para robar se visten de mujer” (p. 67). Y le confiesa que él pertenece a esa cofradía, dentro de la cual se hace llamar “La bella Noé”. La confianza de “el Ñato” le demuestra a Soiza Reilly que, en su artículo anterior, había hecho una pintura parcial del delito en Buenos Aires al obviar este tipo especial de delincuentes.

El *modus operandi* de estos particulares pillos era el siguiente:

Se valen de su aspecto afeminado para explotar la ingenua vanidad de los tenorios de campaña. Su procedimiento es sencillísimo. Muchos jóvenes, *neuróticos y enfermizos*, algunos de los cuales tienen bellas facciones, se visten de mujer, con elegancia. Hasta con *chic...* Transitan por las calles oscuras. Ven llegar a un cauto. Se le acercan. Le dicen que se han extraviado del hogar... (p. 68). [*cursiva agregada*]

Antes que delincuentes, estos ladrones son presentados como enfermos. Como hemos dicho, la medicina y la psiquiatría ya habían colocado en ese lugar a las maricas y personas trans, quienes integraron las galerías de las patologías sexuales de comienzos del siglo XX. El positivismo de aquellos años utilizó la enfermedad como recurso explicativo tanto de los actos delictivos, como de las disidencias sexuales; y esa matriz converge de modo ejemplar en esta crónica de Soiza Reilly.

Estas “Evas hombrunas” del hampa se valen de la simulación y el engaño como únicas armas para cometer sus robos, pues la violencia está desterrada de las formas delictivas que ejercen: “no



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

existe un solo caso en que uno de ellos haya empleado sus armas contra nadie” (Soiza Reilly, 1912, p. 68). En sus vestimentas femeninas y en sus maneras y actitudes se cifran la simulación y la metamorfosis, las cuales forman parte del imaginario social de fin de siglo, y están marcadas por la alteridad y el exceso (Rodríguez Pérsico, 2008).

Durante la década de 1880, el simulador se convierte en “nuevo sujeto en representación y un delincuente de la verdad” (Ludmer, 2011, p. 86). Genaro, el protagonista de *En la sangre* (1887), la última novela de Eugenio Cambaceres, es el primer simulador de la literatura argentina (Ludmer, 2011). Luego podemos mencionar al “hombre de los imanes”, protagonista de *Irresponsable* (1889), del médico Manuel T. Podestá. Y también a ese otro personaje clásico de la literatura del ochenta, el rastacuero, que simula ser lo que no es, pues imita formas, cualidades y consumos culturales de la oligarquía para borrar su origen espurio. Cabe mencionar, entonces, el cuento de Lucio V. López “Don Polidoro (retrato de muchos)”, incluido en *Recuerdos de viaje* (1881) y la novela *Rastacuouere. Ilusiones y desengaños Sud-americanos en París* (1890), de Alberto del Solar.

El simulador empezará a ser una preocupación del ensayo sociológico, las ciencias y el Estado. Entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, el simulador ocupaba el interés de criminólogos y médicos puesto que encerraba la posibilidad de diagnosticar la peligrosidad de las personas, o bien resultaba un criterio para determinar la alienación de los sujetos (Salessi, 1995, p. 138).⁵ Es decir, la simulación se constituyó como una categoría patológica, pero también se encontraba vinculada con el delito, en tanto se relacionaba con la falsificación y el fraude (Ludmer, 2011). En este sentido, en el prólogo del libro de relatos de Soiza Reilly, *Criminales!* (1926), se puede leer: “Una sociedad que produce con tanta abundancia *hombres ambiguos* y *mujeres dudosas* tiene forzosamente que producir almas de delincuencia. Almas de crimen. Flores del mal...” (Soiza Reilly, 1926, p. 1 [*cursiva agregada*]). Y esta es la preocupación central de Soiza Reilly y la que les otorga función a sus textos en la medida en que advertir acerca de la inmoralidad y el delito que campea en la ciudad moderna deviene en su principal propósito. “Ladrones vestidos de mujer” inaugura sus preocupaciones sexuales que, en buena medida, le dan forma a casi toda su producción periodística y literaria.

Ahora bien, nos importa la figura del simulador puesto que estos ladrones que describe Soiza Reilly, en tanto simuladores del género, lo son también en otro sentido: sus fines espurios, delictivos, los conducen al engaño. Disfraz sobre disfraz, la simulación de los “ladrones vestidos de mujer” es doble porque *simulan* ser mujeres que *simulan* ser algo que no son, como una muchacha desamparada, una joven inocente extraviada, etc. He aquí un ejemplo: Juan Montes, a quien, como hemos dicho, Soiza Reilly entrevista en la crónica que estamos analizando, *simula* ser La Bella Noé, pero además su modus operandi supone otra simulación: “su trabajo consiste en titularse viuda abandonada de un coronel. ¡Pobre del que se ofrezca para consolarla! Se queda sin un centavo...” (Soiza Reilly, 1912, p. 71).

A veces sucede que la simulación no solo puede rastrearse en el ladrón, sino también en el asaltado. En este sentido, Soiza Reilly nos cuenta acerca de un hombre que cree haber visto una “presa fácil”, se aproxima a la “dama” y le pregunta si puede acompañarla. Se suben a un coche y allí el caballero es despojado hábilmente de sus pertenencias.⁶ Una vez descubierto el timo, no realiza la denuncia ante la Policía. Siente vergüenza frente a su esposa e hijos. Además, sabe que quedaría expuesto su lujurioso intento de conquista. Por eso “la víctima del robo *simula* decencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

y altura moral y esconde las intenciones procaces y lúbricas que lo condujeron al trato con estos singulares pilluelos” (Soiza Reilly, 1012, p. 70 [*cursiva agregada*]). Para Soiza Reilly, ambos — víctima y victimario— son culpables, pues los dos son simuladores: “de igual manera que en el cuento del tío, el ‘engañado’ resulta un ‘engañador’ que ha fracasado...” (p. 70).

En otros textos, Soiza Reilly regresa al tema de la simulación, sobre todo para caracterizar y elaborar una fuerte crítica a las clases altas. Según el autor, las élites son hipócritas y depravadas y se valen del disfraz y la falsa apariencia para mantener su imagen social. En el citado libro *Criminales!*, se puede leer: “los criminales que veréis desfilar en este libro doloroso (...) son canallerías *vestidas de honradez*. Pasan entronizadas en sus automóviles, en sus dineros y en su gloria” (Soiza Reilly, 1926, p. 2 [*cursiva agregada*]).

Las galerías fotográficas

Soiza Reilly fue un escritor sumamente prolífico. Escribió más de cuarenta libros y publicó un importante número de crónicas, relatos para colecciones hebdomadarias, novelas y obras de teatro. Muchos de esos textos aparecieron primero en la prensa y luego pasaron a formar parte de sus libros, editados algunos de ellos por casas como Maucci, Angulo, Tor, etc. Algunos decían, con evidente malicia, que “se autorrecopilaba en libros para kioscos y llenos de erratas” (Moreno, 2010). La mayoría de las veces, los editores no indican la procedencia de los textos, lo cual oculta al desprevenido lector los vínculos esenciales que existen entre el ejercicio periodístico y el literario de este autor.

Pude consultar la octava edición de *La escuela de los pillos* (1920), publicada por la Editorial Tor en 1939. En los catálogos y repositorios, no he podido encontrar ningún registro de las siete ediciones anteriores. Sólo aparecen referencias a la publicación original del relato que da nombre al libro;⁷ luego existe la (aparentemente) primera edición de 1920, de la Editorial Vicente Matera. En este libro se incluye “Ladrones vestidos de mujer”. Un siglo después, en 2012, será reeditado junto con la novela *La ciudad de los locos*, edición crítica a cargo de Gabriela Mizraje.

Ahora bien, la publicación original de “Ladrones vestidos de mujer” en *Fray Mocho* estaba acompañada por una galería fotográfica de los “invertidos”, con sus correspondientes epígrafes, por su estilo y forma evidentemente a cargo del mismo Soiza Reilly. La importancia de las imágenes es insoslayable, no solo por la gran cantidad de fotografías que se despliegan en tan sólo seis páginas —unas treinta—, sino también por el tamaño considerable de algunas de ellas y por la distribución central en la página. Sin embargo, ninguno de los editores que estuvieron a cargo de las reediciones consideró este paratexto como parte del artículo. Las fotografías sólo permanecieron en la publicación original de 1912.⁸ En el traspaso al formato libro, la galería fotográfica se perdió, y con ella un elemento de gran significación del texto.⁹

Según Schettini y Galeano (2019), una fuente importante de datos en la que abreva la crónica de Soiza Reilly eran “los prontuarios de la sección Robos y Hurtos de la Policía”, de allí obtuvo “un profuso dossier con nombres, apodos y fotografías” (p. 91). Sin embargo, podemos agregar otra procedencia complementaria: el discurso científico de la psiquiatría y criminología. Para el positivismo de comienzos de siglo XX, la fotografía significó una herramienta fundamental en su tarea para dar con la verdad. La policía la implementó como método de control de una sociedad que crecía exponencialmente y en la que cada vez resultaba más difícil la identificación de los reos.¹⁰ El uso de imágenes en la crónica periodística de Soiza Reilly remite al modelo positivista



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

del caso médico-policial. Los artículos en los que De Veyga abordaba las “patologías sexuales”, por lo general, estaban acompañados de una galería fotográfica en la que se podían apreciar “las transformaciones identitarias extremas, logradas por la simulación de género, gracias a las intervenciones tanto sobre el cuerpo como sobre las propias imágenes” (Maihle, 2016, p. 48). Estos mismos “sujetos abyectos” que ilustraban las páginas de *Archivos...* se repiten en la galería de “Ladrones vestidos de mujer”. Además, Soiza Reilly reitera las tesis de De Veyga y utiliza sus mismos argumentos a la vez que despliega un conjunto de fotografías de los ladrones vestidos de mujer quienes, gracias a su exotismo sugerente, sin duda ejercían sobre los lectores una curiosidad voyerista, la misma que también perseguía Soiza Reilly prácticamente en casi todos sus textos, en los que el erotismo, la “inmoralidad” y el deseo funcionaban como factor de atracción.

El criminólogo positivista Eusebio Gómez también recurre a la fotografía en su libro *La mala vida en Buenos Aires* (1908). En el capítulo “Los homosexuales”, estos aparecen retratados en imágenes de diferentes tipos: en primer lugar, podemos ver a un “invertido sexual”, con ropas masculinas, bastón y sombrero. Luego, nos encontramos con Sara y con La Bella Otero, esta última, al igual que La Princesa de Borbón, de notable fama por aquel entonces. Su figura ya había sido abordada por De Veyga y luego también formará parte del texto y de las imágenes del artículo de Soiza Reilly. Es decir, la utilización de una misma galería fotográfica constituye un claro ejemplo de los préstamos e intercambios entre la ciencia y el discurso periodístico.

Sin embargo, antes de la ciencia criminológica y de los periódicos de circulación masiva, la galería fotográfica de “malvivientes” tuvo en Argentina un antecedente que merece un breve comentario: en 1887, José Álvarez, más conocido como Fray Mocho, publicó *Galería de ladrones de la Capital*. El autor se desempeñaba entonces como comisario de pesquisas de la Policía de la Capital. Tanto Álvarez como el periodista Benigno Lugones desarrollaron tareas dentro de la institución policial que dieron como resultados algunos textos pioneros en la indagación e identificación del delito en Buenos Aires. No obstante, la utilización de la fotografía con fines policiales había ya tenido una incipiente circulación en algunas publicaciones periódicas en los años setenta, como la *Revista de Policía* (1871-1872) o la *Revista Criminal* (1873), en cuyas páginas, por ejemplo, Eduardo Gutiérrez se inspiró para crear algunos personajes de sus folletines (Szir, 2009).

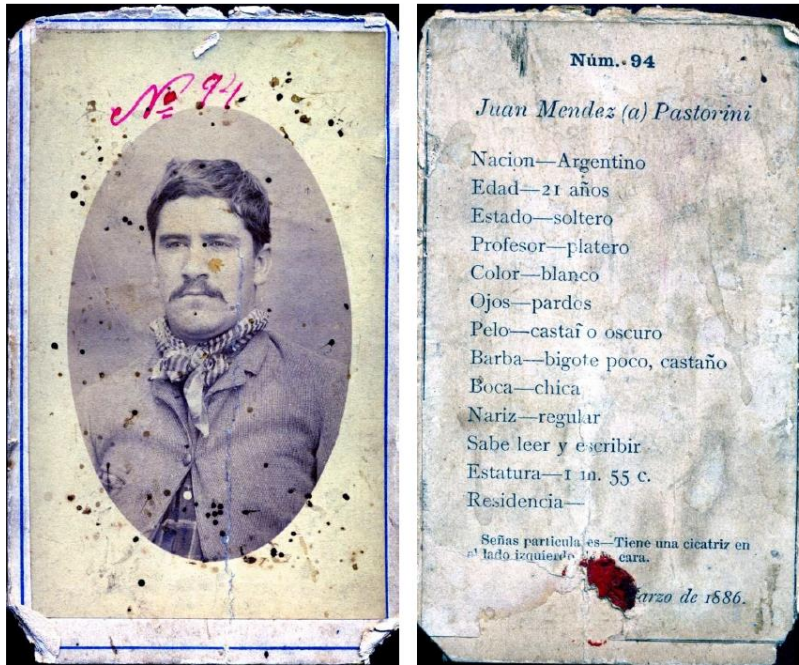
La galería de “invertidos” —ya sea la policial, la de la prensa popular o la criminológica y médica— tiene como finalidad identificar a los delincuentes. Los archivos fotográficos y los registros policiales se constituyen por entonces en modernos sistemas de identificación (Rodríguez Pérsico, 2008).

En la fotografía, podemos hacer la siguiente distinción, que resultará de utilidad para poder analizar las imágenes usadas por Soiza Reilly en su crónica: por un lado, están las fotos miméticas, es decir aquellas que responden a la idea de mimesis, de copia exacta del modelo. La policía y los estudios criminológicos hicieron uso de este tipo de fotografía para la configuración de los prontuarios. O sea, se trata de una foto de tipo estatal en la que únicamente se retratan los rostros de los delincuentes de manera “fiel” con el objetivo, como dijimos, de identificar al sujeto. Algunas estaban acompañadas de una descripción pormenorizada del “malviviente”: las características físicas, la nacionalidad, el grado de instrucción, lo cual sumaba más elementos para el reconocimiento (Ver figura 1).¹¹



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Figura 1.



Por otro lado, las fotografías anti-miméticas vendrían a ser la contracara de las primeras. Lejos de la mimesis, estas fotografías representan diversas formas de la simulación y de la pose. No se limitan al rostro, sino que retratan el cuerpo entero, de gran significación: los “invertidos” aparecen ataviados con vestidos glamorosos; maquillados; con la mirada ajena a la toma, perdiéndose fuera del cuadro; mano a la cintura; cuello y caderas ligeramente quebrados. Estas *mises en scene* son recurrentes en las fotografías de los “ladrones vestidos de mujer”. En la figura 2 se puede apreciar a la Princesa de Borbón, en una foto incluida en el artículo de Soiza Reilly, en el que también podemos observar a otros sujetos trans en poses similares, como La Bella Otero, La Chilena, La Brisa de la Primavera, La Bella Noé, etc.

El epígrafe que acompaña la imagen de la Princesa de Borbón dice lo siguiente: “la misma ‘Princesa de Borbón’ o Luis Fernández, con el traje de bailarina con que debutó en un café cantante de Mercedes (B.A.) y en el ‘Moulin Rouge’ de Río de Janeiro.” (Soiza Reilly, 1912, p. 68).

Figura 2.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.



Este tipo de fotografías, a diferencia de las miméticas, corresponde a imágenes no estatales, tomadas en estudios fotográficos por propia voluntad de los sujetos trans.

Nos interesa remarcar una diferencia no menor que existe entre los textos científicos que aparecen en *Archivos...* y la crónica: mientras De Veyga analiza a los mismos individuos que aborda Soiza Reilly a partir de la categoría de “patología sexual”, este en cambio enfoca su texto más en la praxis delictiva que sexual, aunque este último aspecto no es soslayado del todo: “siempre existieron hombres que por aberración de las costumbres o por error de Dios nacieron con almas de mujer y aspecto masculino” (Soiza Reilly, 1912, p. 68). De hecho, en ningún momento el autor se refiere a estos ladrones como “invertidos” o “pederastas pasivos”, términos usuales en la época. Parecería como si colocara en un segundo plano la sexualidad de estas personas, y se concentrara más que nada en la vestimenta como disfraz para el accionar delictivo. Al respecto, Schettini y Galeano (2019) hacen una observación a propósito de La Princesa de Borbón en la que indican que cuando caía presa se negaba a ser fotografiada por la policía sin su



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

vestido de mujer. Esta actitud se aleja de la perspectiva de Soiza Reilly, del vestido como pose, como mero *modus operandi* delictivo. Por eso La Princesa “mujer se percibía y como mujer quería ser reconocida socialmente” (Schettini y Galeano, 2019, p. 95).

Los relatos periodísticos y policiales acerca de estos sujetos trans, “buscaban crear una clave de lectura de sus vidas como existencias engañosas, simuladoras y delictivas” (Schettini y Galeano, p. 106). Y la exégesis de estas conductas responde al paradigma positivista dado que para el autor de *Las timberas* está claro que existe una “degeneración” –tópico clásico de esta filosofía– que es la responsable de la conducta delictiva: “no se sabe si son cleptómanos por vicio o si lo son por la fuerza arbitraria de su propia degeneración” (Soiza Reilly, 1912, p. 70).

Al menos durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, las formas de representación fotográfica de los delincuentes responden a lógicas que tienen que ver con la orientación sexual de los reos. Si en los prontuarios y en los estudios científicos al criminal heterosexual se lo representa a través de la fotografía mimética, al homosexual –sobre todo al sujeto trans– en cambio, se lo hace a partir de los “disfraces”, de los nombres de fantasía y de las identidades equívocas que remiten a la pose. Sin embargo, no son dos modalidades excluyentes en los textos que venimos analizando puesto que en ellos se establece una suerte de diálogo entre estas dos formas de representación. El procedimiento es el siguiente: en algunos de sus artículos, De Veyga yuxtapone dos imágenes opuestas del mismo “enfermo sexual”: un retrato cis-mimético, de archivo policial, y luego agrega otra foto, que es su reverso, su carnavalización: la misma persona aparece “simulando el género”, transfigurada con ropas y maneras femeninas (ver figura 3).¹² El objetivo que se persigue con este tipo de secuencias es “desarmar la simulación como una teatralidad grotesca” (Mailhe, 2016, p. 49).

Figura 3.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

Como ya hemos sostenido, los textos de De Veyga funcionan como un hipotexto central y explícito de la crónica de Soiza Reilly, quien no solo utiliza este mismo procedimiento, sino que lo lleva al extremo: confronta las identidades de género a través de las imágenes, aunque de una manera mucho más recurrente dado que en “Ladrones vestidos de mujer” se oponen las fotografías miméticas y antimiméticas en numerosas oportunidades a lo largo del texto. En la crónica, la doble representación de los ladrones se reproduce unas siete veces a lo largo de las seis páginas que ocupa el texto: Luis Fernández – La Princesa de Borbón; Francisco Torres – La Venus (ver figura 4); Cupiano Álvarez – La Bella Otero; Juan Montes – La Bella Noé; Antonio Baglietto – Dora y Severino Romano – La Sirena.

Figura 4.



Las fotografías miméticas se parecen a una “foto carnet”: sobre un fondo de color homogéneo se recorta únicamente el rostro masculino y parte del pecho. Las miradas se dirigen hacia la cámara, aunque algunos la pierden fuera de cuadro. Todos visten diferente, muchos de ellos con buenas y elegantes ropas. Los rostros no hacen pensar en el reciente ingreso a un calabozo de comisaría o a la cárcel. Pero, en algunos casos, y sin variar en nada la composición fotográfica, mostraban a estas personas de perfil, lo cual reenvía necesariamente a la imagen del tipo Bertillonage¹³ (ver figura 5).

Figura 5.

Hipólito Vazquez/La madrileña y Juan Fumilla/La insípida



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.



En la crónica no todas las fotos miméticas de los ladrones vestidos de mujer tienen su correspondiente imagen en pose y vestimenta femeninas. Pero, no obstante, el recurso de mostrar la “verdadera” identidad de género de estos reos sigue vigente, solo que bajo otra modalidad. Ante la falta de la fototrans, la confrontación se produce entre la imagen mimética y los correspondientes epígrafes: allí se señala el nombre femenino que utiliza el “invertido” durante su transfiguración. Dichos nombres, y dada la influencia criminológica que guía la construcción de la crónica, son conceptualizados como “alias”. De este modo, por ejemplo, frente a la varonil imagen de Ángel Cessani, el epígrafe señala que su apodo es el de “La choricera”; o el de Jesús Campos, “La Reina de la Gracia” (ver figura 6).

Figura 6.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Este mismo procedimiento se sigue con otros sujetos: Juan Seya – “La Tana”; Hipólito Vazquez – “La Madrileña”; Juan Sanguinetti – “La María Luisa”; Eduardo Lieste – “La Inglesa”; Juan Fumilla – “La Insípida”; José Rodríguez González – “La Morosini” y José Estévez – “La Gallega”. Y también sucede el caso inverso: en una única oportunidad aparece el retrato antimimético de Arturo Magani bajo la forma de “La chilena” o “La Bebé”. Debido a que no se cuenta con la imagen mimética, el epígrafe se ocupa de señalar la identidad masculina del sujeto (ver figura 7).

Figura 7.



Como podemos apreciar, Soiza Reilly convierte en principio constructivo del aparato paratextual de su crónica la estrategia utilizada por De Veyga varios años antes con la cual no solo procuraba desmontar lo que se creía simulación, sino que además depositaba en el terreno de la delincuencia y la patología –principalmente mental– a los disidentes sexuales de entonces: “más que tipo de cárcel, son cerebros de manicomio o de hospital” (Soiza Reilly, 1912, p. 71).

No caben dudas de que La Princesa de Borbón es la gran protagonista de esta crónica, que es presentada como “el rey de los ladrones vestidos de mujer” (Soiza Reilly 1912, p. 67). El autor le dedica un largo párrafo en que narra su vida y el modus operandi que utiliza para cometer sus robos. En el texto icónico es la que más espacio ocupa, pues tres grandes imágenes con ropa de baile se distribuyen a lo largo de dos páginas. Además, es la única que sale de cierto patrón que rige el conjunto de la galería: a diferencia de todos los retratados, la fotografía que la muestra en traje de hombre no corresponde al tipo mimético, y seguramente fue tomada en un estudio, como en la que aparece en traje femenino (figura 2). En la imagen, Luis Fernández se muestra de cuerpo entero y en pose: mano a la cintura, con la cadera ligeramente quebrada, mira a la cámara fijamente. Si bien su ropa corresponde a la de un varón, la postura corporal y la expresión del rostro le dan un aspecto andrógino (ver figura 8). Y así rompe con la lógica de representación que sigue el texto,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

la cual indica que todas las fotos en las que se retratan a estos ladrones en traje de hombre son de tipo mimética.

Figura 8.



La Princesa de Borbón: entre el discurso teatral y el científico

De acuerdo con los datos biográficos, no siempre unívocos,¹⁴ la Princesa de Borbón tenía varios nombres masculinos: Pedro Pérez, Armando Ariatti y Luis Fernández (que es el utilizado en la crónica). Habría nacido hacia 1889 (no hay certezas al respecto) en una pequeña aldea campesina de La Coruña, España. Desde temprana edad, le gustaba bailar y cantar vestida con las ropas de su madre. Se dice que después de numerosos escándalos fue expulsada de ese país y se embarcó en 1905, con tan sólo 16 años, rumbo a Argentina. Otras versiones indican que frente al rechazo que le inspiraban el ambiente rústico y el trabajo de campo de su pequeño pueblo, decidió ir para Buenos Aires, persiguiendo un futuro mejor. En esta ciudad, y en otras como Santiago de Chile, Montevideo y Río de Janeiro, trabajó de cupletista en diferentes *café-concert*. Apenas llegó a Buenos Aires se instaló en la zona del puerto, en donde se dedicó a trabajar en bares y cafés. Su vida escandalosa empezaba ya a manifestarse: sus shows frecuentemente derivaban hacia lo obsceno, lo cual le valió numerosas entradas en la Policía.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

La Princesa de Borbón cobró notoriedad a principios de siglo XX cuando empezó a frecuentar los ambientes aristocráticos y a ocupar, merced a sus escándalos, las páginas policiales de los diarios porteños, montevideanos y los de Río de Janeiro. Su notoriedad fue tal que José González Castillo la incorporó como personaje en *Los invertidos* (1914). Allí forma parte de un trío jocoso, encargado de animar la *garçonnière* de Pérez.¹⁵ En ese trío se incluye otro personaje trans, Juanita,¹⁶ que es presentada por la didascalia así: “un jovencuelo de 20 años, de bello rostro y rasgados ojos” (p. 14). Al igual que en la crónica, la referencia a estas personas trans se realiza siempre en masculino.

Así como Aurora, La Bella Otero o Manón, sujetos trans que formaron parte de la galería de “invertidos” de De Veyga,¹⁷ al igual que de la crónica, La Princesa de Borbón también fue objeto de estudio científico, y su caso llegó a incluirse en el clásico libro de Nerio Rojas, *Medicina legal* (1936). De esta manera, la obra de González Castillo se integra al complejo intertextual positivista que venimos trazando.

Ahora bien, La Princesa de Borbón no es el único elemento que conecta la obra teatral con el dispositivo científico puesto que cabe recordar que, en la primera escena, Julián, el hijo de Florez, aparece transcribiendo un informe médico-legal que es una réplica de los artículos de De Veyga. En este caso, se trata de un “hermafrodita”:¹⁸ “El *procesado* Calixto ... constituye uno de esos interesantes casos de *inversión sexual* que la *patología* ha definido ya exactamente en infinidad de obras sobre la materia”. (González Castillo, 1920, p. 5 [*cursiva agregada*]).

Las tesis de los criminólogos positivistas se replican en el informe pericial que transcribe Julián. Su padre, Florez, le comenta a su esposa: “es un informe médico sobre la responsabilidad criminal de un homicida ..., un desgraciado hermafrodita” (González Castillo, 1920, p. 10). Del hecho se conoce poco, sólo se menciona que “fue aquí, en la calle Talcahuano¹⁹... Mató a un compañero de pieza, estrangulándolo porque el otro se casaba en esos días” (p. 7). Pero Florez deja en claro que no se trata de un hecho aislado, sino que “a cada momento la criminología encuentra casos análogos” (p. 7). Si bien La Princesa no es una asesina, se la identifica en la obra como un “ratero” (p. 11). Es decir, su ingreso en *Los invertidos* se realiza con los atributos *construidos* previamente por los discursos científicos y periodísticos. Y destacamos la idea de construcción en tanto concepto vecino al de invención, pues no existen pruebas concluyentes acerca de la actividad delictiva de estos individuos. El robo no formaba parte de la actividad principal de las mujeres trans de la época

y mucho menos un horizonte identitario ... Toda la historia de la Princesa de Borbón redundaba en datos imprecisos cuando se trata de demostrar su condición de ladrón. Ni el relato de Soiza Reilly ni las numerosas crónicas policiales en la prensa de Argentina y Brasil brindan detalles sobre algún robo concreto. (Schettini y Galeano, 2019, p. 106).

Conclusión

A lo largo de estas páginas hemos procurado poner en evidencia una modalidad de complementación intertextual entre el discurso científico positivista, la literatura y el periodismo, mediante la lectura de una atípica crónica para la época, escrita por Soiza Reilly y aparecida en la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

revista *Fray Mocho*. Este entramado textual sirvió para construir (negativamente) la homosexualidad y asociarla al delito y la enfermedad.

La existencia de una cofradía de travestis dedicados al hurto y al timo resultaba sumamente atractiva para un escritor como Soiza Reilly, quien a través de sus textos se erigiría en una suerte de vigía de las buenas costumbres frente a una ciudad moderna –según su perspectiva– sumida en el vicio.

“Ladrones vestidos de mujer” se destaca no solo por ser un registro temprano de la homosexualidad trans en Buenos Aires, sino también porque se adelanta a los propios textos de Soiza Reilly, en los que tópicos vinculados con la sexualidad, la inmoralidad y el delito van a desarrollarse a posteriori, fundamentalmente en las décadas de 1920 y 1930. En este sentido, por ejemplo, en la nota introductoria que prepara el autor para la reedición de 1936 de su libro *Pecadoras* (1924), señala que “el escritor moralista cumple con su alta misión de higiene pública, desnudando ante la virtud, las almas pecadoras” (Soiza Reilly, 1936, p. 5). En la reedición de 1937 de su novela *La ciudad de los locos* (1914), a cargo de la editorial Angulo, en la promoción que se hace allí de sus obras editadas por ese sello se puede leer: “No deje de adquirirlas. Vea lo que pasa a su alrededor sin que usted se dé cuenta de ello”.

Para Soiza Reilly la literatura, y sus derivas periodísticas, asumen una función de advertencia, en tanto que profilaxis social, frente a un orden que juzga en decadencia. Por lo general, trabaja con el contraejemplo porque en sus narraciones no se representa a la mujer virtuosa, sino a la “desviada”: la prostituta, la cocainómana, la infiel, etc. A esta serie “indecorosa”, la crónica agrega a los sujetos trans, quienes también son representados como una amenaza para las leyes jurídicas y sexuales.

Referencias bibliográficas

- Los ladrones disfrazados de mujer. *La Vanguardia*, 2 de diciembre de 1914, p. 3.
- Bagú, Sergio. (1953). *Vida ejemplar de José Ingenieros*. Buenos Aires: Librería El Ateneo.
- Biagini, H. E. (1985). Acerca del carácter nacional. En Autor, *El movimiento positivista argentino* (pp. 21-37). Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Ciancio, M. B. y Gabriele, A. (2012). El archivo positivista como dispositivo visual-verbal. *Mora*, n.º 18, 25-32 [Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA].
- García Ferrari, M. (2009). ‘Saber policial’. Galerías de ladrones en Buenos Aires, 1800-1887. En G. Rogers (Ed.), *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887* (pp. 7-17). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Gómez, E. (2011). *La mala vida en Buenos Aires*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- González Castillo, J. (1920). *Los invertidos. El teatro argentino. Revista teatral*, 17(II).
- Lizama Murphy, F. (2016). Luis Fernández, la Princesa de Borbón, travesti y estafador [Entrada en sitio web]. Recuperado de <https://bit.ly/4b3wq5n>
- Ludmer, J. (2011). *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mailhe, A. (2016). *Archivos de psiquiatría y criminología 1902-1913: concepciones de la alteridad social y del sujeto femenino*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Biblioteca Orbis Tertius. Recuperado de <https://bit.ly/47FZR11>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Mari, E. (1985). El marco jurídico. En H. E. Biagini (Comp.), *El movimiento positivista argentino* (pp. 141-209). Buenos Aires: Editorial de Belgrano.
- Molloy, S. (2012). *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Montiel Álvarez, T. (2016). La fotografía policial en el siglo XIX. El sistema Bertillon. *ArthyHum*, 21, 148-159.
- Moreno, M. (24 de febrero de 2010). Arriba los corazones. *Página 12*, Recuperado de <https://bit.ly/3U5Lp8Y>
- Nouzeilles, G. (2000). *Ficciones somáticas. Neutralismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Peralta, J. L. (2017). *Paisaje de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Rodríguez Pérsico, A. (2008). *Relatos de época. Una cartografía de América Latina (1880-1920)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Rogers, G. (2008). Caras y Caretas. *Cultura, política y espectáculo en los inicios del siglo XX argentino*. La Plata: Edulp.
- Salessi, J. (1995). *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de nación argentina (Buenos Aires: 1871-1914)*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Schettini, C. y Galeano, D. (2019). Una historia verosímil de la Princesa de Borbón: trabajo, género y sexualidad en América del Sur, 1905-1919. En R. Barragán Romano (Coord. y Comp.), *Trabajos y trabajadores en América Latina (Siglos XVI-XXI)* (pp. 87-113). La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia.
- Schwartz, J. (1999). Ver/leer: el júbilo de la mirada en Oliverio Girondo. En Autor, *Obra completa* (pp. 490-510). Madrid: ALLCA XX.
- Soiza Reilly, J. J. (1936). *Pecadoras*. Buenos Aires: Angulo.
- Soiza Reilly, J. J. (1926). *Criminales! (Almas sucias de mujeres y hombres limpio)*. Buenos Aires: Sopena.
- Soiza Reilly, J. J. (7 de junio de 1912). Ladrones vestidos de mujer. *Fray Mocho*, n.º 6, 65-70.
- Szir, S. M. (2009). Modalidades gráficas de regulación social. Los aspectos visuales de la *Galería de ladrones de la Capital*. En G. Rogers (Ed.), *La galería de ladrones de la Capital de José S. Álvarez, 1880-1887* (pp. 18-28). La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Veyga, F. de (1902). Inversión sexual congénita. *Archivos de psiquiatría, criminología y ciencias afines*, I, 44-48 [Buenos Aires].
- Veyga, F. de (1903a). El amor en los invertidos sexuales. *Archivos de psiquiatría, criminología y ciencias afines*, II, 333-341 [Buenos Aires].
- Veyga, F. de (1903b). La inversión sexual adquirida. *Archivos de psiquiatría, criminología y ciencias afines*, II, 193-208 [Buenos Aires].
- Yarfitz, M. (2024). La Bella Otero's overdetermined anality: tales of sexual inversion in early Twentieth-Century Buenos Aires. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 1-27.

Notas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

¹ “... la concepción positivista [...] no sólo apuntó temáticamente hacia el país, sino que volcó buena parte de sus fuerzas a desentrañar el dilema de nuestra identidad” (Biagini, 1985, p. 21).

² Para profundizar, ver Salessi (1995).

³ El positivismo poseía una “visión organicista de la sociedad a partir de metáforas basadas en la salud y en la enfermedad en el cuerpo de la nación” (Ciancio-Gabriele 2012, p. 32).

⁴ La estrategia fundamental del positivismo fue “la producción sistemática de narrativizaciones del cuerpo patologizado” (Nouzeilles 2000, p. 22)

⁵ El concepto de simulación juega un papel clave en el marco de la discusión por definir “el grado de responsabilidad penal del acusado, especialmente a partir del recurso común a la simulación de la locura por parte de los acusados de delitos que intentan evitar el presidio” (Mailhe 2016, p. 101).

⁶ Este mismo modus operandi también se registra, dos años después de la publicación de esta crónica de Soiza Reilly, en un suelto del diario *La Vanguardia*, titulado “Los ladrones disfrazados de mujer”. Allí se lee: “La dama, que no era otro que ‘La Bella Otero’, se dirigió al señor Salaberry y le rogó que la acompañara hasta su domicilio pues era perseguida por varios individuos y temía una agresión. Salaberry no titubió en acceder y trepando al coche partió en compañía de ‘aquella’ hasta la esquina de Reconquista y Viamonte, donde la supuesta dama se despidió de su acompañante dándole las gracias. Ni bien descendió Salaberry del carruaje [...] registró sus bolsillos notando la falta de su billetera con 90 pesos” (*La Vanguardia*, 1914, p. 3).

⁷ En *La novela semanal*, número 107, 1/12/ 1919.

⁸ Algo similar sucede en los *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo. La primera edición de la obra incluía pinturas y dibujos del poeta. Jorge Schwartz advierte que estas ilustraciones “no son circunstanciales” o “un mero efecto decorativo” sino que tienen un “carácter estructural” (1999: 498), y sin embargo ese segundo texto icónico no fue restituido en la gran mayoría de las reediciones que se hicieron de la obra.

⁹ Geraldine Rogers señala que leer los textos en *Caras y Caretas* —o en *Fray Mocho* agregamos nosotros— supone varias diferencias con respecto a la lectura en compilaciones o antologías. Según la autora, el soporte material original, con sus erratas, ilustraciones y tipografías, permite percibir los rasgos de producción y consumo de estas publicaciones. Y agrega que allí también se pueden apreciar las relaciones intertextuales “que se pierden en las ediciones en libro, como el enlace de un relato con las notas de actualidad del mismo número, las ilustraciones que lo acompañaban o su inclusión en determinada sección de la revista” (Rogers, 2008, p. 22).

¹⁰ Para profundizar en el uso de la fotografía por parte de la ciencia positivista de principios de siglo XX, ver Ciancio-Gabriele (2012).

¹¹ La foto corresponde a un tipo de fotografía, reproducida en formato de *carte de visite* que se repartían en comisarías de sección en los años ochenta (García Ferrari, 2009). La *carte de visite* fue patentada por el fotógrafo francés André Adolphe Eugène Disdéri en 1854, y se trata de un retrato en pequeño, formato tipo tarjeta de visita. Fue muy popular dado que se utilizó mucho como tarjeta de presentación (Montiel Álvarez, 2016).

¹² Las fotografías de la figura 3 corresponden a “Aurora”, y se incluyen en el artículo “La inversión sexual adquirida”, publicado en 1903 por Francisco de Veyga en *Archivos...*

¹³ El sistema fotográfico de Alphonse Bertillon (1853-1914) tenía como objetivo identificar a los delincuentes, dado que los sistemas que disponía la policía no resultaban efectivos. El método que diseñó consistía en fotografiar al detenido de frente y de perfil, y desde otros ángulos, a fin de obtener mayores datos sobre su fisonomía y poder identificarlos (Montiel Álvarez, 2016).

¹⁴ Ver Schettini y Galeano (2019) y Lizama Murphy, Fernando (2016).

¹⁵ Ver el análisis que Jorge Luis Peralta (2017) realiza de *Los invertidos* y, en particular, de las escenas en las que intervienen estos personajes. En este sentido, ver también Yarfitz (2024).

¹⁶ Según Yarfitz (2024), Juanita era uno de los muchos nombres usados por La Bella Otero.

¹⁷ La Bella Otero y Manón fueron estudiadas en el artículo “Inversión sexual adquirida” (1903b), y Manón en “Inversión sexual congénita” (1902). La Bella Otero también fue abordada por Eusebio Gómez (2011).

¹⁸ A fines de siglo XIX y principios del XX, según Jorge Salessi (1995), se utilizaba la palabra “hermafrodita”, o derivados como “manflora” o “manfrodita”, para referirse a los homosexuales.

¹⁹ En esa misma calle, Soiza Reilly ubica “La sociedad de los pimpollos”, club nocturno en donde actuaba uno de los “ladrones vestidos de mujer”, La Venus (ver Figura 4).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Mariano J. Oliveto, Los ladrones vestidos de mujer de Juan José de Soiza Reilly: crónica periodística y positivismo en los primeros años del siglo XX, pp. 137-154.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47192>

La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina)

Silvina Mercadal

Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina

silvinamercadal@gmail.com

ORCID:009-0000-9842-882X

Diego Vigna

CONICET, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

diegovigna@unc.edu.ar

ORCID: 0000-0002-1353-6408

Gabriel Montali

Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, Argentina

gabrielmontali82@gmail.com

ORCID:0000-0002-7197-895X

Recibido 29/05/2024. Aceptado 13/09/2024

Resumen

En este trabajo nos proponemos recuperar contribuciones del campo de estudios sobre las revistas, en vínculo con la crítica cultural, para analizar el corpus de revistas culturales y literarias independientes publicadas en Villa María en la década del 80. En el período de la transición democrática —denominado también posdictadura—, las revistas constituyen un espacio clave para analizar la constitución de tramas culturales y la génesis de trayectorias autorales, que además intentan transformar la “fuerte matriz autoritaria” (Patiño, 2007) que había fracturado y dejado sus huellas en la sociedad argentina. En este sentido, la crítica cultural aporta herramientas para analizar los modos de interpelación estética, las estrategias de intervención, y las formas de disidencia que se pueden leer en las publicaciones. El análisis no pretende ser exhaustivo, sino explorar desde una lectura mixta (panorámica y sintomal) los rasgos de la trama cultural en el período de la transición. Así, nos preguntamos: ¿cuáles son las experiencias estéticas emergentes en la época? ¿Qué aspectos de las publicaciones exponen formas de crítica cultural? ¿Cómo se expresan formas de disidencia en el período de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

transición democrática? Para concluir, a fines de la década se constata el paso hacia una segunda transición, que explica ciertas escrituras del desencanto.

Palabras clave: *revistas literarias y culturales; crítica cultural; transición democrática; archivos; Villa María*

The Writing of Disenchantment: A Reading of the Forms of Dissent in the Literary and Cultural Magazines of the 80s in Villa María (Córdoba, Argentina)

Abstract

In this paper, we aim to recover contributions from the field of studies on magazines, in connection with cultural criticism, to analyze the corpus of independent cultural and literary magazines published in Villa María in the 1980s. During the period of democratic transition – also referred to as the post-dictatorship era – magazines constitute a key space for analyzing the reconstruction of cultural frameworks and the genesis of authorial trajectories, which also attempt to transform the “strong authoritarian pattern” (Patiño, 2007) that had fractured and left its marks on Argentine society. In this regard, cultural criticism provides tools to analyze the modes of aesthetic interpellation, intervention strategies, and forms of dissent that can be read in the publications. The analysis does not intend to be exhaustive, but rather to explore, through a mixed reading (panoramic and symptomatic), the features of the cultural framework during the transition period. Thus, we ask ourselves: what are the emerging aesthetic experiences of the time? What aspects of the publications reveal forms of cultural criticism? How are forms of dissent expressed during the period of democratic transition? To conclude, at the end of the decade there is a move towards a second transition, which explains certain writings of disenchantment.

Keywords: *literary and cultural magazines; cultural criticism; democratic transition; archives; Villa María*

Introducción

En los últimos veinte años, lo que se conoce como “giro material” (Tarcus, 2020) en la historia intelectual, ha incorporado en un lugar relevante el estudio de las revistas literarias y culturales en tanto soportes materiales donde se pueden analizar procesos culturales complejos, a saber: la configuración de espacios de sociabilidad con voluntad de intervención en el espacio público, en tanto instancias de construcción de legitimidad al interior de un campo, o bien como laboratorios de prácticas culturales innovadoras. Si se considera la emergencia del género, la revista impresa dominó la escena intelectual en el siglo XX hasta su declive a comienzos del siglo XXI con la expansión de la cultura digital¹.

En esta línea, resulta relevante analizar el corpus que constituyen una serie de publicaciones realizadas en Villa María² durante el período conocido como de transición democrática, el que involucra la transformación de la “fuerte matriz autoritaria” (Patiño, 2007) que se había instalado en la sociedad argentina, el proceso de cambio social en torno a una nueva cultura política democrática y la importancia de la reconstrucción del espacio público en este proceso. La emergencia de una serie de publicaciones durante este período en esta ciudad resulta singular, lo que conduce a pensar en la importancia de considerar la constitución de tramas



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

culturales en ese momento, y reconocer el carácter situado de la experiencia cultural vinculada a procesos históricos desde una posición *extracéntrica*³ (Budassi y Marinzalda, 2020), esto es, exterior a los grandes centros urbanos.

En las últimas décadas —como se indicó— las revistas literarias y culturales han suscitado un interés inédito en tanto reservorios donde explorar textos programáticos de corrientes estético-ideológicas, pero, además, fuente de hallazgos donde rescatar textos marginales o juveniles de los grandes escritores. En los estudios históricos y culturales comienzan a ser reconocidas como “actores colectivos” con un rol importante en la construcción de “tramas culturales” (Tarcus, 2020, p. 9). Las condiciones de acceso a los materiales que emprendieron centros de estudio e instituciones públicas —como las ediciones facsimilares que realizó la Biblioteca Nacional— estimularon la emergencia de este campo de estudios en el que convergen disciplinas diversas —historia de la literatura, estudios culturales, teoría de la comunicación, crítica cultural, entre otras—, luego, el “giro material” en la historia intelectual coloca a los estudios sobre revistas en un lugar cada vez más relevante.

El origen de esta línea de trabajo se vincula con el proyecto “Archivo de Revistas de Córdoba (REC): consignación, domiciliación y estudio crítico de las publicaciones periódicas culturales de la provincia”, que busca recuperar, sistematizar y poner a disposición, desde el soporte digital en red, la historia de esa producción en los siglos XX y XXI. El encuadre geográfico pretende ampliar el desarrollo que vienen realizando instituciones públicas y equipos de investigación a nivel nacional y regional en torno a la generación de archivos digitales de libre consulta⁴. En este marco, se realizó el relevamiento de las revistas culturales e independientes publicadas en Villa María durante el período de la transición democrática, a saber: *Nexo* (1980-1981), *Chauchas y Palitos* (1982), *Luna Quemada* (1982-1983), *Impulso* (1982-1983), *Cultura Nacional* (1983-1984), *Arte* (1984), *Huérfanos* (1984-1985), *Río de Pájaros* (1985-1987), *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol* (1987-1991) y *El País del Interior* (1991-1992). El mencionado corpus parece cubrir un ciclo de efervescencia en la cultura local, estimulado por el proceso de apertura democrática, la recuperación del espacio público y la voluntad de intervenir en ciertos debates.

En este sentido, lo que torna interesante el estudio de estas publicaciones —además de las dimensiones consideradas— es el carácter singular de ese momento de la cultura local. A distancia de los grandes centros urbanos⁵, entre 1980 y 1992 se publicaron en Villa María al menos diez revistas culturales y literarias, a cargo de distintos actores (escritores, poetas, dramaturgos, periodistas, dibujantes e ilustradores), casi sin solaparse en sus períodos de existencia, pues las publicaciones se articulan en sentido cronológico. En la consideración de los casos es posible hablar de autonomía creativa, pero resulta relevante además pensar el carácter colectivo de esta formación emergente, debido a que las revistas expresan a los grupos y son espacios en los que se inician trayectorias autorales. En particular, en este trabajo abordamos las revistas literarias y culturales, que complementa el estudio de las dedicadas a la agenda político-cultural, indisociable del trabajo periodístico. Por lo tanto, solo analizamos las revistas *Luna Quemada*, *Arte* y *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*.

Las preguntas en torno al corpus remiten a lo que el archivo revela sobre la época, en un período donde la “cuestión democrática” supone la redefinición de las relaciones entre cultura y política (Patiño, 2004). El análisis no pretende ser exhaustivo, sino más bien atender al detalle revelador. Si se considera el corpus como una suerte de *friso temporal*, que expone rupturas y continuidades, la democracia aparece asociada a la reconfiguración de una esfera pública reconquistada y a la transformación de la experiencia social que se expresa como un cambio de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

lenguaje. En este sentido, consideramos que el estudio de las revistas permite reponer desde una lectura mixta (panorámica y sintomal), la recomposición de la trama cultural que materializan estéticas emergentes y sensibilidades de la época. Así, nos podemos preguntar: ¿cuáles son las experiencias estéticas emergentes en la época? ¿Qué aspectos de las publicaciones exponen formas de crítica cultural? ¿Cómo se expresa la disidencia en el período de la transición democrática?

Los años 80 en las revistas

El campo de estudios dedicado a las revistas culturales tiene una consistente tradición teórica que en las últimas décadas ha incorporado, entre las dimensiones de análisis, la importancia de atender a la voluntad de intervención en el debate público y la crítica de los discursos dominantes (Patiño, 2008; Crespo, 2010; Weimberg, 2011). En un sucinto repaso, cabe mencionar que en los años ochenta el modelo crítico de los estudios sobre publicaciones periódicas se realiza en el cruce de los estudios culturales con la sociología de la cultura⁶ (Patiño, 2008). En *Literatura/Sociedad*⁷ (1983) —trabajo precursor de esta última orientación— Beatriz Sarlo y Carlos Altamirano realizan el examen de discusiones teóricas a la vez que consideran que la literatura puede ser explorada en su dimensión institucional — como espacio de prácticas, discursos e instituciones—. En términos de Verónica Delgado: “las revistas fueron consideradas en tanto *redes de la crítica* y como formas de articulación del discurso de un grupo, como formaciones culturales” (Delgado, 2014, p. 13). Para Delgado, el resultado de esta operación fue una lectura canónica de los supuestos críticos de Raymond Williams, los que se articularon con las nociones de campo intelectual/literario de Pierre Bourdieu.

En general, las revistas “intelectuales” y “culturales” fueron analizadas como formas de generar una opinión autorizada en un campo particular. A la vez, se consideran dentro de condiciones sociales y culturales precisas, también las respectivas ideologías, que no pueden ser equiparadas con el grupo social del que proceden sus miembros. Esta perspectiva tuvo un importante influjo en los estudios sobre revistas culturales y literarias, Delgado la sintetiza de la siguiente manera:

Se focalizaron, en gran medida, en el análisis de diversas relaciones, las que más allá de su resolución, ocupan un lugar central tanto en el materialismo cultural de Williams como en la sociología de la producción cultural de Bourdieu: la relación entre intelectuales y política; entre crítica y política; entre élites culturales y cultura popular; entre clase y producción cultural; entre minorías culturales periféricas y focos de modernización cultural; entre las prácticas especializadas, orden social histórico e instituciones. (Delgado, 2014, p. 17)

Beatriz Sarlo señala los aspectos centrales a considerar: la revista en tanto forma de intervención cultural tiene un énfasis público, busca incidir en el presente —aunque alcance resonancias en el futuro—. Para la autora, “la sintaxis de las revistas” está marcada por el presente en el que pretendieron intervenir —a primera vista aparece en los índices y no en la colección de textos individuales—. En esa sintaxis se revelan los problemas que definieron su tiempo. Escribe:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

La historia de las vanguardias latinoamericanas podría hacerse a través de las revistas (en verdad, Jorge Schwartz lo ha demostrado); los procesos de modernización cultural tuvieron a las revistas como instrumento; los debates tienen su arena en las revistas. Podemos decir: con la decadencia de *Sur* y la aparición de *Contorno*, finaliza una etapa de la hegemonía de una élite sobre la cultura argentina. Podemos decir: el surrealismo hace una segunda entrada en Buenos Aires con *A Partir de Cero*. Podemos decir: Cortázar ocupa el principado del sistema literario cuando ese lugar le es reconocido al mismo tiempo por *Casa de las Américas* y por los jóvenes de *El Escarabajo de Oro*, y desciende de allí cuando Borges entra a ser legitimado en las revistas culturales de izquierda. (Sarlo, 1992, p. 11)

Con base en las revistas se puede realizar la historia de los conflictos en la tradición literaria, pero también la ampliación del objeto de la crítica a las expresiones de la cultura popular y mediática. El discurso de las revistas no es solo teórico-crítico, sino que establece posiciones políticas, es decir, la política de una revista surge de las elecciones textuales y gráficas —formato, secciones, títulos—, y de su relación con los discursos sociales⁸. Para los estudios críticos, las revistas son constructoras informales de genealogías y proyectos intelectuales, ofrecen aspectos de la experiencia social en proceso, es decir, un sentido inmediato del estado de movilidad del pensamiento y la sensibilidad. Asimismo, en una cultura tan débilmente institucionalizada como la nuestra —afirma Patiño—, las revistas han sido el espacio de exposición de los principales núcleos estético-ideológicos que atraviesan el siglo XX (Patiño, 2008).

Por su parte, Sarlo plantea que las revistas forman parte de ciclos de impulso hacia lo público, donde a la voluntad programática —que no siempre es explícita, pero se puede leer en la elección de determinados contenidos—, se suma la necesidad de constituir un espacio de expresión social. Las revistas son además proyectos colectivos, que suelen estar definidos en los consejos de dirección. Si consideramos que en Villa María las revistas exponen a la vez que constituyen tramas culturales —que aún no se han integrado a las políticas públicas—, no solo realizan una importante intervención pública sino que constituyen una política cultural. La revista como práctica de producción y circulación social de la palabra está atada a su presente; aunque luego pueda constituir un corpus valioso para interrogar el pasado, su forma de intervención se realiza sobre el presente. “Nada es más viejo que una revista vieja” —afirma Sarlo (1992)—, aunque, *a posteriori*, lo que promovía puede formar parte de la cultura común.

El aspecto metodológico del estudio de las revistas involucra la consideración de distintas dimensiones: objetos de la historia cultural que tensan la relación pasado/presente, espacios de debates estéticos e ideológicos y de construcción de “genealogías legitimantes” (Tarcus, 2020); los discursos que las caracterizan nos confrontan, además, con aquello que Nelly Richard llama “una precaria narrativa del residuo” (Richard, 2013). En el análisis de este material, las contribuciones de la crítica cultural plantean problemas específicos, lo que supone considerar las prácticas de escritura de las que la revista es soporte, la forma de intervención cultural que postula, la existencia explícita o implícita de cierta “voluntad programática” (Delgado, 2014), el reconocimiento de temas y problemas que concitan atención, la constitución del grupo —la caracterización de su *ethos*— y los cambios contextuales e internos que la atraviesan.

Con todo, pensar los años ochenta en las revistas supone atender “la problemática que definió aquel presente” (Sarlo, 1991, p. 10), pues constituyen espacios de alineamiento y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

conflicto en el tiempo que les compete: el presente. La necesidad de revisar esa década, a la vez, permite problematizar la coyuntura actual y reflexionar sobre la deriva política de la cuestión democrática, a partir de prácticas creativas que expresan formas de interpelación. La transición implicó, como afirmó Patiño (1997; 2006), la emergencia de un entramado social que procuró transformar la matriz autoritaria impuesta (no solo por la última dictadura, sino por rupturas de orden democrático previas y sucesivas), con el propósito de inaugurar una nueva cultura política, que tuvo su traducción en los debates del campo intelectual y artístico (Patiño, 2006). La reconstrucción de la esfera pública, obturada por la censura y la represión, tiene por escena tales debates, y el cuestionamiento de lo menos visible, como los “patrones autoritarios internalizados en los microcontextos de la vida cotidiana” (Patiño, 2006), algo que aparece en las revistas publicadas en Villa María.

Los ochenta fueron pensados desde distintas dimensiones abordadas por la crítica cultural, con el diagnóstico de fondo respecto de cómo rearmar el tejido social atravesando el “desencanto de la modernidad”, tal la síntesis de Garbatsky y Gasparri (2021) en el prólogo a un trabajo sobre la década. La intensidad estética, cultural e ideológica de aquellos años fue pensada desde los restos metamorfoseados del horror, la “deslimitación de los cuerpos y los géneros”, el regreso de los ecosistemas de artistas y las formas novedosas de politizar las prácticas. En este sentido, las prácticas procuraban producir una ruptura con las formas de concebir lo que Richard llamó el “repertorio simbólico de la historia reciente” (2013, p. 109). Richard elabora un modelo para pensar la temporalidad de la década en la estela que dejaron el genocidio, la tortura y las desapariciones. En esta perspectiva, no resulta decisiva la delimitación cronológica del período, como las marcas de su inicio y su “demolición” (Garbatsky y Gasparri, 2021). Richard parte de la “falta de sepultura” como imagen de un proceso que no termina de asimilar el sentido de la pérdida, y que perpetúa la naturaleza transicional de lo inacabado. La falta de sepultura es condición de una temporalidad inconclusa, basada en una cadena de horrores (el genocida, el neoliberal) que también “abre la exploración de sus capas superpuestas por una memoria activa y disconforme” (p. 109).

A partir del trabajo de Mario Cámara con el archivo de Roberto Jacoby, Garbatsky y Gasparri recuperan también ese modo de eludir el abordaje cronológico para atender a los “hitos”, esto es, a las prácticas en el campo cultural que han tenido un impacto en la época (2021, p. 7). Si el comienzo indiscutible —afirman— se sitúa en las expectativas de refundación institucional, con la recuperación de los lazos sociales, [y/o] el reconocimiento de derechos humanos o sexuales, las marcas de su “demolición” estarían en los indultos, la crisis económica, la implantación del neoliberalismo, el sida (2021). Acá nos interesa, no obstante, hacer una salvedad, y es que el derrumbe de los ideales progresistas no comienza con la transición sino con la dictadura. Los indultos posteriores, y la reversión neoliberal menemista, son sombras proyectadas desde el horizonte del modelo económico dictatorial (Usubiaga, 2021) que cubren la restauración democrática a través del desencanto, el cuestionamiento de la idea de progreso, en paralelo al debate sobre los derechos civiles.

Por último, cabe mencionar que las revistas porteñas de los ochenta fueron estudiadas como escenario privilegiado de las prácticas intelectuales. Roxana Patiño, como figura ejemplar, pensó los ochenta en las revistas a partir de la “máquina de interpretar” que montaron intelectuales, escritores y artistas (2006). El aporte sustancial de Patiño es que tales interpretaciones no se relativizan en la dimensión estética, pues las revistas estrictamente literarias habilitan lecturas complejas acerca de la sensibilidad social y cultural. La literatura y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

sus desvíos también dan cuenta de una política que implica el diálogo con las tensiones y redefiniciones de la esfera pública, como se podrá ver en los casos que siguen.

Sobre el método, o el pasado como “campo de citas”

Nelly Richard retoma de Walter Benjamin la idea del pasado como “campo de citas”, es decir, una manera de concebir al pasado como una dimensión atravesada por voluntades de tradición y continuidad, pero marcado también por cortes y discontinuidades que dificultan cualquier “intención unificante de un tiempo homogéneo” (2013, p. 110). El método implicado resulta pertinente en esta aproximación al campo revisteril en el complejo cuadro de la historia argentina reciente. La hipótesis que parte de pensar a las revistas como friso temporal se inscribe en esta concepción de la historia, al reconocer características singulares de la época en los “hitos” pero también en los “hiatos” que se pueden leer en las publicaciones. Es por eso que realizamos una lectura panorámica y sintomal del corpus, que se complementa con la recopilación de datos a través de entrevistas a los protagonistas de cada proyecto editorial.

La lectura panorámica, basada en el análisis documental y el registro de trayectorias que orientan la articulación de comunidades de producción y recepción, permite reconocer —en la constelación de revistas— los vínculos entre actores colectivos en la reconstrucción de tramas culturales. La lectura sintomal del corpus remite a una forma de análisis e interpretación que no se estructura por el análisis exhaustivo de los materiales, sino que procura detectar en un detalle los impensados de la época (Mercadal, 2023). En suma, se trata de una operación de lectura que busca detectar los elementos singulares que producen una ruptura en un campo simbólico determinado (Žižek, 2003). Este doble modo de lectura tiene como desafío reconocer las experiencias estéticas emergentes, las formas de crítica social y disidencia en el pasaje a un orden social neoliberal, inscriptas en los discursos de la época.

El proceso de cambio social en torno a una nueva cultura política democrática se expresa, a su vez, en la agenda de publicaciones que buscan rehacer —en el imaginario local— la cultura común. En ese proceso histórico, la emergencia de los grupos asociados a las revistas solo se explica por dinámicas de la cultura local, así cabe constatar la irrupción de tramas socioculturales latentes en esa coyuntura, que evidencian además la necesidad de recuperar espacios de expresión y creación con el reflujó de la censura en los años finales de la dictadura.

En las revistas publicadas en Villa María es posible identificar dos perfiles en términos estéticos y culturales. Por un lado, revistas literarias centradas en la difusión de poesía, narrativa y ensayo, tanto de autores consagrados como de voces emergentes, que procuran crear lectores a partir de una propuesta juvenil (*Arte, Luna Quemada, El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*). En el otro perfil, estudiado en un trabajo complementario a este (Vigna, Montali, Mercadal, 2024), revistas de carácter periodístico y cultural como *Impulso, Huérfanos* o *Río de Pájaros*, en las que el diálogo con las tensiones del presente involucra el registro de los problemas de la coyuntura. En contraste con la opacidad literaria, en esas revistas lo literario está presente de modo oblicuo, aun cuando la interpelación a los conflictos políticos, sociales y económicos es un objetivo editorial.

En la mirada de conjunto que habilita una lectura transversal, resulta de interés explorar aspectos singulares del corpus. Las revistas cruzan contenidos vinculados al arte, la ilustración, la poesía, la narrativa y el ejercicio de un periodismo cultural que oscila entre la búsqueda de profesionalismo (con referencias a revistas porteñas) y cierta condición *amateur* por las condiciones de producción y las limitaciones económicas. En un campo cultural en proceso de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

reconstitución —caracterizado por su posición periférica—, en la elección de contenidos literarios se puede leer el interés por situarse en el campo cultural más amplio, tanto por la mera coexistencia de firmas locales con autores consagrados, o en la deliberada búsqueda de inscripción en determinada tradición. En la trama discursiva de las revistas se puede reconocer también la incidencia de publicaciones de circulación nacional, es decir, cierto carácter mimético que metamorfosea la impronta local. Así, se advierte el carácter precursor de la revista *Humor* (1978-1999), el interés por conformar una agenda contracultural de *El Porteño* (1982-1993) y *Cerdos & Peces* (1983-1998), el registro de la cultura *rock* en experiencias como *Expreso Imaginario* (1976-1983), la correlación y ruptura con tendencias dominantes en la escritura de *Poesía Buenos Aires* (1950-1960).

***Luna Quemada* (1982-1983)**

La revista publicó cinco números, entre agosto de 1982 (apenas finalizada la guerra de Malvinas) y febrero de 1983. El proyecto fue sostenido por un grupo integrado por los narradores y poetas Alejandro Schmidt, Omar Dagatti, Bettina Dematteis, María de los Ángeles Fornero, Mario Moral y Tessie Ricci, además de la participación de Raúl Tolosa (alias Toul), a cargo del arte de tapa. En algunos números se suman entre los colaboradores Sergio Stocchero y Rubén Chiappero, que luego participan en la revista *Arte*, y Víctor Alves que estaría a cargo de *Cultura Nacional*. Las portadas impresas a una tinta (negra) se caracterizaban por un alto contenido simbólico que permite asociarlas al arco temporal que cubre el fin de la guerra con el comienzo de la transición democrática: en la primera aparece un hombre sentado en posición meditativa, mientras que en la última hay un *collage* con la bandera nacional. La periodicidad estipulada era mensual y se sostuvo en el breve periodo de existencia de la publicación. La propuesta consistía en reunir a escritores jóvenes de la ciudad y constituir mediante la literatura un espacio de expresión en el momento en el que se proyectaba la ruptura con el autoritarismo dominante. Asimismo, la experiencia pretendía generar un espacio que se tornara refundacional, a través de la coexistencia en sus páginas de autores jóvenes y consagrados.

Imágenes 1 y 2.

Tapas de los números 1 y 5



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.



Fuente: Archivo de Revistas Culturales de Córdoba

Para María Fornero, el grupo llegó a tener peso propio y se identificaba como una formación emergente que aspiraba a ocupar el centro del campo literario local. Y el *modus operandi* estaba definido por la toma de decisiones colectiva, más allá de las firmas individuales en las obras: “Llevábamos cosas hechas —cuenta Fornero— y las leíamos en voz alta y el resto opinaba, modificaba. Cada artículo era de factura colectiva, aunque cada uno lo firmaba luego” (2022). En esa existencia signada por el abanico abierto entre la posguerra y la presión política por el regreso de la institucionalidad, *Luna Quemada* intentaba ser “útil a la cultura popular”, con interés en la construcción colectiva, pero siempre con la literatura como eje y replicando eso que Patiño nombró como la “no tematización de la disidencia” (1997). Esto remite a la decisión de no abordar de manera directa aspectos vinculados con los conflictos sociales, y en cambio poner en circulación discursos que desde la literatura o la crítica buscaban ser refractarios a la matriz autoritaria (no solo política, también cultural). En este sentido, los textos introductorios de los números —que suelen definir posiciones “editoriales”— eran poemas que elegían por “transgresores”, según Fornero (2022), como primera definición de una estética de escritura. En el poema de Juan L. Ortiz que abre el primer número, la poesía es más bien una exterioridad: “Si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva, / es asimismo o acaso sobre todo, la intemperie sin fin”. En el número 4, la elección de “Los mandatos ocultos”, poema de Carlos Mastronardi, sugiere una proyección subjetiva desde los primeros versos: “Trabajo para un hombre insospechado / oculto en algún siglo venidero. / Sin saber quién lo manda, está llamado / a ser mi realidad y mi heredero”. El último número abre con “¡Piu Avanti!”, de Almafuerte, y el rezo ya famoso del “No te des por vencido, ni aún vencido / no te sientas esclavo, ni aún esclavo”. Son varias las citas a otros autores que dialogan dentro de la revista con un aura de resistencia y recomienzo⁹, como el fragmento del poeta Edgard Bayley, en el número 2, donde citan: “No sería sincero si le dijera que escribo pensando en los lectores. Escribo en procura de una nueva conquista, un nuevo espacio” (p. 5).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

No obstante lo anterior, *Luna Quemada* le habla al contexto de producción no solo desde la poesía, sino desde los géneros puestos a dialogar. El texto que cierra el primer número menciona la necesidad de un público y que la revista fuera requerida para difundir la producción artístico-intelectual, a la vez que se abre a colaboraciones que “apuesten” a la cultura. En el número 2, un ensayo de Omar Dagatti (“Dar la cara”) buscaba “reforzar una conciencia joven” como acto fundacional de una forma de la crítica. Sin anular la irreverencia juvenil, ni reprimir los impulsos noveles, el texto aportaba un dilema a la época: “desmenuzarse bajo el temor, la impotencia, o hacer frente al lugar social que les corresponde en este complejo sistema a crear” (p. 3). El dilema encuentra una respuesta, pues luego reconoce la importancia de participar de manera activa en la reconstrucción de la cultura.

Alejandro Schmidt, figura protagónica en la trama cultural villamariense en la década, publicó sus primeros poemas en la revista augurando una voz tan sensible como provocadora. Sus intervenciones muestran cierta oscilación en el posicionamiento de la juventud, en la intención de resultar refractario a la violencia, pero sin invalidar la conciencia del horror aún vigente:

Andando por las calles
Yo busco en mi camino
una mirada.
Un espíritu con sed de infinitudes,
con sed de todo
que sea de verdad lo bueno...
Lo busco entre los ojos nuevos
de los niños pequeños...
Busco al amigo de sonrisa franca
a aquel que sepa dar la cara al viento
al sediento de luz
al que quiere justicia.

Schmidt colaboraría en la revista *Impulso*, apenas meses después, en rol de periodista, con entrevistas a Alfonsín, Oscar Alende y otros funcionarios y políticos, en la víspera del llamado a elecciones presidenciales, así como después lo hizo en la versión de columnista *punk-francotirador* en la revista *Huérfanos*. También participó de las revistas *Cultura Nacional* y *El País del Interior*. El último eslabón citado aquí, no obstante, remite a la fundación de la revista *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*, que dialoga con *Luna Quemada*.

El nombre de la revista se vincula con la figura de la luna como metáfora dominante en la poesía romántica: “¿Por qué se llamó *Luna Quemada*? Porque la luna está quemada de tanto que la mencionan desde el Romanticismo”, afirma Fornero (2022). Los contenidos abarcan poesía, narrativa, ensayo y notas sobre teatro, artes plásticas, música y cine. *Luna Quemada* tematiza además la importancia de la cultura desde un punto de vista anticapitalista e incluye el manifiesto que firman intelectuales y creadores por la reconstrucción de la cultura nacional¹⁰. El ciclo de la revista concluye cuando, según Fornero, se retoma la militancia partidaria. La idea inicial de alzar la voz para “no volver nunca más a la sombra” (2022) encontró su cierre en la víspera electoral, aunque eso no limitó el devenir de ese grupo de escritores, que inician trayectorias —como Schmidt o Moral—, y luego se incorporan en otras experiencias rivestidas de la época. Quizás el espíritu de construir una voz colectiva en esa intersección de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

horror, apatía y recomienzo se haya sintetizado en la elección del poema de Juan L. Ortiz que abre el número 1, donde se reúnen los elementos estéticos y políticos que marcaron a esos primeros años de la década, aún bajo la opresión del gobierno de la Junta Militar. De hecho, la poesía de Ortiz parece operar, en el recorrido de *Luna Quemada*, como una suerte de premisa ética que orienta las expresiones del grupo. La revista inaugura con un poema suyo (con el peso editorial que sugiere el primer texto de una publicación naciente), y en el número 2 incluye un comentario crítico con otro poema que despliega en variaciones cierta cuestión de fondo, esto es, la inestable paz reconquistada:

Para que las manos sean
y continúen siendo
las dulces desveladas
que dan forma a la dicha
y crean otro cielo
con estrellas distintas,
—y es un nuevo amor, por ellas
el que aparece como un alba—
la paz.

[...]

Para que el corazón
en la red infinita
palpite, y esta red
tiemble en la sangre una
y todo sea lazos
e hilos delgadísimos
ganados a la sombra,
la paz. (Juan L. Ortiz, p. 25)

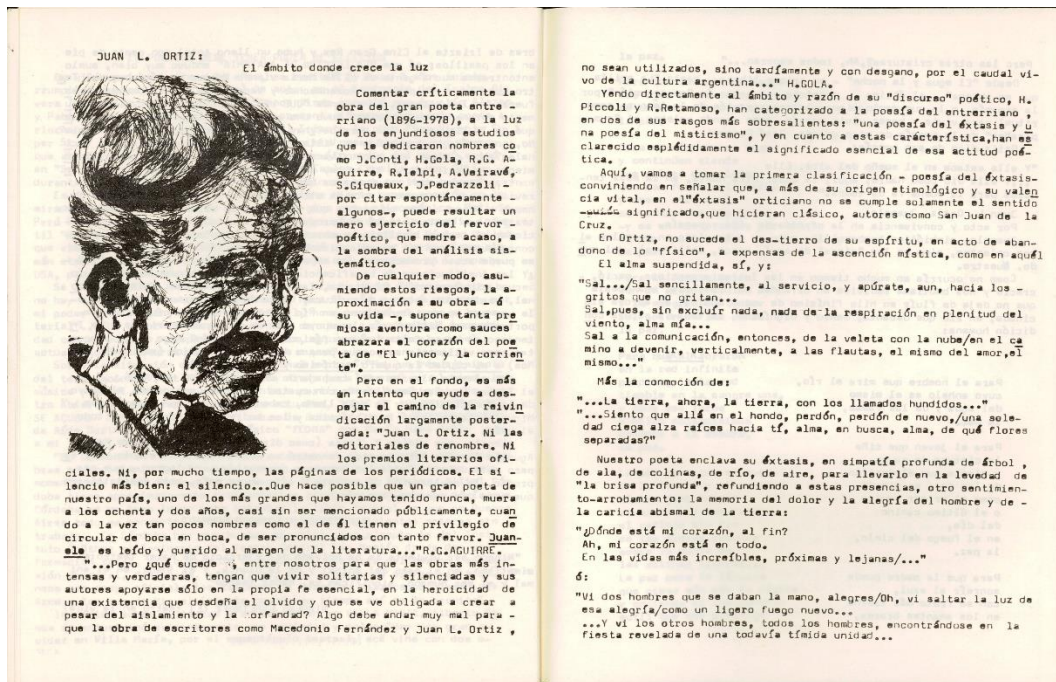
Imagen 3.

Páginas 20 y 21, número 2



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.



Fuente: Archivo de Revistas Culturales de Córdoba

Arte (1984)

La revista *Arte*, a cargo de Rubén Darío Chiappero (alias Cuini), publica seis números en un acotado lapso temporal —de julio a diciembre de 1984. La revista cuenta con colaboradores que participan en otras publicaciones, evidencia de la trama de relaciones entre estos proyectos que se caracterizan por reconfigurar los circuitos culturales y, además, producir una agenda cultural renovada en el período de la transición. En *Arte* colaboran Normand Argarate de *Huérfanos*, Horacio Bianciotto de *Río de Pájaros*, Toul de *Luna Quemada*, e incorpora las firmas de Ricardo Isuregui, Sergio Stocchero, Alberto Tolosa, entre otros.

Para Chiappero, el interés por generar una revista tiene su germen en la cultura *rock* de los setenta, el impacto de los contenidos de *Expreso Imaginario* (1976-1983), que desborda la agenda del *rock*¹¹, e incorpora como problema emergente la ecología, la apropiación de la cultura oriental —alternativa a Occidente— y la nueva vanguardia. Es posible reconocer una suerte de voluntad programática asociada a la difusión de contenidos culturales que puedan producir cambios en la sociedad. Al respecto, afirma Chiappero: “Creo que de nuestra parte había una cuestión de ver si mejorábamos la cultura y, con eso, el pensamiento de la gente” (2022). En este sentido, *Arte* incorpora rasgos de la contracultura de los setenta, con persistencia en los ochenta y refractaria a la cultura de consumo capitalista. “Es algo que se vinculaba con la crítica al consumo —agrega—, a la sociedad de consumo, que era lo que veíamos en la tapa de revistas como *Gente* o *Siete Días*, que reflejaban un modelo de vida que no nos gustaba” (2022).

La revista tiene por colaboradores permanentes a Kitty Angeli —a cargo de las ilustraciones en la tapa—, Daniel Tieffemberg (alias Monkey) en la diagramación, Sergio Stocchero y Horacio Bianciotto. Recibe también colaboraciones de Toul, cuenta con secciones fijas de poesía y narrativa, interiores de tapa con ilustraciones, y comienza con una propuesta sucinta —tan solo ocho páginas— que en el tercer número se duplica. En este sentido, cabe advertir un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

recorrido similar a otras revistas que, una vez que conquistan una comunidad de lectura — como *Río de Pájaros*—, incrementan los contenidos. Se puede considerar a *Nexo* como un antecedente, también a cargo de Chiappero, que publicó solo dos números —septiembre de 1980 y febrero de 1981—, donde se anticipa el interés por los contenidos literarios (cuentos de Edgar Allan Poe y Franz Kafka), la agroecología (siembra de semillas, calendario hortícola), la música (Stockhausen) y la plástica (Van Gogh, Gauguin).

El primer número tiene en la portada el dibujo de una llave de agua de la que mana un paisaje urbano idílico —en un reconocible estilo naïf— que ya indica una orientación de la revista: la idealización de las prácticas creativas para la reconfiguración de una idea de futuro. Esta tendencia cristaliza en el tercer número, en el lema “Por un futuro creativo”. El editorial es explícito: “Nuestra consigna es crear. Desarrollar al infinito nuestras potencialidades creativas es nuestra posibilidad” (*Arte*, número 1). En este número se publica el “Manifiesto Ajoísta” — gesto homólogo a la emergencia de un movimiento de vanguardia—, donde se afirma el vínculo de la poesía con la infancia, en tanto experiencia con el mundo libre de prejuicios. Los poemas de Stocchero, Veneciano, Isuregui y Argarate (el de este último titulado “Infancia”) acompañan el manifiesto. La posición asumida en el número inaugural contiene una crítica dirigida al mundo adulto: “Se sentó frente al tablero con inmenso placer —escribe Bianciotto—. Dibujar era su instante mágico de todos los días, después de la corrosión de la oficina”. En el poema de Argarate, la infancia aparece como tiempo de descubrimiento: “Hace días de nuestros días de magia / de nuestra enciclopedia del asombro pequeñito / descalzos a puntillas / abrazándonos el sol la piel” (p. 8).

En el segundo número, el editorial reconoce que las prácticas creativas son actos de producción de nuevos conocimientos. En la sección “Ajó”, la infancia no solo implica una relación distinta con el mundo, también resulta refractaria a la cultura del consumo: “El poeta escribe las personas compran / la televisión publica la gente sigue comprando / la radio publica que se acaben los libros” (Isuregui, p. 4). El cuento de Ana Angeli, “La jaula”, donde el objeto referido está en venta, es una suerte de alegoría del pasaje de un régimen represivo a otro donde reconquistar las libertades civiles. Si se tiene en cuenta que la posdictadura reorganiza la sociedad en torno al mercado (Schwarzböck, 2016), es interesante constatar el pasaje que simboliza la jaula, de un entorno de encierro a otro que tiene por escena el mercado: “Una jaula puede tener significados muy adversos, como cercenar la libertad, separar, evitar, negar, tener dueño, ser esclavo...” (p. 6).

También aparecen poemas con la siguiente bajada: “Cuatro poemas, cuatro voces, cuatro esperanzas, aquí están, cuatro pájaros libres, en pos de un horizonte indestructible”. En el marco del Estado de derecho restablecido, la libertad como significante puntúa los contenidos de la revista de manera ambigua, debido a que es un valor en los contenidos que desdican ciertas ilustraciones. Una viñeta de Toul en el número anterior muestra a un hombre acodado en una mesa donde se apilan tazas de café y desde el humo de un cigarrillo se eleva una silueta femenina sin rostro —un deseo sin rostro se torna así más bien ominoso—. Y en este número se incorpora la sección “Crónicas de un sobreviviente”, con relatos de Bianciotto. El título de la sección y el primer relato importan en tanto condensación de sentidos: la libertad desde la perspectiva de un “loco” —en este primer relato— no deja de presentar una idea paradójica, debido a que la locura es síntoma de una estructura psíquica dañada, la que difícilmente pueda hacer una experiencia de la libertad como afirmación de sí.

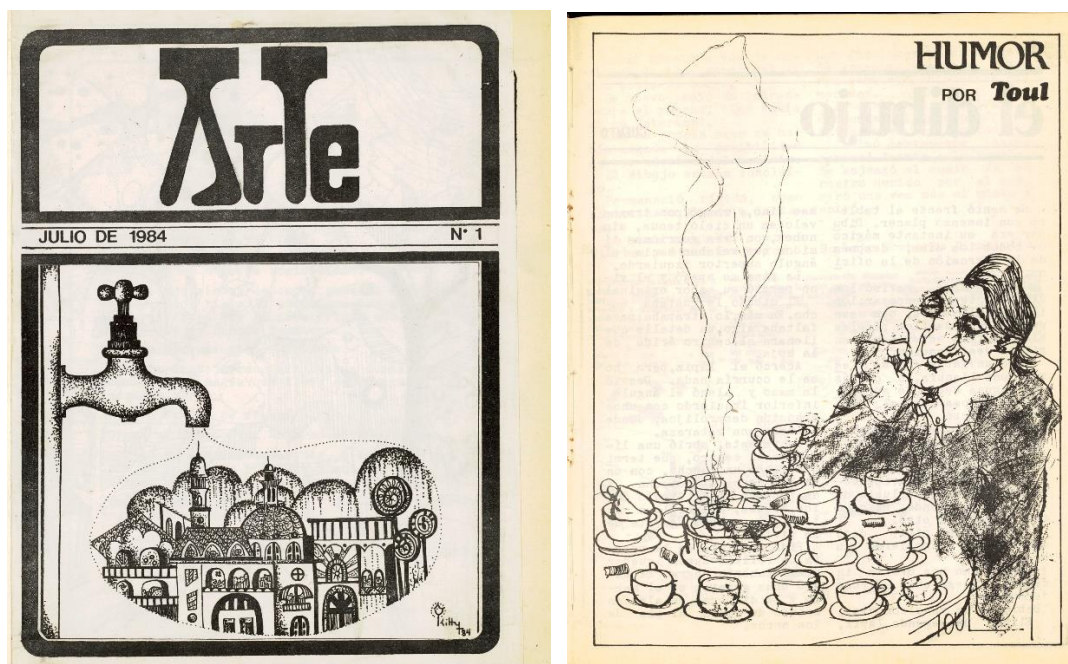


Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

Imágenes 4 y 5.

Tapa del número 1 e ilustración en pág. 5



Fuente: Archivo de Revistas Culturales de Córdoba

En el tercer número, con tono optimista, el editorial reconoce la emergencia en la ciudad de un “movimiento cultural”, con aparición de la revista *Huérfanos*, la primera muestra de ilustración organizada por el grupo independiente Trazo, la inauguración del Cine Club Chaplin, e inscribe el lema “Por un futuro creativo”, que luego se desplazará a la tapa. En este número colaboran con poemas los integrantes de *Luna Quemada*, María Fornero y Mario Moral. El poema de Moral puede leerse como una tentativa de elaboración de la pérdida: “Esta voz no es esta sangre / este estilo no es este corazón / no es este dolor el que escribe el poema / no es esta encrucijada / la misma situación de los ausentes” (p. 12). La mención de “los ausentes” remite de manera oblicua al “duelo histórico” (*sensu* Richard) que no termina de asimilar la pérdida y asume una forma de expresividad doliente en el poema.

Aparece también información sobre el proyecto de cineclub, iniciativa del Círculo Médico, la constitución de la comisión organizadora y el grupo de asesores (donde participan los integrantes de *Huérfanos*: Schmidt, Argarate y Pablos). Asimismo, refiere los contenidos del primer número de *Huérfanos*, la nota editorial con la firma de Pablos, los comentarios sobre música y libros, la historieta ilustrada por Toul “Nacho Sboletta”, la columna de Schmidt “Así nos van pudriendo” y la frase de Witold Gombrowicz que es divisa en la contratapa: “Que mi forma nazca de mí, que no me sea hecha por nadie”.

El cuarto número despliega una prédica pacifista que acompaña una ilustración en la primera página. La sección “Ajó” insiste en tematizar la libertad: “Sacudámonos las alas / y reemprendamos el vuelo. / Aún podemos... / no hemos perdido la aptitud, / solo que nos enseñaron el miedo / y eso quebró nuestras almas” (Bianciotto, p. 5). El suplemento *Tierra de futuro* informa la constitución de la delegación departamental de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos, los fundamentos¹², la organización de la mesa ejecutiva, comisiones y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

subcomisiones. La Secretaría de Cultura está a cargo de Mario Moral, y la de Juventud, de Horacio Bianciotto. En el suplemento, Chiappero firma una extensa columna titulada “El poder y la decisión”, que, desde un discurso humanista, sin referencia a conflictos sociales concretos, propone romper con cierto conformismo para transformar “la especie humana”. El título remite a las cualidades para producir un cambio: “Por lo general, todos los que soñamos con un mundo mejor, poco hacemos para convertir en realidad nuestras inquietudes” (p. 4). Con todo, es explícito el contenido de la libertad a la que se aspira y las condiciones que la hacen posible: el marco del Estado de derecho y la democracia (p. 3).

En este número, Chiappero elogia la realización de la peña organizada por la revista *Cultura Nacional* para celebrar la publicación de diez números. El enfático título, “La fiesta grande de la Cultura Nacional”, da cuenta del sentido que adquieren estos encuentros en la recomposición de los lazos comunitarios. El rescate de ciertas tradiciones se puede pensar como el intento de articular un sentido de continuidad histórica fracturada por el golpe militar. Así, como postula Richard, la voluntad de recuperar un pasado depositario de los valores de la identidad nacional procura reparar “una continuidad rota, armando enlaces simbólicos con la tradición” (Richard, 2013, 121).

En el número cinco, el editorial asume que la creación estética puede ser una contribución a la sociedad, basada en la libertad, la solidaridad, el amor, que habilita además formas de participación social. La nota cierra con un discurso poético que evade señalar de manera directa los problemas: “Hay muchas estrellas por descubrir en todo este mágico y poético cielo que nos rodea”. Sin embargo, la sección poesía publica un texto de Schmidt que se destaca por la contundencia de sus versos.

Alguna vez nos pedirán perdón
por los favores recibidos
la extracción de la piedra de la locura
los amores no completados
la soledad infligida
y el asco en cucharitas.
Posiblemente en algún lugar
remotamente propio
seamos disculpados
por la incontinencia de nuestras ambiciones
por la baba
el fuego
los crímenes secretos.
Y una luz no buscada
guiadora de las súbitas muertes horarias
de la rara vida
desmayada de amor
alguna vez
cotejará nuestra pasión
la ubicará de pronto en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

torres adecuadas
donde pulir
y realmente usar
las gafas de los días. (Schmidt, p. 7)

En el poema hay una rotura en el discurso: ¿quién habla de un perdón dirigido a quien ha producido un daño? La voz parece emular la del victimario que no reconoce, en referencia a los derechos humanos, la cadena “ofensa, perdón, reparación” (Richard, 2013, p. 130). En este marco, el poema despliega una forma oblicua de figuración de la experiencia traumática al proponer un sentido divergente.

En el último número, el editorial cierra el ciclo con una afirmación del *ethos* de la poesía, ya no solo acto creativo, sino concepción del mundo que difiere del poder asociado al dinero. En la sección “Ajó” aparece “Diario de un suicida”, de Stocchero: el título lleva a pensar en un cambio de tono abrupto, pero es expresión de una queja juvenil por la lejanía de ciertos ideales, que evoca la figura de John Lennon —asesinado hacía pocos años—: “Todo lo que necesitás es amor”, “Dale una oportunidad a la paz”.

El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol (1987-1991)

Argarate reconoce que las revistas constituyen pequeñas comunidades de lectura y escritura; además de canalizar debates, permitían elaborar las presiones del contexto. “Convengamos que el clima de opresión y represión social estaba, se sentía; y si uno tenía medianamente algún grado de lectura y de comprensión política se daba cuenta de que había que terminar con eso” (2022), afirma. Luego de la experiencia de *Huérfanos*, *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol* muestra un cambio hacia contenidos estrictamente literarios. Es evidente también el carácter *amateur*, aunque en la propuesta de “divulgación literaria” resulta una publicación homogénea. Para Argarate, la figura de Schmidt es central en las referidas experiencias editoriales, pero de manera muy diferente, pues se pasa de la imposibilidad de reconocerse en una tradición local a refundarla y constituir redes de intercambio con otras publicaciones que expanden la resonancia de las letras locales.

En efecto, la revista se presenta con ese carácter de divulgación literaria. Se trata de la única publicación que logra sostenerse en el tiempo, publica 15 números en cuatro años, en los que se pueden identificar tres momentos: el fundacional, donde persiste el núcleo de *Huérfanos*, con un consejo editor integrado por Schmidt, Pablos y Argarate (números 1 a 5, mayo de 1987 a octubre de 1988); Schmidt con Argarate (6 a 10, noviembre de 1988 a diciembre de 1989), y Schmidt a cargo (11 a 15, mayo de 1990 a octubre de 1991). Los contenidos incluyen poesía, narrativa, ensayos, entrevistas, breves textos sobre la obra y biografía de los autores divulgados. En su primer momento, más que la construcción de un corpus crítico, la revista es una suerte de manifiesto de las estéticas que concitan la atención del grupo.

En el análisis es interesante considerar los modos de acceso a contenidos en un contexto pre-digital. La revista recupera materiales de otras publicaciones, componiendo un *collage* de contenidos, guiados por la pulsión exploratoria, la pasión por la escritura, la diversidad de estéticas y un *ethos* asociado al oficio de escritor. En un contexto donde el acceso a contenidos supone la construcción de redes de intercambio, el contacto con otras revistas, la búsqueda en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

bibliotecas o la compra de libros, la estrategia editorial rompe con la regla periodística de producción de contenidos novedosos, a la vez que afirma el carácter de divulgación.

Es la única publicación local disponible en AHiRA¹³, con un texto de presentación de Claudia Román, en el que se extiende sobre la denominación de la revista:

El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol toma su nombre de dos de las más célebres acuarelas del centenar de ilustraciones para la Biblia que fueron encargadas a William Blake entre 1805 y 1810. Una de las series, la de “El gran dragón rojo”, recrea sus visiones de un pasaje del *Libro de las Revelaciones*. Esos diseños muestran, mediante composiciones distintas, el acecho del demonio —representado como un gran dragón rojo— a una mujer vestida o revestida en tonos dorados a punto de parir o que acaba de parir. (AHiRA, 2021)

Para Román, la fecundidad aludida se traslada a la revista por la diversidad de estéticas que convoca, que la convierte en un “libro de revelaciones” de poéticas consagradas y emergentes. En la presentación señala el anuncio en la primera página de “colaboraciones” que abarcan tanto a quienes envían material inédito a la revista, como la inserción de importantes autores de la “literatura universal”. A estas consideraciones se puede agregar la colocación que la revista realiza de las letras en Villa María —donde la poesía en tanto tradición profusa tiene una expresión contemporánea— y el carácter iniciático en la proyección de la trayectoria autoral de Schmidt.

En los primeros números sobresale la factura artesanal, el diseño es irregular —con cajas de texto cruzadas—, pero luego tiende a construir un diseño uniforme¹⁴, similar a las carpetas de poesía que emprende Schmidt en la última fase de la publicación. La revista —como se mencionó— difunde poetas consagrados y voces emergentes. En el plano local, se puede reconocer el corte generacional de los autores publicados en la antología *Villa María y sus jóvenes poetas*¹⁵ (1982), que la Dirección de Cultura y la SADE local concretan con un subsidio del Fondo Nacional de las Artes. Con la incorporación de autores emergentes, realiza un doble movimiento céntrico y extracéntrico; voces que de otra manera no alcanzarían esa posición se mueven de la periferia al centro y viceversa, a saber: Roberto Juarroz y Alejandro Schmidt (n° 1), Edgar Bayley y Tessie Ricci (n° 2), Aldo Paferniuk y Griselda Gómez (n° 3), Oscar del Barco y Osvaldo Pol (n° 4), Alberto Girri y Antonio Moro (n° 5), Javier Cófreces y Edith Vera (n° 6), Ricardo Molinari y Hugo Rivella (n° 7), Luis Cernuda y Sergio Stocchero (n° 8), Elvio Gandolfo y Fabio Cardarelli (n° 9), Francisco Madariaga y Dolly Pagani (n° 10), Rodolfo Alonso y Carmen Bruna (n° 11), Alejandra Pizarnik y Celina Garay (n° 12), Manuel Castilla y Antonio Moro (n° 13), Rodolfo Alonso y César Vargas (n° 14), Víctor Redondo y Dalia Prado (n° 15).

En la primera fase, la revista dedica una sección a la publicación de autores locales y de la provincia (n° 3 y 4), que muta a “poetas inéditos” (n° 6), y luego a “poemas” (n° 8), panorama que completa con una sección dedicada a poetas de Río Cuarto en el último número. En todos los números se publica en la portada un poema que oficia de nota editorial¹⁶, y establece así una filiación con el gesto iniciado por *Luna Quemada*. La diversidad de estéticas y tradiciones no permiten inferir un criterio de selección, sin embargo, se pueden leer continuidades y rupturas con la corriente dominante que representa la revista *Poesía Buenos Aires*¹⁷ (1950-1960). La difusión de literatura norteamericana, la publicación del manifiesto vernáculo de la *beat generation*, exponen cierto desplazamiento de las estéticas consagradas.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

En el primer número, la indicación del poema en tanto nota editorial es explícita —aparece en una banda—. El poema de T. S. Eliot, “East Coker”, expresa cierta voluntad programática, un nuevo comienzo en la escritura y apartamiento de la lógica que rige el sistema social:

Aquí estoy, por lo tanto, en medio del camino,
después de veinte años,
veinte años bien perdidos, los años de entreguerra,
tratando de aprender a emplear las palabras,
y cada tentativa
es un comienzo totalmente nuevo,
y un tipo diferente de fracaso,
porque uno solo aprende a dominarlas
para decir lo que uno ya no quiere decir
o de algún modo en que uno ya no quiere decirlo.
Por eso cada intento es un nuevo comienzo,
una excursión a lo inarticulado
con un mísero equipo cada vez más gastado
en el desorden general
de la inexactitud del sentimiento,
patrullas de emoción sin disciplina. (Eliot, Editorial n° 1, 1987)

En este número, la presentación de Roberto Juarroz envuelve de cierto misticismo la iniciativa: “Su poesía es una experiencia notable de las palabras y de lo que ellas significativamente dejan de decir: el silencio como estado supremo conduciéndonos a una serena armonía con el misterio” (p. 2). Si se consideran los debates y problemas que tratan las publicaciones culturales del período, en la reproducción de la conversación entre Juarroz y Guillermo Boido aparece una posición sobre la escritura, y también una reforma de la idea de cultura. En la entrevista, Juarroz indica problemas que remiten al contexto: crisis del sentimiento de comunidad que asocia “a la lucha infernal por el éxito, el dinero, el poder”, desplazamiento de la idea de cultura vinculada con “bienes de privilegio”: “Hay un texto de Malraux en el que expone su concepto de la cultura, que me parece admirable —afirma—: es el conjunto de todas las formas del arte, el amor y el pensamiento que le han permitido al hombre ser menos esclavo” (p. 2). Luego de reconquistados los derechos civiles, el interés por señalar la relación entre creación y libertad —posición que coincide con el programa de la revista *Arte*— es un modo de exponer los límites del orden político —finalizado el período de la transición—, y la persistencia de los poderes que van a configurar la razón neoliberal (*sensu* Gago).

En este número también se publica “Carta sobre algunas aporías” de Emile Cioran. La apuesta se radicaliza, pues cuestiona la misma dinámica del campo literario: “¿El literato? Un indiscreto que desvaloriza sus miserias, las divulga, las reitera: el impudor —desfile de reticencias— es su regla; se ofrece” (p. 6), escribe Cioran. Un desliz del “Así nos van pudriendo” (columna de Schmidt en *Huérfanos*), es decir, una posición que nunca se estabiliza. Con la presentación de Cioran se inscribe un lema: “Leer es ir contra uno mismo. Leerlo a Cioran es pensar contra uno mismo”. El “contra” cifra la posición que se insinúa, contra el sistema social: la poesía; contra la poesía: una perdurable incomodidad.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

El primer número cierra con un poema inédito de Schmidt de *Serie Americana* que se titula “Conozco algunos trucos”; el personaje es un ex soldado perteneciente a la marina que habla de su nuevo oficio como tatuador y confiesa: “he soportado casi todo / —tengo cicatrices norteamericanas en la mente—.” En la apertura y cierre de este primer número, el problema de la redefinición de una identidad tiene por marca la experiencia de la guerra. Si se tiene en cuenta que el proceso de democratización en el campo intelectual involucró una doble transición (la reestructuración de las identidades político-ideológicas y nuevos modos de pensar la relación entre literatura, cultura y política [Patiño, 2004]), el problema de una identidad en proceso de redefinición remite, a su vez, a esa exigencia propia del contexto de la posdictadura.

En el número siguiente, la nota editorial es un poema de Edgar Bayley titulado “Es infinita esta riqueza abandonada”. El poema habla del infinito del tiempo que atraviesa la vida humana, lo que se extingue y renueva, de una historicidad que abandona la riqueza del canto que es el poema, también de la promesa de recomienzo que es el mismo canto:

esta mano no es la mano ni la piel de tu alegría
al fondo de las calles encuentras siempre otro cielo
tras el cielo hay siempre otra hierba playas distintas
nunca terminará es infinita esta riqueza abandonada
nunca supongas que la espuma del alba se ha extinguido
después del rostro hay otro rostro
tras la marcha de tu amante hay otra marcha
tras el canto un nuevo roce se prolonga
y las madrugadas esconden abecedarios inauditos islas remotas
siempre será así
algunas veces tu sueño cree haberlo dicho todo
pero otro sueño se levanta y no es el mismo
entonces tú vuelves a las manos al corazón de todos de cualquiera
no eres el mismo no son los mismos. (Bayley, Editorial, n° 2)

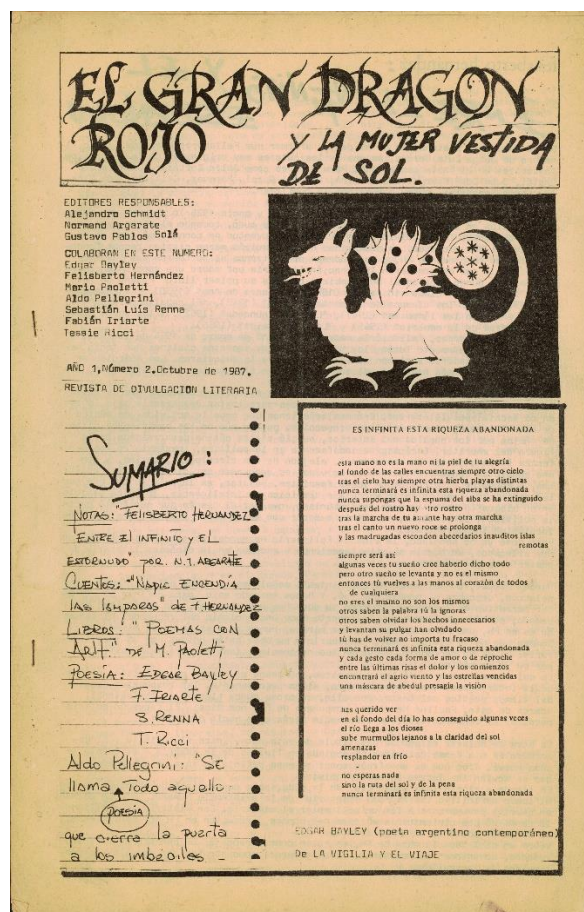
Imagen 6.

Portada del n° 2



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.



Fuente: Archivo de Revistas Culturales de Córdoba

La figura de Bayley participa en todo el ciclo de la revista. En un número posterior aparece un breve ensayo titulado “Una merced”, donde el poeta refiere cierta fe o llamado que guían las elecciones personales (n° 12). En uno de los últimos números, María del Carmen Suárez escribe “Bayley. La vigilia y el viaje” (n° 14), una especie de obituario debido a la muerte reciente del poeta. Por último, Schmidt denomina *Alguien llama* –título de una antología del mismo Bayley– a la colección de carpetas de poesía que publica con la editorial Radamanto. En esta continuidad se puede leer la construcción de un *ethos* en torno a la figura del poeta que define la trayectoria autoral de Schmidt: la poesía transmuta cierta persistente incomodidad en espacio de salvación que adquiere un tono místico, aunque hay una oscilación entre el misticismo, el rechazo del orden social que afirma la democracia —en tanto orden de mercado— y la denuncia de los poderes.

La portada del segundo número exhibe la factura artesanal de la propuesta: tiene un sumario manuscrito, el nombre de los editores responsables y la lista de colaboradores. En este número se incluyen poemas de *Clave menor* (1983), con una breve prosa poética de Schmidt sobre la plaqueta que publicaron de manera conjunta con Tessie Ricci: “Estabas con la garganta rota, un animal el mundo, piedritas, y sí... podemos confiar en que cantaban partes de tu cabeza, las cosas desgarradas, habituales”. En “Poemas para Horacio”, Ricci escribe: “Amigo nuestro / hay silencios como baldíos / estirando los cordones / poco umbilicales / de tus fotografías en mi mesa” (p. 8). La fotografía, ya se sabe, ha sido un elemento importante en la presentación en el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

espacio público de los desaparecidos para el movimiento de derechos humanos. Sin embargo, aquí se refiere un indecible y una ausencia que remiten a la dimensión extratextual de la revista, a una sociedad que está procesando el “duelo histórico” (Richard, 2013).

En la contratapa de este segundo número se publica una especie de manifiesto de Aldo Pellegrini, “Se llama poesía todo aquello que cierra la puerta a los imbéciles”, que se reproduce de la revista *Mutantia* (n° 11, 1982). La clave del ensayo es colocar a la poesía como aquello contrario al poder —o a la búsqueda de poder— y al imaginario jerárquico que estructura el orden social:

La poesía tiene una puerta herméticamente cerrada para los imbéciles, abierta de par en par para los inocentes. No es una puerta cerrada con llave o con cerrojo, pero su estructura es tal que, por más esfuerzos que hagan los imbéciles, no pueden abrirla, mientras cede a la sola presencia de los inocentes. Nada hay más opuesto a la imbecilidad que la inocencia. La característica del imbécil es su aspiración sistemática de cierto orden de poder (p. 10).

El texto señala el poder basado en el principio de autoridad que organiza a las instituciones (el mercado, la estructura del Estado, la Iglesia, el periodismo, etc.). La poesía, en cambio, es afirmación de la libertad en el hombre y participación en la realidad mediante la creación. En los primeros cinco números, la carta de Cioran, el ensayo de Pellegrini, a los que se agrega el manifiesto *beat* y un texto sobre Alberto Girri¹⁸, definen un gesto político que se repite en cada edición. La criticidad estética de la poesía es índice de su politicidad, es decir, el *ethos* del escritor se define por la crítica al sistema social mediante una práctica que, en su gratuidad, se aparta de su lógica. Asimismo, tal crítica implica la apertura de la historia que posibilita el inconformismo vanguardista. La reproducción del editorial del cuarto número de la revista *Eco Contemporáneo* (1962), manifiesto de la *beat generation* en nuestro país, muestra esa apertura, el gesto de ruptura de la vanguardia deja “todo por hacer”, hay una desidentificación con el repertorio de las identidades políticas establecidas y el deseo de reinención de una comunidad por-venir través de la creación.

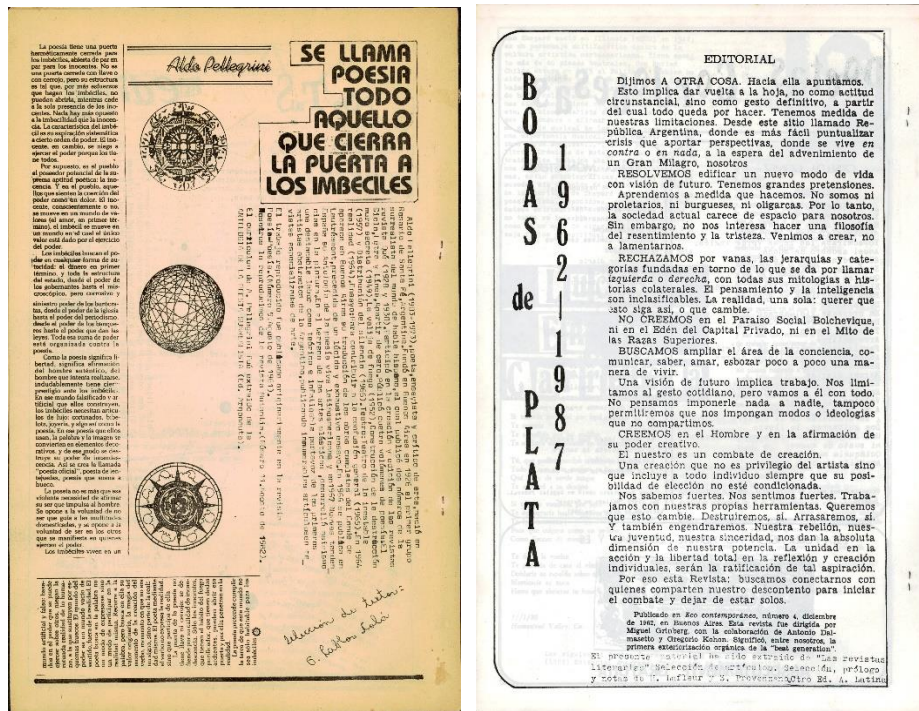
Imágenes 7 y 8.

Contratapas de los números 2 y 3



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.



Fuente: Archivo de Revistas Culturales de Córdoba

En el número cuatro, Schmidt publica una prosa poética que precede una colección de citas, donde la poesía asume el carácter de “oficio irredento” que involucra la tensión de lo simbólico. La prosa indica la asunción del oficio en una posición periférica y, por lo tanto, revela tanto una reflexión sobre la escritura como las condiciones de su ejercicio, en una serie de interrogantes que no se resuelven:

En las provincias, algunos dejarían su corazón por dos palabras nuevas. Siempre fue así, ahora mismo, alguien siente lo irremediable, se alzan bestias en el pecho de la virgen, la pampa alimenta su decepción de entrecasa. ¿Darle consejos a un muerto luminoso? ¿Suponer talentos, destinos, prestigios patéticos? ¿La formulación de un oficio irredento? (Schmidt, 1987, p. 2)

Las preguntas dejan en suspenso la tensión persistente propia del desvío que suponen las prácticas de escritura. En este número se coloca un anuncio que dice “Saludamos a las publicaciones *Plumín Infrarrojo* (Córdoba) y *Escalofrío* (Buenos Aires)”: se trata de la incipiente construcción de redes que van a nutrir de contenidos a la revista. En el número siguiente, también aparece una página con publicaciones recomendadas¹⁹, mientras que el paso a la tercera fase (nº 10) cuenta con un sumario de contenidos y una página de agradecimientos a medios locales, provinciales y nacionales, revistas de Buenos Aires, librerías de la ciudad de Córdoba y colaboradores en el exterior.

En el último número, la revista ya tiene el aspecto formal de las carpetas de poesía *Alguien llama*, que Schmidt publicaría con Radamanto (de 1990 a 2007). El texto de tapa y contratapa permiten trazar una parábola con *Huérfanos*. El poema de Emily Dickinson y el mendigo del relato “La cigarra”, de Enrique Banchs, componen la figura del que ha sido relegado de cierto



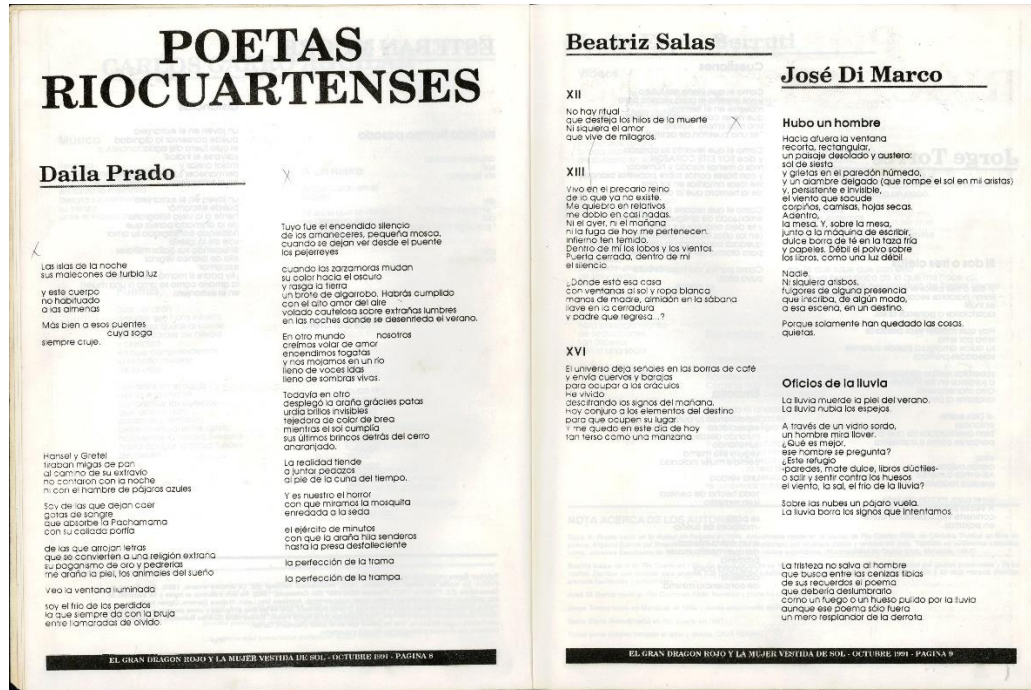
Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

orden social, pero en el margen realiza una experiencia con el misterio y esa experiencia es su riqueza, como reza el poema de Bayley: “Es infinita esa riqueza abandonada”.

Imagen 9.

Sección del último número (15) dedicado a poetas riocuartenses



Este diseño editorial continuará en las carpetas *Alguien llama* (1990-2007).

Fuente: Archivo de Revistas Culturales de Córdoba.

Cierre

En este análisis, la década del ochenta como núcleo de lectura muestra una temporalidad abierta que tiene su transfiguración y cierre en el tránsito a un orden social neoliberal. A fines de la década se produce una segunda transición cultural (*sensu* Patiño) que evidencia como caso ejemplar la revista *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*, pues hay un movimiento de repliegue a modalidades de intervención que se reducen al campo de las letras o, en otros términos, a los “códigos de la tribu”. Este movimiento se explica —en parte— por el desencanto con el proyecto de democratización alfonsinista y el viraje hacia el orden de mercado del neoliberalismo menemista (Patiño, 2006). En ese tránsito, la criticidad estética de los proyectos revisteriles también exhibe ciertas oscilaciones y ambivalencias que expone la publicación a cargo de Schmidt. En las revistas, la política no solo se lee en la página editorial, sino en el *ethos* alterno anticapitalista que resulta transversal, e incluso se afirma en la insistencia de sostener prácticas que se apartan de la lógica del sistema social.

Con todo, este *corpus* periférico expone de manera singular los problemas de la transición democrática. En este sentido, las revistas ensayan el cambio en torno a la idea de cultura, la idea tradicional que la asocia a las bellas artes cede ante la importancia del cine, el teatro y la música en los consumos culturales. La relevancia que adquieren las letras locales es también



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

evidente, pues se inician trayectorias autorales articuladas con estéticas emergentes. En las revistas es importante además reconocer estrategias colectivas que resultan centrales en la recomposición de una trama cultural que tendrá continuidad en las décadas siguientes. Así, resultan el soporte material de una política cultural que, a la vez que constituye un circuito cultural, lo torna visible.

En tanto espacios de prácticas culturales innovadoras exponen: el cruce de prácticas y disciplinas (arte, ilustración y poesía), el ejercicio de cierto periodismo cultural de carácter *amateur* y la tentativa de proyectar las letras locales a nivel nacional. En un campo de escasa institucionalidad, constituyen un *locus* para pensar los rasgos de la experiencia cultural de la década. A partir de aquello que Richard denomina “una precaria narrativa del residuo”, el carácter fragmentario de la experiencia histórica se lee tanto en el lenguaje de las revistas como en un afuera discursivo. Es decir, la disidencia no siempre es asumida de manera explícita, sino en un no dicho, en lo que no se alcanza a verbalizar, aunque se insinúa en formas poéticas — aquí es modélica la escritura de Schmidt— y en desplazamientos metafóricos.

Por último, el archivo como forma de memoria interpela nuestro presente, donde el (des)orden institucional de la democracia formal actual perpetúa el horizonte de catástrofe. En *Los espantos. Estética y postdictadura*, Silvia Schwarzböck (2006) advertía: lo que no se puede concebir de la dictadura es aquello que se vuelve representable, la victoria del proyecto económico de miseria planificada, la rehabilitación de la vida de derecha como la única posible.

CREDIT – Roles de colaboración académica

Artículo: La escritura del desencanto. Una lectura de las formas disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina)

Silvina Mercadal: Administración del proyecto; Conceptualización; Investigación; Metodología; Redacción - borrador original; Escritura - revisión y edición; Visualización.

Diego Vigna: Administración del proyecto; Conceptualización; Curaduría de datos; Investigación; Metodología; Redacción - borrador original; Escritura - revisión y edición; Visualización.

Gabriel Montali: Administración del proyecto; Conceptualización; Investigación; Redacción - borrador original; Escritura - revisión y edición; Visualización.

Referencias bibliográficas

Altamirano, C. y Sarlo, B. (1983). *Literatura/Sociedad*. Buenos Aires: Edicial.

Argarate, N., comunicación personal, 10 de septiembre de 2022.

Badenes, D. (Comp.) (2017). *Editar sin patrón*. La Plata: Club Hem.

Budassi, L.; Marinzalda, D. (2020). Los años setenta. Memorias peronistas en la ciudad de Villa María. Avances de investigación. En Achilli, C. (comp.), *Historia de Villa María y la región*, Libro 1, 21-36. Villa María: Instituto de Historia de Villa María.

Chiappero, R. D., comunicación personal, 12 de septiembre de 2022.

Crespo, R. (coord.) (2010). *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. México: Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

- Delgado, V. (2014). Algunas cuestiones críticas y metodológicas en relación con el estudio de revistas. En V. Delgado, A. Mailhe y G. Rogers (coord.), *Tramas impresas. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*, pp. 11-25. La Plata: EdULP.
- Delgado, V. y Rogers, G. (Eds.) (2016). *Tiempos de papel. Publicaciones periódicas argentinas (siglos XIX-XX)*. La Plata: FaHCE - UNLP.
- Fornero, M., comunicación personal, 22 de noviembre de 2022.
- Gago, V. (2014). *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Garbatzky, I.; Gasparri, J. (2021). Nuestros años 80. A modo de presentación. En I. Garbatzky y J. Gasparri, *Nuestros años 80* (pp. 5-10). Rosario: Humanidades y Artes Ediciones - CETyCLI.
- Giordano, C. (1992): Poesía Buenos Aires, 1950-1960. En *América: Cahiers du CRICCAL*, n°9-10, 385-392. DOI: <https://doi.org/10.3406/ameri.1992.1087>
- Mercadal, S. (comp.) (2020): *Creación y sociedad: La gestión cultural pública en Villa María*. Libro digital. Córdoba: Lago Editora. <http://hdl.handle.net/11336/147280>
- Mercadal, S.; Vigna, D. (2022). Los espacios negados. Crítica cultural y estéticas de escritura en la revista digital El Interpretador (2003-2011). *Cuadernos de CiPeCo*, Vol. 2 Núm. 4, 34-57. Córdoba: FCC. UNC.
- Mercadal, S. (2023). *La experiencia de los libros y la tradición alternativa de Litoral. Antecedentes y derivas de una crítica política de la cultura*. [Tesis de doctorado inédita]. Córdoba: FCC. UNC.
- Patiño, R. (1997). Intelectuales en transición. Las revistas culturales argentinas (1981-1987). En *Cuadernos de Recienvenido*, 4, (5-34). Sao Paulo: Depto. de Letras Modernas / FFLCH / USP.
- Patiño, R. (2004). Intelectuales, literatura y política. En Romano Sued, S., Pacella, C., Olmos, C., Pampa Arán, O., Mattoni, S., Patiño, R. *Umbrales y catástrofes*, 15-28. Córdoba: Epoké.
- Patiño, R. (2006). Revistas literarias y culturales argentinas de los 80. *Ínsula: revistas de letras y ciencias humanas*, 715-716. España: Ínsula.
- Patiño, R. (2008). Revistas literarias y culturales. En J. Amícola y J. L. de Diego (eds.) *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates* (154-170). La Plata: Editorial Al Margen.
- Richard, N. (2013). Roturas, enlaces y discontinuidades. En *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarlo B. (1992). Intelectuales y revistas: razones de una práctica. *América: Cahiers du CRICCAL*, n°9-10 (pp. 9-16). DOI: 10.3406/ameri.1992.1047 http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1992_num_9_1_1047
- Schwarzböck, S. (2018) *Los espantos. Estética y postdictadura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta.
- Tarcus, H. (2020). *Las revistas culturales. Giro material, tramas intelectuales y redes revisteriles*. Buenos Aires: Tren en Movimiento.
- Usubiaga, V. (2021). Retratos de época. Periodizar los ochenta desde las miradas cuerpo a cuerpo. En I. Garbatzky y J. Gasparri (Coord.), *Nuestros años 80* (pp. 51-66). Rosario: Humanidades y Artes Ediciones - CETyCLI.
- Weinberg, L. (2011). Presentación. Revistas en América Latina [Dossier]. *Cuadernos Americanos*, 137, 199-205.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Žižek, S. (2003). ¿Cómo inventó Marx el síntoma? En Žižek, S. (comp.), *Ideología: Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Referencias sobre imágenes

- Angeli, Kitty (1984). Portada. *Arte* N° 1. Villa María.
Anónimo (1982). Ilustración Juan L. Ortiz. *Luna Quemada* No 2. Villa María.
Anónimo (1987). Portada *El Gran Dragón Rojo y la Mujer Vestida de Sol*, N° 2. Villa María.
Toul (1982). Portada *Luna Quemada* N° 1. Villa María.
Toul (1982). Portada *Luna Quemada* N° 5. Villa María.
Toul (1984). Viñeta. En *Arte* N° 1. Villa María.

NOTAS

¹ El declive de las revistas coincide con la multiplicación de investigaciones sobre este objeto y el cierre de publicaciones emblemáticas como *Punto de Vista* (1978-2008) y *El Ojo Mocho* (1991-2008). Para una revisión de las transformaciones que produce la cultura digital, véase Mercadal y Vigna (2022).

² La narrativa histórica local de Villa María refiere una ciudad de orígenes inmigrantes, vinculada al tendido del ferrocarril y al desarrollo del modelo agroexportador, con un esquema urbano —trazado por los primeros pobladores— según áreas de actividad (cívica, comercial, religiosa). En 1867 Manuel Anselmo Ocampo funda la ciudad —cuando se había iniciado el tendido del ferrocarril— que la transforma en nudo comercial de la producción agrícola en la región que conecta Buenos Aires-Rosario-Córdoba y Litoral-Cuyo. En la actualidad cuenta con una universidad nacional y una importante trama institucional asociada a la cultura, la educación y las artes. Véase Mercadal *et. al* (2020).

³ Lucía Budassi y Dayana Marinzalda advierten que, en temas con una relevante producción académica, investigar la experiencia local permite reconocer aspectos desatendidos en los relatos que reconstruyen la historia desde los grandes centros urbanos. Al respecto, señalan: “Esto no implica pensar lo local aislado de su contexto nacional o internacional, pero sí ampliar las miradas para reconocer las particularidades y el carácter situado de un proceso social y político que no cesa de reescribirse” (2020: 17). En este sentido, postulan la importancia de realizar “interpretaciones extracéntricas”.

⁴ Antecedentes ejemplares: la Biblioteca Nacional Mariano Moreno (<https://catalogo.bn.gov.ar/>), el Archivo Histórico de Revistas Argentinas (<https://ahira.com.ar/>) y el CEDINCI (<https://cedinci.org/>) en Argentina, o el proyecto Anáforas (<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/>) en Uruguay.

⁵ A pesar de la persecución, desarticulación y destrucción de los campos de producción artística, literaria e intelectual durante la última dictadura en Argentina (1976-1983), la producción de revistas en Buenos Aires siempre marcó el pulso de la modernización estética, ideológica y política, en torno a la conformación de identidades culturales en nuestro país. En Córdoba, en el período 1979-1980, surgen dos revistas importantes: *Un Andén para la Cultura* (1979-1980), que intentó ocupar un sitio entre la producción intelectual emergente (en el seno universitario), y el periodismo cultural. La segunda revista importante fue *Escrita* (1980-1986), que recogió la herencia teórica de otra publicación de culto porteña, *Literal*, en el abordaje de la crítica cultural y en el cruce entre literatura, pensamiento y psicoanálisis.

⁶ La periodización de los estudios se puede revisar en el artículo de Roxana Patiño sobre revistas literarias en la compilación de conceptos críticos de teoría literaria (véase Patiño, 2008).

⁷ En la zona de influencia de esta intervención, que incluye *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (1983) y *El imperio de los sentimientos* (1985), Verónica Delgado reconoce también la edición en español de las obras de Raymond Williams, *Cultura y sociedad* (2001), *La larga revolución* (2003), en la colección dirigida por Carlos Altamirano, *Marxismo y literatura y Palabras clave*, en la colección dirigida por Hugo Vezetti (véase Delgado, 2014). Por su parte, la revista *Punto de Vista* (1978-2008) realiza una revisión de la tradición crítica de *Contorno* —reconoce la vigencia de su programa crítico del pensamiento, la literatura y la política nacional— y luego dedica un *dossier* a *Sur* procurando remover lecturas simplificadoras, teniendo en cuenta su constitución como grupo y proyecto cultural.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

⁸ Para Sarlo, la mayoría de las revistas del período 1940-1970 tienen un programa de redefinición del canon, al que se suma la tensión entre modernización y nacionalismo cultural.

⁹ Carlos Drummond de Andrade, Leopoldo Marechal, Oliverio Girondo, Manuel J. Castilla, Ernesto Cardenal, Octavio Paz, Alejandra Pizarnik, entre otros.

¹⁰ En el último número (febrero de 1983) publica el manifiesto titulado “Movimiento por la reconstrucción y el desarrollo de la cultura nacional”, que lleva la firma de Ernesto Sábato, Elvia. R. de Marechal, Caloi, Roberto Fontanarrosa, Hermenegildo Sabat, Ricardo Monti, León Gieco, Antonio Tarragó Ros, entre otros.

¹¹ En paralelo a la revista, Chiappero menciona una serie de bandas de rock en la ciudad: Eclipse (de Daniel Tieffemberg), Agua potable (de Cacho Aiello), Natural, Los perros locos, que revelan en sus denominaciones una fuga del consumo y alojan en “lo natural” la promesa de una cultura alternativa.

¹² En los fundamentos se cita la Declaración Universal de los Derechos Humanos de las Naciones Unidas de 1948: “Promover la vigencia de los derechos humanos considerando que la libertad, la justicia y la paz en el mundo, tienen por base el reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana” (p. 2). El acto de constitución de la delegación contó con la participación de representantes de Familias de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas, CONADEP y Abuelas de Plaza de Mayo de Córdoba.

¹³ Archivo Histórico de Revistas Argentinas: www.ahira.com.ar ISSN 2618-3439.

¹⁴ En el tercer momento el diseño está a cargo de Mario Rulloni (n° 10 y 11); colaboran también Daniel Tieffemberg (alias Monky) y Juan Montes (n° 13 y 14).

¹⁵ En la revisión de los integrantes de la antología están las principales figuras de las revistas culturales y literarias de la época: Horacio Bianciotto, Rubén Darío Chiappero, Omar Dagatti, Bettina Dematteis, María de los Ángeles Fornero, Mario Moral, Tessie Ricci, Alejandro Schmidt y Sergio Stocchero.

¹⁶ En los primeros cinco números, la nota editorial corresponde a T. S. Eliot, Bayley, Wallace Stevens, Pedro Miguel Obligado, Juan José Arreola. Del número cinco al diez, Conde de Lautréamont, Ricardo Molinari, Luis Cernuda, Georg Trakl, Francisco Madariaga. Del número 11 al último, Rodolfo Alonso, Alejandra Pizarnik, Hugo Gola, Manuel Bandeira, Emily Dickinson.

¹⁷ Los principios estéticos de la revista colocan en un lugar importante a Bayley con Raúl Gustavo Aguirre. Para Carlos Giordano se caracteriza por un neo-vanguardismo amplio y de carácter humanista. En la publicación colaboran además Rodolfo Alonso, Mario Trejo, Francisco Madariaga, Alejandra Pizarnik, incluidos también en los números de *El Gran Dragón Rojo* y *la Mujer Vestida de Sol*.

¹⁸ El texto, con la firma de Antonio Moro, es un breve comentario sobre la poética reflexiva de Girri.

¹⁹ Las publicaciones recomendadas son las siguientes: *Último Reino Revista de Poesía*, a cargo de Víctor Redondo (Buenos Aires), *La Danza del Ratón* (Buenos Aires) co-dirigida por Javier Cófreces, de quien se publica un poema, *Revista Escalofrío* (Buenos Aires) y la cordobesa *Plumín Infrarrojo*.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Silvina Mercadal, Gabriel Montali y Diego Vigna, La escritura del desencanto. Una lectura de las formas de disidencia en las revistas literarias y culturales de los 80 en Villa María (Córdoba, Argentina), pp. 155- 181.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47211>

Las poéticas y performances del nombre propio en la literatura (1980-2020): Una introducción

Ulla Szaszak Bongartz

Universidad de Buenos Aires, IIEGE, Argentina
ullaszszak@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0281-0210

Recibido 11 /04/2024 Aceptado 18/09/2024

Resumen

El nombre propio personal como categoría lingüística, onomástica, mítica, estético-literaria, filosófica y social es evidentemente un objeto *transdisciplinario* que, pese a sus múltiples formas de abordaje, por lo general ha sido restringido a consideraciones unilaterales. Con las amplias transformaciones de las nociones de *identidad* y *subjetividad* en las últimas cuatro décadas (1980-2020), producto del cambio de episteme de la modernidad a la posmodernidad, el nombre propio de los personajes empezó a presentarse, dentro de una zona del discurso literario del Cono Sur, cada vez más como *locus* de experimentación estética y subjetiva. Si, como arguyo, la identidad está anudada al nombre propio, entonces las formas de “hacer cosas con nombres” que los textos ensayan tendrían consecuencias sobre la esfera subjetivo-identitaria-textual de los personajes como también, previsiblemente, en los universos diegéticos por los que estos deambulan. Llamo a estas formas *poéticas nominales* o *performances del nombre*, cuyo abordaje requiere, a mi juicio, una modulación interdisciplinaria. En este trabajo proporciono una introducción, una imagen general de las tres macro-valencias que intervienen, según mi hipótesis, en los fenómenos nominales del Cono Sur: la *suplementariedad nominal*, la *hipersemaniticidad* (Barthes, 2011; Szaszak Bongartz, 2024); y la *condición jurídico-social del nombre en la autoficción*.

Palabras clave: *nombres propios; suplementariedad nominal; hipersemaniticidad; nombre social-legal; autoficción*

Poetics and Performances of the Proper Name in Literature (1980-2020): An Introduction

Abstract

The personal proper name as a linguistic, onomastic, mythical, aesthetic-literary, philosophical, and social category is a transdisciplinary object that, despite its multiple forms of approach, has generally been restricted to unilateral considerations. With the extensive transformations



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

of the notions of *identity* and *subjectivity* in the last four decades (1980–2020) as a result of the change of episteme from modernity to postmodernity, the proper name of the characters began to be presented, within an area of literary discourse in the Southern Cone, increasingly as a locus of aesthetic and subjective experimentation. If identity is tied to one's name, then the ways of “doing things with names” that the texts rehearse would have consequences on the subjective-identitarian-textual sphere of the characters as well as, predictably, on the diegetic universes that they wander. I call these *nominal poetics* or *performances of the name*, whose approach requires, in my opinion, an interdisciplinary modulation. In this study, I provide an introduction, a general picture of the development of the three macro-valences that intervene, according to my hypothesis, in the nominal phenomena of the Southern Cone: *nominal supplementarity*, *hypersemanticity* (Barthes, 2011; Szaszak Bongartz, 2024), and the *legal-social condition of the name in autofiction*.

Keywords: *proper names; nominal supplementarity; hypersemanticity; social-legal name; autofiction*

Introducción¹

No parece sorprendente que la literatura, a lo largo de los siglos, haya dedicado especial atención a los nombres propios de sus personajes como una categoría productiva. De hecho, desde tiempos inmemoriales, la humanidad atribuyó a los nombres personales diversas cualidades mágicas, caracteriales, semánticas y estéticas, con lo cual, la experimentación con dichas valencias se ha dado, a grandes rasgos, de forma natural. Parece, a golpe de vista, una paradoja: la clase de palabra que carece de significado léxico deviene, precisamente, aquella más susceptible de ser colmada de una multiplicidad irreductible de significados. Además de esta magnetización de valencias flotantes y múltiples, hay ejemplos de larga data en la literatura de diversas “performances” o formas del *hacer* lingüístico y estético que involucran al nombre, y al lugar que este ocupa como categoría. Uno de los ejemplos más canónicos de la literatura es la ingeniosa estratagema que monta Odiseo en la famosa epopeya homérica. El célebre héroe logra salvar a su gente de Polifemo y del resto de los cíclopes al anunciar que su nombre es “Nadie”.² El gigante, al ser herido en el ojo por sus cautivos y dejado ciego, busca ayuda en los otros cíclopes: “Amigos, *Nadie* me mata con engaño y no con sus propias fuerzas”. Así, Odiseo y los suyos pueden huir fácilmente, pues los cíclopes, como es previsible, desestiman el llamado de Polifemo: “Pues si *nadie* te ataca y estás solo... es imposible escapar de la enfermedad del gran Zeus” (Homero, 2008, p. 109). Más tarde, ya en el clásico del período isabelino *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, Julieta sostiene, de forma indirecta, el carácter convencional del nombre propio, tal como hace Hermógenes en el *Cratilo* de Platón. Esta idea se encuentra en las antípodas de la concepción de este como palabra que mantiene con su portador un vínculo *esencial*:

¿Qué hay en un nombre? Eso que llamamos rosa, lo mismo perfumaría con otra designación. Del mismo modo, Romeo, aunque no se llamase Romeo, conservaría, al perder este nombre, las caras perfecciones que tiene. —Mi bien, abandona este nombre, que no forma parte de ti mismo y toma todo lo mío en cambio de él. (s. f., 2.2).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ulla Szaszak Bongartz, Las poéticas y performances del nombre propio en la literatura (1980-2020): Una introducción, pp. 182-200.

De este modo, se evidencia que, en efecto —y si remixeamos el título del famoso texto de John Austin—, es posible *hacer cosas* con nombres. La pregunta general de este trabajo es: ¿*qué cosas* se pueden hacer y, de hecho, *se hacen* con los nombres en la literatura del Cono Sur entre 1980 y 2020? ¿Cómo conceptualizar el espacio indefinido que esas actuaciones trazan? De una introducción a estas poéticas y performances nominales se ocupa este artículo. Más allá de la imposibilidad de explayarnos en cada una por cuestiones de extensión, pretendo aquí aportar una imagen general de las posibilidades plásticas de las que se han imbuido los nombres propios en la ficción literaria.

Antes de empezar, es preciso notar que la modalidad de abordaje es interdisciplinaria.³ A pesar de tomar la literatura como objeto analítico, entiendo que la categoría “nombre propio” teje una cantidad irreductible de discursos disciplinares, y a pesar de que este trabajo está muy lejos de pretender leer desde todos ellos, involucra la imbricación y el vaivén constante entre los aportes de los estudios literarios, la lingüística, la semántica, la onomástica literaria, la filosofía, la sociología y las observaciones antropológicas. En su reverso, este trabajo parte de una idea preliminar de la literatura que pugna por correrse del gesto formalista-estructuralista de abonar a la concepción histórica de la autonomía de la literatura en cuanto esfera institucional, lo cual no quita el reconocimiento de su gran relevancia en la historia de la literatura.

Un punto de partida productivo atañe a las tendencias generales de la elección de los nombres para los personajes a lo largo de la historia literaria. Hendrik Birus señala que a fines del siglo XVIII y principios del XIX ocurre, en ese plano, un importante movimiento tectónico. Este punto bisagra se relacionaría con algo que tiene lugar en otro ámbito, la naciente filosofía del lenguaje. Con John Stuart Mill y su *A System of logic* de 1843 se empieza a desnaturalizar la existencia de significado en el nombre propio, el cual hasta ese momento se le había legado como un principio natural. Este presupuesto había permeado la literatura, por ejemplo en su vertiente satírica y didáctica durante la Edad media tardía, los diálogos del Renacimiento y del Barroco y el drama burgués del siglo XVIII (Birus, 1978); de modo tal que se empleaban formas que pusieran en juego diversos grados de “semanticidad”. A partir de la introducción de la pregunta: ¿poseen los nombres propios significado o, por el contrario, carecen de él? Es que en la literatura, haciéndose eco de lo que ocurría en la filosofía del lenguaje, surge el interrogante que sienta las bases para la emergencia de una nueva tendencia en la nominación de los personajes. Así, *grosso modo*, disminuye según Birus la focalización sobre un tenor semántico y crece, como fundamento de la elección, el factor *estético* (Birus, 1978, p. 38).

Esta inclinación por otorgarle mayor atención a la cualidad sensible, material y estética del nombre se profundiza y adquiere mayor importancia durante el siglo XX. No en vano dedica Marcel Proust la tercera parte de *Por el camino de Swann*⁴ a una reflexión poética y narrativa del nombre propio, en la cual se refiere a la “sonoridad brillante o sombría” que los nombres de personas y ciudades despiertan (1998, p. 469). Más tarde, en su ensayo “Proust y los nombres” de 1967, Roland Barthes considera al nombre proustiano como “un objeto precioso, comprimido, embalsamado, que es necesario abrir como una flor” (2011, p. 119) y que, en virtud de su “hipersemaniticidad”, constituiría la categoría lingüística que más se aproxima a la “palabra poética” (Barthes, 2011, p. 119). Alrededor de esa misma fecha, la escritora austríaca Ingeborg Bachmann se refiere a que el nombre propio está dotado de un “*aura* que le debe a la música y al lenguaje” (1964, p. 1) y de un “resplandor” (*Strahlkraft*)⁵ que lo hace quedar anclado en la conciencia de quien lee. Para Bachmann, en el siglo XX se asiste a un trabajo poético-estético en torno a los nombres propios y a su rol como “mecanismo para asir” a un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

personaje (1964, p. 7). Dos de los ejemplos que proporciona son el de los nombres kafkianos (como K. de la novela *El castillo*, o Josef K. de *El proceso*) en que la reducción a cifras o la “atenuación deliberada” de estos redundaría en la imposibilidad de dotar a los personajes de una filiación, un grupo social o una idiosincrasia; y, en segundo lugar, el que ella considera el caso más radical de experimentación nominal, *The sound and the fury* (1929) de William Faulkner, puesto que los nombres, lejos de singularizar personajes, ponen en jaque la posibilidad de la identificación. Así, estos

parecen *trampas*... se supone que debemos identificarlos sobre la base de algo completamente diferente. Sobre la base de una *especie de arreglo floral* que rodea a cada personaje, *una constelación* tiernamente trazada en medio de la cual se encuentran todos. (Bachmann, 1964, p. 11).

Es evidente, entonces, que a lo largo de la historia literaria —pero con mayor foco, no obstante, en el siglo XX—, el nombre propio se ha empleado dentro de la literatura como un recurso formal, como un *locus* donde es posible montar un procedimiento estético, con potenciales consecuencias sobre las tramas.

En el marco del proceso de acentuación de las formas de performatividad del nombre propio que se ponen en juego en una zona de la literatura del Cono Sur, es preciso señalar que los años 80 y 90 son muy fructíferos para repensar las categorías de la *identidad* y la *subjetividad*. Durante este período es posible advertir el viraje epistémico de la modernidad a la posmodernidad, el advenimiento de la globalización, el hincapié sobre las políticas de la identidad, las matrices económicas capitalistas-neoliberales, la transformación técnica y antropológica que favoreció Internet, junto con otros fenómenos contextuales locales, como el caso de los gobiernos dictatoriales en Argentina, Chile y Uruguay. De esta manera, con la renovada problematización de las dos categorías señaladas, es posible advertir que durante las últimas cuatro décadas —las dos últimas del siglo XX y las dos primeras del XXI— se produjo una *intensificación* de ciertas experimentaciones con la categoría lingüística, mítica, estético-literaria, filosófica y social del nombre propio, el cual adquirió, dentro del discurso literario del Cono Sur, el estatuto de recurso *estético*, *subjetivo*, y medular principio constructivo, a partir de lo que considero diversas formas de “performatividad nominal” (tomando la categoría de “performatividad” del lingüista John Austin, 1955), que redundaron en la acuñación de una diversidad de *poéticas nominales*, esto es, de intervenciones textuales precisas en que los nombres propios puestos en juego adquieren un potencial modulador, estructurante o disruptivo en el texto literario y de las identidades que en él aparecen; esto es, que se elevan al estatus de *procedimiento* y cuya formulación y campo de resonancias es singular para cada texto.

De hecho, en esta franja temporal es posible advertir la convivencia de significaciones aparentemente antagónicas en torno a cómo se concibe la *subjetividad*, por un lado, y la *identidad*, por el otro. En primer lugar, la subjetividad se “desustancializa”, en términos de Elías Palti (2003, p. 134), o, como señala Marcelo Topuzian, opera como una “negatividad fundante”, en la medida en que al correrse de la unicidad puede albergar el espacio de una *multiplicidad* (2008, p. 356). Este proceso de desujeción viene operándose ya desde lo que Elías Palti llama la “Época de las Formas” (ubicada entre finales del XIX y gran parte del XX) (Palti, 2003) o bien de la “razón lingüística”, en términos de Julia Kristeva (1981). En relación con lo que sucede a partir de la “Época de las Formas”, es posible deducir que, al tiempo que durante esta se desinviste al sujeto de sus privilegios previos —ser sujeto de la representación (durante finales del XVI y finales del XVIII) y ser sujeto de la historia (a fines del XVIII y



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

durante el XIX) (Palti, 2003)—, durante el último tramo del siglo XX, se lo posiciona sin ambages en el centro y como un *lugar de pregunta*, lo cual también prepara el terreno para su momento más intenso de desmontaje: la posmodernidad. Así, enmarcado en ella, el tipo de encuadre teórico imagina los sujetos como descentrados, fragmentados, en “proceso” (Kristeva, 1981), como “posicionalidades relacionales” (Hall, 2003), como resultado de actos performativos reiterados (Butler, 2007), de prácticas discursivas y “posiciones de sujeto” (Foucault, 2002) o de la dialéctica entre mismidad e ipseidad propia de la lógica temporal y narrativa (Ricoeur, 2006), entre otras. Ahora bien, como reverso, aquello que atañe a la categoría de la *identidad* se entiende, en esta franja temporal, en alguna medida en términos *situados*, y se extiende y adquiere gran peso específico; con lo cual, por ejemplo, los estudios culturales pasan a ocuparse de esas especificidades identitarias (Topuzian, 2008) y surgen, en distintos ámbitos teóricos y de activismo, las políticas de la identidad. De este modo, si en la posmodernidad el sujeto se “desustancializa” (Palti, 2003, p. 134), y al mismo tiempo cobra fuerza la pregunta por la identidad, no parece extraño que en ese punto exacto se abra un espacio de interrogación también en la literatura. Esto es, la pregunta por las formas de anudamiento y *desanudamiento* entre la identidad-subjetividad textual y el nombre propio de los personajes, y sus consecuencias en cada caso, como también para la literatura y para los universos diegéticos y conceptuales.

El nombre propio como modulador de la identidad

Hecho este breve recorrido, y a partir de un punto de vista que desancla la *fijeza* del referente portador-de-un-nombre —frente a la teoría filosófica antidescriptivista (pero también la descriptivista)—, e incorpora las teorías posmodernas y postestructuralistas en torno a la identidad y a la subjetividad, es necesario indicar que una de las hipótesis que sirve de eje vertebrador de este trabajo es que la identidad personal de los personajes considerados (pero también de las personas en general), se encuentra *anudada* al nombre propio. Esto significa que hay entre ambos una zona de intercambio, de sensibilidad y de influjos recíprocos que suponen formas de complementariedad, o bien de distancias y de desajustes (que pueden ser paródicos, irónicos, producto de un ejercicio colonizador, etc.). Slavoj Žižek se refiere a un significante que, en el campo ideológico, oficia de “punto de acolchado” (o *point de capiton*, concepto de Lacan), esto es, que funciona como un término unificador que organiza valencias heterogéneas o, como él señala, como el elemento que produce una totalización que fija y detiene a los elementos sueltos en “una red estructurada de significado” (Žižek, 2003, pp. 125-126). Extrapolando esta idea, es posible señalar que es aquí el nombre propio mismo el que cumple dicho rol y el que alberga, en retrospectiva, *el efecto identitario*. Lo importante es que, en cualquier caso, las performances nominales que juegan en el anudamiento o *desanudamiento* de los mencionados elementos tienen consecuencias subjetivas, identitarias, estéticas y/o diegéticas. En la medida en que el nombre propio unifica las valencias subjetivas múltiples en un único signo y “contiene en sí mismo su multiplicidad ya domesticada” (Deleuze y Guattari, 2002, p. 34), confiere también una identidad *contingente* a la persona nombrada. Es por eso que no parece excesivo admitir la función del nombre propio como un foco organizador, “totalizador” y fijador de una subjetividad, que adopta esa función al tiempo que la constituye en un gesto inaugural. Por ende, si el nombre propio sufre modificaciones habrá también, previsiblemente, mutaciones subjetivas en su portador. En este sentido, el nombre propio deviene *modulador de la identidad*. Procede, entonces, como un operador *activo* que interactúa



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

con las formas de alter y autoconfiguración identitaria de los personajes, y en tanto que *dispositivo estético* —definiendo la estética según Jacques Rancière: como una forma “reparto de lo sensible” (2009, p. 9)—.

Dicho objetivo de observar las interconexiones, los puentes e intercambios entre el nombre y la identidad-subjetividad lleva a abandonar la exclusiva sectorización disciplinar del nombre (por ejemplo, a la onomástica, y por ende a la lingüística, lo cual implica considerarlo desde una perspectiva aislada, especializada y escindida), para abrirlo a una intersección interdisciplinaria que permita observar los emergentes y los efectos de dichas formas de interacción. Sin embargo, y con la conciencia de que al tratarse de una categoría de trabajo transdisciplinaria atañe a innumerables disciplinas, recorto el problema de la performatividad del nombre en la literatura del Cono Sur del período consignado en términos de tres ejes, cada uno con su propia propuesta teórica. Así, propongo tres macro-valencias claves que intervienen en los fenómenos nominales en una serie de textos cuya sistematización supone un abordaje más “integral” del uso del nombre propio, pero que no deja de estar, dentro de cada eje, circunscripto a un aparato teórico “podado”. Estas son: la *hipersemaniticidad* (que abordo a partir de zonas de la teoría literaria, la onomástica literaria, algunos puntos de vista antropológico-filosóficos y la semántica); la *suplementariedad nominal* (que propongo a partir de la filosofía del lenguaje, la teoría performativa de John Austin, y las perspectivas filosóficas de Slavoj Žižek y de Jacques Derrida) y su *condición jurídico-social y la autoficción* (pensada a partir de la sociología de Bourdieu, la teoría literaria foucaultiana en torno a la autoría y aquella que se dedica, de forma específica, a los dispositivos autoficcionales y autobiográficos). Los tres tipos de *poéticas* y *performances del nombre* propio recurrentes en escrituras del Cono Sur de las últimas dos décadas del siglo XX y las dos primeras del XXI aquí advertidas no han sido definidas en estos términos en otros trabajos dedicados a la investigación nominal —a excepción del desarrollo de Roland Barthes en torno a la hipersemaniticidad (2011)—. Por su parte, es necesario advertir que ni la hipersemaniticidad ni la suplementariedad nominal (pero sí la faceta social-legal del nombre que aparece en la autoficción) son fenómenos privativos de la ficción y la literatura, sino que también se encuentran en otras praxis artísticas, sociales y vitales. Por este motivo, no esencializo esa diferencia que establece, por ejemplo, la onomástica literaria alemana entre el nombre literario y el nombre cotidiano. Ahora bien, pese a este carácter más “abierto” o abarcador de los fenómenos que propongo, no deja de ser cierto que hay una zona del discurso literario del Cono Sur que se ocupa de algunas de estas reconfiguraciones subjetivo-identitarias y que hace del nombre propio su *foco material*. Y no solo eso, sino que, en sus singulares apropiaciones textuales de estas formas, las elevan a la condición de verdaderas *poéticas nominales*. Por su parte, como resulta evidente, la condición social-legal del nombre autoral en la autoficción es un fenómeno específicamente literario. Además, privilegio, para esta pesquisa, el género *narrativo*; no porque sean asuntos privativos de él, sino porque es precisamente en la lógica temporal sucesiva, donde los personajes, haciendo pivot entre su identidad *idem* y su identidad-*ipse*, pasan a ser la coordenada primordial de la trama (Ricoeur, 2006, p. 141), en detrimento de la acción “pura”. Esta focalización sobre las subjetividades textuales con gran capacidad de despliegue narrativo y descriptivo permite rastrear de forma más cercana de qué manera se anuda la subjetividad (y los cambios subjetivos) a los nombres propios de los personajes, y cómo estos últimos impactan (o no) en la trama y en el proyecto textual global. De esta manera, la narrativa no solo constituye un prodigioso laboratorio de experimentación subjetiva y nominal, sino que también se vuelve un privilegiado observatorio de los fenómenos nominales.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ulla Szaszak Bongartz, Las poéticas y performances del nombre propio en la literatura (1980-2020): Una introducción, pp. 182-200.

La suplementariedad nominal

En cuanto al primer eje, la suplementariedad nominal (Szaszak Bongartz) es una noción elaborada a partir del cruce del concepto de “suplemento” de Jacques Derrida, la performatividad pragmática de John Austin y la postura antidescriptivista y no-esencialista de Slavoj Žižek; y es tanto una poética y performance nominal como una herramienta analítica permite indagar sobre cómo las *desidentificación(es)* de un personaje de ficción respecto de un nombre(s) y su(s) *reidentificación(es)* con *otro(s)* deja traslucir la posibilidad de efectivas transformaciones subjetivas en los personajes textuales. A propósito de la noción de suplemento derridiano, este se encuentra anudado al concepto de escritura, cuyo acto de diferir y desplazar los sentidos rompe cualquier noción de identidad plena y originaria, con lo cual,

el suplemento suple. No se añade más que para reemplazar. Interviene o se insinúa *en-lugar-de...* En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío. (Derrida, 1986, p. 185).

A esta perspectiva postestructuralista, en la que el mecanismo del movimiento del significante es *asubjetivo*, no trascendente y continuo, se le puede sumar la performatividad pragmática de Austin, cuyos actos ilocutivos y perlocutivos producen cambios de estado intencionales y, en torno a los nombres, las acciones a las que pueden adscribirse es a los verbos *ejercitativos*, que “consisten en el ejercicio de potestades, derechos o influencia” (1955, p. 98), tales como otorgar un nombre, adoptarlo, abjurar de él. Austin solo emplea el ejemplo de “*pongo un nombre*”, que se vincula por ejemplo al acto de proclamar “bautizo este barco *Queen Elizabeth*” (1955, p. 6), al tiempo que se procede al ritual de romper una botella de champán contra la proa. Pero además de este acto inaugural de adquisición o de renuncia a un nombre, también hay otro acto a estos asociados y que se relaciona con lo que Roland Barthes se refería como su poder de “citación”, esto es, las reiteradas invocaciones a un nombre, la clarificación de una referencia ya poseedora de uno, en diversos actos de discurso (2011). A estos Austin los llama verbos *expositivos* (1955).

De esta manera, la suplementariedad nominal constituye, al tiempo que una poética nominal, un constructo teórico y analítico que permite analizar los casos en que los nombres “originales” son desplazados por otros (como parte, por ejemplo, de un devenir-trans, de una reconfiguración de vínculos sexo-afectivos, por motivos genealógicos, políticos, de enfermedad, etc.) y esa traslación implica modificaciones subjetivas en los personajes. Esta hipótesis se funda tanto en la concepción del vacío identitario fundamental de los signos en Derrida, como en las ideas de Žižek. Si bien este último se ocupa de sustantivos abstractos como “democracia” o “totalitarismo”, sus postulados son extrapolables hacia los nombres propios en la medida en que el soporte de la identidad de una entidad es precisamente *su nombre* (o “point de capiton”, en los casos que él analiza) y no una identidad esencial o un núcleo inamovible. De este modo, la “garantía de la identidad” se asienta sobre

el *efecto retroactivo de la nominación*: es el nombre, el significante, el que es el soporte de la identidad del objeto. Este ‘plus’ en el objeto que sigue siendo el mismo en todos los mundos posibles es ‘algo en él más que él’... es simplemente la objetivización de un vacío, de una discontinuidad abierta en la realidad mediante el surgimiento del significante. (Žižek, 2003, pp. 134-135).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Ahora bien, estas transformaciones de las subjetividades pueden verificarse a nivel textual a partir del rastreo de algunos recursos aportados por la filosofía del lenguaje, tanto de cuño descriptivista como antidescriptivista. En el caso de la primera vertiente destacan, por ejemplo, las convenciones *ad hoc* (Strawson, 2005), las características vinculadas de forma laxa a un referente (Searle, 2005) o las descripciones atributivas o referenciales (Donnellan, 1970)⁶. Las convenciones *ad hoc* de Strawson serían los mecanismos individuales y particulares que regulan el uso de los nombres propios: “cada conjunto particular de aplicaciones de la palabra a una persona dada” (Strawson, 2005, p. 81). Pueden concebirse como descripciones mostrativas singulares y particulares a cada referente. Por su parte, para Searle, los nombres propios no tienen contenido descriptivo intrínseco, pero están “lógicamente conectados con características del objeto al cual se refieren”, pero “de un modo laxo” (Searle, 2005, p. 112). Por último, Keith Donnellan define las descripciones “atributivas” y “referenciales” del siguiente modo:

Un hablante que usa una *descripción definida atributivamente* en una aserción enuncia algo sobre cualquiera o sobre cualquier cosa que es tal-y-tal. Por otro lado, un hablante que usa una *descripción definida referencialmente* en una aserción, usa la descripción para capacitar a su audiencia a seleccionar a aquella persona o cosa de la que está hablando y enuncia algo sobre esa persona o cosa. (Donnellan, 2005, p. 88).

Tanto las convenciones *ad hoc*, las características laxas o las descripciones atributivas y referenciales refieren a ciertos *complejos descriptivos* asociados de forma estrecha a un nombre, que sirven como una herramienta comprobatoria y metodológica. Por ejemplo, cuando uno asocia el nombre Marilyn Monroe con la descripción: “una estrella de Hollywood”. Estos complejos descriptivos pueden pensarse como indicios de estados del “ser” de un personaje a partir de su estrecha vinculación con un nombre. De este modo, cuando se produce un acto de suplementariedad nominal en que un personaje adopta un nuevo nombre, se puede pensar que produce una dislocación de la relación entre signo y portador, de manera que no sería extraño suponer una modificación (o incluso suplantación) de las anteriores convenciones *ad hoc* o descripciones por otras nuevas. Este desanclaje y renovación descriptiva en torno a un personaje que cambia de nombre pone en suspenso la *mismidad* de ese personaje para, posiblemente, dar lugar a una *ipseidad* (Ricoeur, 2006)⁷, una modificación en su subjetividad ya sea en su *auto* como en la *alter*percepción, lo cual tiene consecuencias potenciales sobre el movimiento diegético. De esta manera, defino la suplementariedad nominal como

el acto de desplazar o sustituir el nombre original o legal de los personajes por otro(s), de deformarlo, de sobreimprimirle uno nuevo, de forma momentánea o permanente, como una forma de deriva o fuga nominal, ya sea de forma intencional o inintencional, lo cual produce algún tipo de alteración o transformación subjetiva en los personajes-personas y/o en sus vínculos intersubjetivos. Algunas de estas posibles modificaciones son sexo-genéricas — como los devenires *trans*—, pero puede tratarse también de otras formas de desubjetivación-resubjetivación; y, en el plano intersubjetivo, se verifican mutaciones en los vínculos sexo-afectivos, genealógicos y políticos. La suplementariedad nominal se apoya o bien sobre actos intencionales de ejercicio



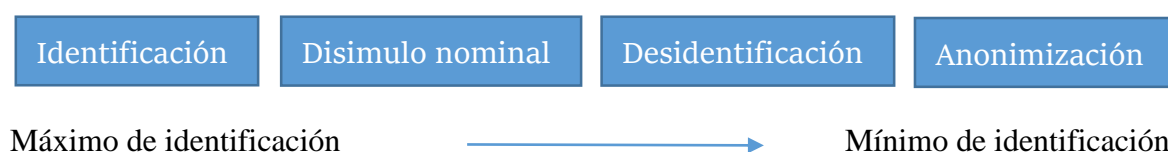
Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

de una influencia (los ejercitativos de Austin), en que otorgar un nombre, abjurar de él, o cambiarlo por otro produce cambios efectivos en el mundo textual (y “real” también), o bien sobre actos inintencionales por los que los significantes circulan y se desplazan, que es la modalidad más clásica del *suplemento* (Derrida). (Szaszak Bongartz, 2024).

Por su parte, y con base en la relación de identificación (como capacidad de “singularizar”, “fijar” y “diferenciar” una entidad única e individual) y de *desidentificación* entre nombre y referente que esta poética nominal evidencia, es posible señalar que la identificación también da lugar a otras *prácticas satélite* pasibles de aparecer en la literatura, y que podrían establecer una escala del máximo al mínimo de identificación:

Figura 1.

La escala de la identificación



Fuente: elaboración propia.

La identificación es, como suele consensuarse entre lingüistas, la práctica prototípica del nombre. En cuanto al disimulo nominal, llamo así a las formas por medio de las cuales los nombres se camuflan o encubren (como los nombres “cifrados” identificados por Friedhelm Debus y ejemplificados por Ingeborg Bachmann, o bien los pseudónimos). Además, no solo puede emplearse una forma específica para “cifrar” sino que el cifrado puede ser resultado incluso de una práctica *con* el nombre más que de su forma. Por ejemplo, en el cuento “Cambio de armas”, de Luisa Valenzuela, el nombre del Coronel secuestrador, Roque, queda disimulado tras la extensa serie de otros nombres con que la protagonista lo llama, con lo cual se produce un efecto de desdibujamiento. En tercer lugar, la desidentificación consiste en la abdicación, ya sea forzada, voluntaria, consciente o inconsciente del nombre propio, como primer paso, por ejemplo, de una suplementariedad nominal. Si en efecto ocurre una *reidentificación*, esta puede tener carácter genuino (referencial-singularizador, en términos de Strawson, 2005) o bien débil. Un ejemplo de este último caso ocurre en la novela *Lumpérica* (1983), de Diamela Eltit. El luminoso, un cartel publicitario, *reidentifica* en primer momento a los desarrapados de la plaza no con nombres singulares y propios sino con el nombre genérico de “Pálidos”. Por último, la anonimización supone la pérdida total de la referencia singular, que tiene efectos “desindividualizadores” (Arellano Ayuso, 1986, p. 54) o universalizadores. De más está decir que estas praxis nominales no pretenden describir todos los grados de identificación que intervienen en la suplementariedad nominal.

La hipersemantividad

El concepto de “hipersemantividad” fue empleado originalmente por Roland Barthes para referirse a los nombres de *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust. Allí, él describe con este concepto el aspecto “voluminoso” y “cargado de un espesor pleno de sentido” (Barthes,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ulla Szaszak Bongartz, Las poéticas y performances del nombre propio en la literatura (1980-2020): Una introducción, pp. 182-200.

2006, p. 3) de los nombres proustianos, a lo que se suma ese carácter excesivo o desbordante dado por el morfema “híper”. Ahora bien, ese “sentido” queda vinculado aquí al potencial *estético*, a su poeticidad, lo que también Ingeborg llama el “aura” (*Strahlkraft*) del nombre. En el caso de Barthes, esta cualidad poética del nombre propio está dada por su facultad de desplegar una reminiscencia —y por tanto, lo que llamaré luego sentidos denotativo-referenciales y sentidos connotativos (Szaszak Bongartz, 2023), más bien memorísticos y subjetivos—. Ahora bien, lo que hago con esta categoría de hipersemanticidad es ampliar radicalmente su alcance, más allá de su *esteticidad*. De esta manera, arguyo que, dentro dicha categoría —muy productiva, por cierto— es posible articular un conjunto de valencias de sentido que la cultura y la literatura han explorado a lo largo de los siglos y que por cuestiones de metodología deslindo en las dimensiones de la *magia semántica*, y la *estética*. En términos generales, me refiero a la “magia” del nombre como la estela de actuación que a lo largo de los siglos las sociedades humanas le han otorgado a este (Ballester, 2008), y que se basa en la creencia en el vínculo *esencial* entre nombre y referente que se conceptualiza en el *Cratilo* de Platón; pero que también recoge las creencias romanas del *similia similibus* (lo semejante llama a lo semejante) y de la palabra augural-ominal (Requena Jiménez, 2012-2013). Estas nociones se repiten en muchos pueblos diversos, por ejemplo, la idea de que pronunciar el nombre de alguien lo dejaba desprotegido frente a fuerzas sobrenaturales (Ballester, 2008), o de que este estaba vinculado con un *omen*, un indicio del destino. A pesar de que estas firmes convicciones han mermado a lo largo del tiempo, dichos fenómenos no desaparecieron del todo como es posible advertir en la literatura precisamente por la pervivencia de la locución derivada del parlamento de uno de los personajes dramáticos de Plauto, de la obra *Persa* (v 625), y popularizada como *nomen est omen*: “el nombre es un presagio o un destino”.

En cuanto a la consideración semántica del nombre —incluso antes de constituir una disciplina moderna—, es importante lo que ocurre a mediados del siglo XIX, con la pregunta sobre si el nombre propio tiene significado o no, cuál es su potencial cognoscitivo y su estatuto filosófico, que surge en el seno de la filosofía del lenguaje, en tanto tiene repercusiones sobre los nombres en la literatura. El onomasta literario Hendrik Birus señala, de hecho, que a partir de las indagaciones de John Stuart Mill en su *A system of logic*, de 1843, en las que llega a la conclusión de que los nombres propios están exentos de sentido (de lo que él llama “connotación”), pero no de “denotación” (referencia) (1882).⁸ Esto generó un sismo porque, como señala Birus, corría del primer plano toda una forma de nominar basada en “significados” evidentes y nítidos, como ocurría en las literaturas medievales de corte satírico o didáctico, o también en los diálogos del Renacimiento y del Barroco, y del drama burgués del siglo XVIII (1978). Esto es, nombres acuñados por ejemplo por medio de una recategorización de un sustantivo común (como el nombre “Remedios”), o de la transcategorización de un adjetivo o un participio (el nombre “Amado”, por ejemplo), siguiendo los términos de Elena Bajo Pérez (2008), para “colorear” el nombre (Frege, 1998) con ciertos ecos de significado “léxico” (aunque impropio). Se trata de lo que Birus llamó, siguiendo a Lessing, “nombres parlantes” (1978). Ahora bien, Birus señala que a partir de esta bisagra temporal empiezan a ingresar en la literatura nombres más asentados sobre su potencial estético, sublime y poético, donde cae, de alguna manera (aunque no en la provincia de la literatura cómica, como él se encarga de recordar), el énfasis en una semanticidad caracterizadora de los personajes (1978). A este nuevo momento, que se inaugura durante el siglo XIX pertenecerá, como señalé, la apuesta de los nombres proustianos: “lo que nos presentan los nombres de las personas... es una imagen confusa que extrae de ellas, *de su sonoridad brillante o sombría*, el color que uniformemente las distingue” (Proust, 1998, p. 469). Y es aquello a lo que se refiere Ingeborg Bachmann al



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

nombrarlo como el “aura que le debe a la música y al lenguaje” (1964, p. 1) y “resplandor” (*Strahlkraft*), del nombre. Claro que las dimensiones semántica y estética en ocasiones se solapan, y también lo hacen con la magia. Lo que parece suceder en las escrituras del Cono Sur (1980-2020) que hacen de la hipersemanticidad una de sus poéticas nominales es que la *estética* pasa a ser una macrovalencia, pero dentro de la cual siguen actuando, en distintas combinaciones, los tintes mágicos del nombre (que pese a haber decrecido a lo largo de los siglos, no desaparecen del todo), a partir de *praxis* nominales contemporáneas y ligadas a formas de la performatividad (Austin, 1955) y los ecos semánticos. De esta manera, las dimensiones de la *magia*, la *semántica* (tanto como disciplina moderna e intuición previa) y la *estética* se vinculan recíprocamente a partir de sus combinaciones o exclusiones a lo largo de las tradiciones literarias.

Respecto de la arista semántica, propuse un modelo integral de significado del nombre propio para los estudios literarios, del que no es posible extenderse en este trabajo introductorio, pero del cual proporciono, no obstante, un breve resumen. En nuestro artículo “Ensayos *excéntricos* de un modelo semántico de los nombres propios para los estudios literarios” propongo cuatro tipos de significados, en una transacción amplia desde la *langue*, la *parole*, la esfera social y la lingüística histórica. Se trata, interviniendo categorías de Salvador Gutiérrez Ordoñez (1992), Peter Strawson (1970) y Volker Kohlheim (2018), del “significado designativo”, el “significado denotativo-referencial”, el “significado pre-propio y/o etimológico” y el “significado connotativo”.

El sentido designativo es de tipo “categorial: aparece constituido como la *clase* de las entidades únicas e individuales y pertenece a la *langue*, al sistema potencial de la lengua” (Szaszak Bongartz, 2023, p. 16), e

incluye la señalada categoría abstracta de significado (individualidad-unicidad), junto con algunas subcategorías secundarias, que siguiendo a Langendonck llamaremos ‘presuposicionales’ y que indican un posible *tipo* de nombre: antropónimo, patronímico, topónimo, etc. (o lo asignan *a posteriori*, durante el uso); y algunos caracteres gramaticales (también presuposiciones cancelables): género, singularidad, carácter definido, contable, si es o no un diminutivo, etc. (Szaszak Bongartz, 2023, p. 18).

En cuanto al “significado denotativo-referencial”,

pertenece por entero al ámbito de la *parole*, y se extrae —a diferencia de lo que hubiera aceptado J.S. Mill (1882)—, no solo del *acto* de referencia, sino también del *objeto* resultante de ese acto, como señalaba Gutiérrez Ordoñez. De modo que serán las cualidades y rasgos del referente concreto las que ‘llenen’ aquello que mentalmente una persona asocia a equis nombre: es la idea ya citada de Hansack de que este presenta cierto volumen de información sobre un objeto, y que su significado es dicho rango de datos (Hansack, en Bahr y Hernández Arocha, 2018, pp. 56). De modo que son una serie de caracteres extralingüísticos los que vienen a ‘colmar’ el nombre de este tipo específico de sentidos. Así, por su dependencia de contextos socio-discursivos concretos y de la dimensión pragmática, no se trata de una propiedad intrínseca ni constante de cada signo. (Szaszak Bongartz, 2023, p. 20).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

En cuanto al “significado pre-propio y/o etimológico”, (tomando la previa categoría de pre-propio de Kohlheim), se trata de “una instancia semántica *previa* a la lingüística del nombre propio y pertenece, por tanto, a la lingüística histórica e inactual” (Szaszak Bongartz, 2023, p. 22). Tiene que ver con fenómenos de homonimia o cercanía formal respecto de otras palabras de tipo léxico, producto de transcategorizaciones o recategorizaciones. Cuando un nombre común se “propializa”, es usual que trafique un excedente de significado, pero que le es, en parte, ajeno. Por ejemplo, un nombre como “Soledad” deriva de un sustantivo común, y por ello tiene ecos de sentido pre-propios (carencia de compañía, etc.) al margen de que se encuentren activados en el uso o no (Szaszak Bongartz, 2023). La segunda parte de este complejo de significados, la etimológica, tiene que ver, claro, con el origen de la palabra que se rastrea en la coordenada diacrónica, pero lo cierto es que este puede existir o no (a veces se trata, como señala Elsen, de un nombre inventado o *Kunstwort*).

Por último, el “significado connotativo o suplementario” tiene que ver con significaciones que se originan en la esfera social y permean los nombres. Por ejemplo, las connotaciones de tipo social, cultural (Barthes, 2006), fonético, de estilo (Martínez, 1975), subjetivo (Martinet, 1967; Pottier, 1976), intersubjetivo y emocional (Debus, 2002), estético y pragmático, entre otros. De modo que “tienen una cualidad externa al lenguaje, aunque ejerzan influencia en él” (Szaszak Bongartz, 2023, p. 25).

Ahora bien, si la primera performance y nominal mencionada era la de la suplementariedad nominal, y toda esa progresión de identificación y *desidentificación* que iba desde la primera hasta la anonimización, la *hipersemaniticidad* puede ser considerada este segundo “modo de funcionar” del nombre propio en la pragmática social en general, pero sobre todo en la literatura. La onomástica literaria alemana proporcionó ya una tipología de nombres propios para los estudios literarios, de la mano de Hendrik Birus (1978; 1987) —luego citada ampliamente citada por onomastas como Debus, Fabian, Elsen, Hengst, Thurmair, etc.—, y que se descomponía en los “nombres parlantes” (*redende Namen*), “nombres sonoro-simbólicos” (*klangsymbolische Namen*), “nombres corporizados” (*verkörperte Namen*, categoría originalmente introducida por Alan Gardiner, 1954) y “nombres clasificadores” (*klassifizierende Namen*).⁹ Para pensar las performances del nombre que surgen de la hipersemaniticidad intervengo algunas de las funciones del nombre en la literatura enunciadas por Dieter Lamping (1983) y retomadas por Debus (2002): la “caracterización” y la “mitificación”, con las nociones observadas en Barthes. De esta manera, en el cruce de connotaciones, sentidos y afectos que atraviesan los dominios estéticos, mágico-míticos y semánticos del nombre, concibo la *hipersemaniticidad* como una macro-categoría que contiene dentro de sí formas particulares de funcionamiento: la *estetización*, la *mitificación* y la *caracterización*. De esta manera, la hipersemaniticidad, pensada como una poética nominal y una performance, implica la activación efectiva de ciertos sentidos pulsátiles y latentes en la expresión nominal, a partir de los sentidos desglosados de acuerdo a nuestro modelo semántico, y que tiene efectos, asimismo, sobre las subjetividades literarias y los mundos diegéticos que estas habitan. Es preciso señalar que las formas que estas poéticas adoptan —si bien aquí propongo un croquis mínimo apoyado en Lamping, pero modificado—; no implica un intento exhaustivo de clasificación (puesto que su potencial es muy extenso), sino de ciertos mojones a partir de los cuales estas son pensables.

Así, se puede considerar que una primera función hipersemántica está dada por la “caracterización” (Lamping, 1983; Debus, 2002). Debus señala que se vincula con los rasgos caracteriales y fisonómicos de un portador que aparecen reflejados o impresos en su nombre (2002, p. 77). No obstante, no coincido con Lamping y Debus en cuanto a la preponderancia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

de esta función en la literatura, en la medida en que trazan una división esencial y ontológica entre los nombres literarios y los nombres cotidianos que no nos parece sostenible. En todo caso, se puede pensar que los significados pre-propios y/o etimológicos (que acusan cierto “aspecto parlante” del nombre), los connotativos típicos (de clase social, origen, religión, edad, etc.; que delinean un “aspecto clasificador”); otros sentidos connotativos más individuales, memorísticos o fonéticos (como los proustianos), y por último los sentidos denotativo-referenciales (Szaszak Bongartz) (que pueden activar un rasgo “corporizado”, proveniente de un referente de la cultura), pueden jugar un rol en esta función caracterizadora que, por supuesto, lo será en la medida en que se encuentre, en efecto, tematizada o sugerida en los textos literarios.

La segunda vertiente hipersemántica se constituye, desde mi punto de vista, por la *mitificación* (Debus, 2002). Una apoyatura de esta es, claro está, la teoría cratflica-platónica de los nombres, que al establecer un nexo cosustancial con sus portadores redundan en efectos y creencias míticas y mágicas. Se trata de la noción del nombre como un albergue de valencias ominales, augurales (como el *similia similibus* romano), esenciales (por lo cual, al pronunciarse, puede dejar vulnerable a su portador) y otras formas más contemporáneas de *performatividad* nominal. En suma, se trata del retorno de la consigna *nomen est omen*, como tópico literario y social. Estos sentidos del nombre se basan en sentidos connotativos (culturales y religiosos) que pertenecen a la esfera social. Pueden, asimismo, jugar un rol en la mitificación los sentidos pre-propios y/o etimológicos y los denotativo-referenciales “históricos”.

Por último, la praxis de *estetización* hace eco en el “aura” y el “resplandor” (*Strahlkraft*) de Bachmann (1964), la “coloración” fregeana (1998), la “potencia heterogénea” de Rancière (2009) y la “poeticidad” barthesiana (2011). Dentro de ella pueden tener un rol los “aspectos sonoro-simbólicos” de los nombres, esto es, la cualidad sensorial del sonido para producir efectos sobre un-a oyente o lector-a. Pero otras modulaciones también frecuentes son “la parodia” (Genette, 1989) y “la señalización” (Elsen, 2007). Gérard Genette se refiere a la parodia, en los términos más generales y etimológicos del griego como un “canto” (*oda*) “al lado de” (*para*). En este “cantar al lado”, lo que haría la parodia es “deformar, pues, o transportar una melodía” (Genette, 1989, p. 20). De modo que se trata de una modulación que busca, desde la forma misma, introducir un factor subversivo, de desvío, de deformación que puede volcarse hacia el personaje mismo o hacia la trama. Por último, con “señalización”, Hilke Elsen marca los modos en que los nombres literarios pronuncian, en ocasiones, su propia pertenencia a un género literario (2007). No es el mismo tipo de nombre propio el que se emplea en una novela realista que en una de ciencia ficción, por ejemplo. De esta manera, la estetización es la *praxis* más plástica y transversal ya que toma, retrabaja y resignifica las demás (la identificación, la caracterización y la mitificación).

La condición social-legal del nombre de autor y su ingreso en la autoficción

Por último, la condición jurídico-social del nombre, en cuanto “certificado” de una identidad social (Bourdieu, 1997, p. 79) posee las cualidades de signo *instituyente*, *estabilizador* y *totalizante*, y atraviesa tanto el nombre propio civil como el nombre autoral. Como señala Manuel Alberca, es “posiblemente el signo, vacío de significado, que más nos marca y compromete” (2007, p. 69). Ahora bien, Michel Foucault argumentó que el nombre autoral cuenta con un estatuto particular que no alcanza al nombre civil, pero desde mi punto de vista —y dejando de lado caracteres específicos obvios asociados a cada cual que por temas de extensión no es posible desarrollar aquí—, es posible afirmar que ambos comparten el hecho



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

de ser los puntos focales de la atribución de la propiedad (ya sea física y potencial, ya sea intelectual), ambos se constituyen como un deber-derecho regulado por las instituciones de los países, y poseen los rasgos observados más arriba por Pierre Bourdieu (1997). Esta similitud, en términos de su mecánica de funcionamiento más general, hace que, al pensar en los modos en que los nombres autorales *ingresan* a la ficción en los textos autoficticios, estos preserven, de alguna forma, esas sugerencias de juridicidad provenientes de su contexto original, las cuales se trasmutan, en mi hipótesis, no como una actuación jurídica, claro está, sino en ciertos “compromisos” que estos nombres autorales (pero en algunos casos también civiles de los autores-as) adoptan al convertirse en personajes.

Como es conocido, una de las características clave de la autoficción es que el nombre autoral ya no queda restringido al espacio fronterizo del texto (Foucault, 2010), sino que se trafica a su interior y pasa nombrar un personaje literario (o al menos un semblante). De esta manera, tal como acuerdan en general los críticos, el criterio más formal y circunscripto para la autoficción está dado por la *coincidencia nominal* (ya sea explícita o velada) entre autor y personaje. Aquí es que, tal como señala Manuel Alberca, se instala un “pacto ambiguo” en que la indecidibilidad respecto de a qué dominio pertenecen tales o cuales enunciados es muy acentuada (2007). Es en este sentido que se produce una interferencia de pactos de lectura, de modo que al haber trasvases entre la zona ficcional, autoral y biográfica-factual se evidencian, según mi punto de vista, las costuras de la “obra autónoma” y lo que aparece en su lugar es una frontera porosa. A partir de esta noción es que trabajo con una serie de “compromisos” que se desprenden de estos usos del nombre autoral (pero en ocasiones, también civil) dentro de los textos ficcionales. Esto se funda en que, la incorporación del nombre propio autoral dentro de la ficción (incluso sin conservar dentro de ella su estatuto jurídico) no es, a mi juicio, como señala Darriussecq: “Una práctica de escritura ilocutivamente no comprometida o —si ser serio es ser ‘ilocutivamente comprometido’— una práctica de escritura no seria” (2012, p. 81). Esto es porque si diera lo mismo emplear o no emplear el nombre autoral, si un nombre ficcional cualquiera coincidiera en su no-seriedad y su no compromiso con el nombre autoral empleado intra-textualmente, entonces, ¿por qué la mera aparición de este provoca suspicacias y preguntas inaudibles en el lector-a, que empieza a trazar nuevas constelaciones de sentido?, ¿no hay un gesto, quizás inexpresado o inconsciente, por parte de la figura autoral de ingresar en esa corriente de sugerencias?

Para esta noción de “compromiso” es posible tomar como referencia pragmática los verbos compromisorios de John Austin. Estos

tienen como caso típico el prometer o el comprometer de otra manera; ellos *lo comprometen* a uno a hacer algo, pero incluyen también las declaraciones o anuncios de intención, que no son promesas, y también cosas vagas, que podemos llamar “adhesiones”, tales como tomar partido. (1955, p. 98).

Estos “compromisos”, “declaraciones” e incluso “adhesiones”, que pueden asimilarse a cierto acto general de decir “doy mi palabra” no necesariamente están lejos de la acción de “dar el nombre” autoral incluso si en este no está implicado el sentido denotativo-referencial perteneciente al autor referencial. Si, como arguyo con Žižek, la identidad está anudada al nombre propio y es en virtud de este que se produce su efecto de mismidad—, entonces, el nombre autoral compromete, de alguna forma, al portador original dentro de la autoficción por



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ulla Szaszak Bongartz, Las poéticas y performances del nombre propio en la literatura (1980-2020): Una introducción, pp. 182-200.

su homonimia intencional. Y no importa, en este caso, si lo único que queda implicado es aquel único fragmento de la identidad dado por el nombre.

De esta manera, me refiero a tres tipos de compromisos que adoptan los nombres propios autorales en la autoficción: un *compromiso de subversión ontológica* (o de “realidadficción” —o de “ficciónrealidad”—incorporando una perspectiva ludmeriana, 2010), un *compromiso existencial* y un *compromiso social* (que parte de nociones de Laura Scarano, 2010). Lo que es posible advertir en los textos autoficticios es que los dos primeros suelen ser muy prominentes (a veces más uno que el otro) y que el último es facultativo, con lo cual es posible advertir su presencia solo en algunos de ellos.

En cuanto al *compromiso de subversión ontológica, de “realidadficción”* —o de “ficciónrealidad”— es posible afirmar que es producto del dispositivo autoficticio a partir del desanclaje del nombre autoral y la ambigüedad del pacto de lectura que de este resulta (Alberca, 2007). Se puede pensar, de algún modo, como una metalepsis. Gérard Genette la define como “toda intrusión del narrador o del narratario extradiegético en el universo diegético (o de personajes diegéticos en un universo metadiegético, etc.)” (1989, p. 290); y

todos esos juegos manifiestan mediante la intensidad de sus efectos la importancia del límite que se las ingenian para rebasar con desprecio de la verosimilitud y *que es precisamente la narración (o la representación) misma; frontera movediza, pero sagrada, entre dos mundos: aquel en que se cuenta, aquel del que se cuenta.* (Genette, 1989, p. 291).

Ahora bien, lo que tendría lugar en las autoficciones sería algo más, una suerte de metalepsis *excedida*, porque también rebasa y desborda esos límites al incorporar no solo el campo fronterizo autoral, en términos foucaultianos, sino también, en ocasiones aristas que vienen más bien del campo biográfico y factual. Es en ese punto que ingresa un eco de la formulación de Josefina Ludmer, quien trabaja una serie de escrituras producidas en torno a los 2000, que tendrían un carácter “diaspórico” o en “éxodo”, al salir de la literatura, atravesar la frontera y entrar, a su vez,

en un medio (en una materia) real-virtual, sin afueras, la imaginación pública: en todo lo que se produce y circula y nos penetra y es social y privado y público y real. Es decir, entrarían en un tipo de materia y en un trabajo social donde no hay “índice de realidad” o “de ficción” y que construye presente. (2010, pp. 155-156).

Pero ocurre, en general, a la inversa: un corpúsculo de “lo real” —el nombre autoral— ingresa *en* la autoficción. De esta manera, lo que se hace allí es revelar el carácter artificial de las “fronteras” entre el afuera y el adentro del texto, que por su parte se orienta hacia el constructo de la autonomía literaria que se robusteció durante el siglo XX.

En segunda instancia, el *compromiso existencial* no se vincula necesariamente con un rasgo biográfico (aunque también puede hacerlo), sino que, en términos de las reformulaciones posmodernas de la subjetividad y la identidad, tiene que ver con un énfasis de los sujetos en hacerse *visibles* y *presentes* (Arfuch, 2007; Sibilia, 2012) frente a las amenazas de los movimientos desintegradores de estos antiguos aglutinantes del yo que durante la contemporaneidad se revelan, de algún modo, como ilusorios. Así, los cuatro tipos de autoficción enunciados por Vincent Colonna —la biográfica, la fantástica, la especular y la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ulla Szaszak Bongartz, Las poéticas y performances del nombre propio en la literatura (1980-2020): Una introducción, pp. 182-200.

intrusiva— (2012) pueden exhibir alguna arista de este tipo de compromiso, ya que incluye todo el arco desde la imaginación más descabellada (e incluso deseante) de una subjetividad (“puedo ser el sujeto que quiera”) hasta la forma más cercana a la identificación biográfica.

En tercer lugar, me refiero a la categoría que trae Laura Scarano (2010) desde una tradición sartreana: la de un compromiso social (y/o político). Este implica un vínculo del nombre con una esfera externa, ya sea política, de clase, de etnia, de género, entre otras. El nombre autoral en su condición social-referencial puede sentar algún tipo de adhesión que no necesariamente es directa u ostensible, pero que puede suponer algún grado de problematización del tema tratado por medio de una yuxtaposición de nombre autoral-esfera social, y que por aquello mismo siembra algún tipo de fuerza discursiva, o de indicio ideológico. Ahora bien, y en contraste con la teoría del compromiso sartreana, no se trata, aquí, de un imperativo ético y social (o político, aunque sin adscripciones partidarias) totalizante y sin afueras (lo cual estuvo indudablemente ligado a su contexto de producción: la posguerra de la Segunda Guerra y el fin de la ocupación Nazi en Francia), sino de intervenciones puntuales, de textos particulares, que se refuerzan, precisamente, en la presencia del nombre autoral.

Consideraciones finales

Hecha esta introducción al problema, se vuelve central la amplitud de la estela de influencia que tienen estas performances nominales, que muchas veces aparecen en simultáneo y combinadas en los textos concretos, lo cual resulta en poéticas nominales polifacetas y complejas. Por su parte, los procedimientos estéticos que se cimentan sobre cierta performatividad de los nombres propios, o de ciertas poéticas específicas e irreductibles a cada texto, exceden en gran medida los abordajes más tradicionales que parten desde la onomástica y de la onomástica literaria, en tanto estos no alcanzan a dar cuenta de la irradiación de los fenómenos nominales sobre la configuración de las subjetividades literarias (de los personajes) y el *retrabajo* que estas suponen al ser recortadas sobre las formas de problematización posmodernas de la subjetividad y la identidad. También es insuficiente la onomástica (y la onomástica literaria) para abordar las reverberaciones textuales de las poéticas nominales consignadas, en términos de sus estructuras, los mecanismos compositivos y sus diégesis. De esta manera, la actual propuesta pretende abonar al estudio de los nombres propios de los personajes ficticiales en todo su esplendor estético y performativo.

Referencias bibliográficas

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arellano Ayuso, I. (1986). Semiótica y antroponomía literaria. *Investigaciones semióticas I*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico: Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Austin, J. L. (1955). *Cómo hacer cosas con palabras*. Escuela de Filosofía Universidad ARCIS.
- Bachmann, I. (1964). *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*. München: R. Piper.
- Bajo Pérez, E. (2008). *El nombre propio en español*. Madrid: Arco Libros.
- Ballester, X. (2008). La magia del nombre propio y la magia propia del nombre. *Liburna*, (1), 37-63.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Barthes, R. (2011). Proust y los nombres. *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Birus, H. (1978). *Poetische Namengebung: zur Bedeutung der Namen in Lessings. Nathan der Weise* (vol. 270). Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Birus, H. (1987). Vorschlag zu einer Typologie literarischer Namen. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 17(67), 38-51.
- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Colonna, V. (2012). Cuatro propuestas y tres deserciones (tipologías de la autoficción). En A. Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- Darrieussecq, M. (2012). La autoficción, un género poco serio”. En A. Casas (comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- Debus, F. (2002). *Namen in literarischen Werken: (Er-) Findung-Form-Funktion*. Stuttgart: Franz Steiner.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Derrida, J. (1986). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.
- Donnellan, K. S. (1970). Proper names and identifying descriptions. *Synthese*, 21(3-4), 335-358.
- Donnellan, K. S. (2005). Referencia y descripciones definidas (1966). En L. M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del Lenguaje*. Madrid: Tecnos.
- Elsen, H. (2005). Das Kunstwort. *Muttersprache*, 115(2).
- Elsen, H. (2007). Die Aufgaben der Namen in literarischen Texten-Science Fiction und Fantasy. *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, (47).
- Eltit, D. (1983). *Lumpérica*. Santiago de Chile: Las Ediciones del Ornitorrinco.
- Foucault, M. (2002). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Frege, G. (1998). Comentarios sobre sentido y referencia. En L. M. Valdés Villanueva (ed.), *Ensayos de semántica y filosofía de la lógica*. Madrid: Tecnos.
- Frege, G. (2005). Sobre sentido y referencia (1892). En L. M. Valdés Villanueva (ed.), *La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del Lenguaje*. Madrid: Tecnos.
- Gardiner, A. (1954). *The theory of proper names: a controversial essay*. London: Oxford University Press.
- Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- Gutiérrez Ordoñez, S. (1992). *Introducción a la semántica funcional*. Síntesis.
- Hall, S. (2003). ¿Quién necesita ‘identidad’? En S. Hall y P. du Gay (comps.), *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Homero. (2008). *La odisea*. Buenos Aires: Agebe.
- Kohlheim, V. (2018). Proper names in literature: ‘A reevaluation of all values’. *Onoma*, (53).
- Kripke, S. (1995). *El nombrar y la necesidad*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Kristeva, J. (1981). El sujeto en cuestión en el lenguaje poético. En C. Levi-Strauss (ed.), *Seminario: la identidad*. Barcelona: Petrel.
- Lamping, D. (1983). *Der name in der Erzählung. Zur Poetik des Personennamens*. Bonn: Bouvier.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Ludmer, J. (2010). *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Martinet, A. (1967). Connotations, poésie et culture. *To Honor Roman Jakobson 2*. De Gruyter Mouton.
- Martínez, J. A. (1975). *Propiedades del lenguaje poético*. Oviedo: Archivum.
- Mill, J. S. (1882). *A system of logic, ratiocinative and inductive, being a connected view of the principles of evidence and the methods of scientific investigation*. New York: Harper & Brothers.
- Palti, E. J. (2003). El 'retorno del sujeto': subjetividad, historia y contingencia en el pensamiento moderno. *Prismas*, (7), 27-49.
- Pottier, B. (1976). *Lingüística general*. Madrid: Gredos.
- Proust, M. (1998). *En busca del tiempo perdido. I. Por el camino de Swann*. Salamanca: Alianza.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile: Lom.
- Requena Jiménez, M. (2012-2013). Voces, nominatio y mutatio nominis. *Saitabi. Revista de la Facultat de Geografia i Història*, (62-63), 257-280.
- Ricoeur, P. (2006). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI.
- Sartre, J. P. (1957). *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada.
- Searle, J. R. (2005). Nombres propios y descripciones (1967). En L. M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del Lenguaje*. Madrid: Tecnos.
- Sibilia, P. (2012). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Scarano, L. (2010). Las voces del compromiso: sujeto social y nombre propio. *Compromisos y palabras bajo el franquismo*. Actas del Congreso Recordando a Blas de Otero (1979-2009).
- Shakespeare, W. (s. f.). *Romeo y Julieta*. Madrid: R. Berengüillo. Versión digital recuperada de https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/julieta-y-romeo--0/html/ff0366ae-82b1-11df-acc7-002185ce6064_140.html
- Strawson, P. F. (1970). Phrase et acte de parole. *Langages*, (17).
- Strawson, P. F. (2005). Sobre el referir (1950). En L. M. Valdés Villanueva (comp.), *La búsqueda del significado. Lecturas de Filosofía del Lenguaje*. Madrid: Tecnos.
- Szaszak Bongartz, U. (2023). Ensayos *excéntricos* de un modelo semántico de los nombres propios para los estudios literarios. *Onomástica desde América Latina*, 4.
- Szaszak Bongartz, U. (2024). *Fulgor y temblor del nombre propio: Poéticas y performances nominales en la narrativa del Cono Sur (1980-2020)* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Topuzian, M. (2008). *Sujeto, autor y escritor en el eclipse de la teoría* (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Madrid: Melusina.
- Žižek, S. (2003). *El sublime objeto de la ideología*. Buenos Aires: Siglo XXI.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Notas

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

² A la pregunta de Polifemo, Odiseo responde: “Cíclope, ¿me preguntas mi célebre nombre? Te lo voy a decir, mas dame tú el don de hospitalidad como me has prometido. Nadie es mi nombre, y Nadie me llaman mi madre y mi padre y todos mis compañeros” (Homero, 2008, p. 108).

³ La alternancia entre los términos “interdisciplinario” y “transdisciplinario” a lo largo del artículo se funda en el empleo del primero para referirme a la modalidad de abordaje del objeto: la intervención, conjugación y superposición de marcos teóricos disímiles como *apuesta metodológica*. En el caso del concepto de lo “transdisciplinario”, lo circunscribo a la *cualidad propia del nombre propio* en tanto objeto de estudio, a su carácter irreductible a un único discurso disciplinar en la medida en que se presenta como “zona común” para múltiples aparatos teóricos; entre ellos la filosofía del lenguaje, la onomástica y la onomástica literaria, la sociología y el psicoanálisis.

⁴ La sección en cuestión se denomina “Nombre de tierras: el nombre” y está incluida en *Por el camino de Swann*, primer tomo de *En busca del tiempo perdido* (1913), de Marcel Proust.

⁵ Se trata de la cuarta de un ciclo de conferencias tituladas “Der Umgang mit Namen” que Bachmann imparte en la Goethe-Universität de Frankfurt durante el semestre de invierno de 1959-1960.

⁶ Como bien ha señalado la Dra. Eleonora Orlando, quien ha sido jurado de mi tesis doctoral —cuya defensa tuvo lugar luego del envío de este artículo a la revista—, en el eje de la “suplementariedad nominal” mi trabajo con la filosofía del lenguaje se decanta hacia la teoría de la referencia directa (o la postura antidescriptivista pregonada, por ejemplo, por Kripke), si bien trabaja con ciertos aparatos de la teoría descriptivista como andamiaje metodológico. En ese sentido, ella señala que falta aún un giro argumentativo para dar cuenta de la elección de una sobre la otra. Si bien un trabajo tan breve e introductorio como es este no podrá profundizar sobre aquella cuestión, son señalamientos muy valiosos e importantes que serán abordados en artículos siguientes y, sobre todo, en la edición en libro de la tesis.

⁷ Es posible referirse a la ipseidad propuesta por Paul Ricoeur como una modalidad identitaria que sale de la “mismidad” (la fijeza) e incorpora lo “otro”, lo diverso y lo distinto a partir de aspecto *narrativo*, y por lo tanto, mudable. A este modo identitario Ricoeur lo llama el “sí mismo”. Así, la expresión “sí mismo como otro” sugiere, para Ricoeur, que la *ipseidad* del *sí mismo* implica la *alteridad* en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra (2006, p. XIV).

⁸ Mill explica: “Los nombres propios no son connotativos: denotan los individuos quienes son llamados por ellos; pero *no indican ni implican ningún atributo como perteneciente a esos individuos*. Cuando llamamos a un niño con el nombre de Pablo, o a un perro con el nombre de César, estos nombres son *simplemente etiquetas* que se utilizan para permitir que esas personas sean hechas sujetos del discurso” (1882, pp. 40-41).

⁹ Para desplegar de forma mínima cada una de las categorías (a excepción del “nombre parlante” que ya fue abordado), es posible señalar que en el “nombre sonoro-simbólico” es la sugerencia y la expresividad del sonido la que porta un sentido connotativo; y en él juegan factores como la eufonía (“Wohlklang”) o la disonancia y cacofonía (“Missklang”) (Debus, 2002, p. 67). Birus proporciona como ejemplo el nombre “Don Horribilicribrifax”, de Andreas Gryphius. El “nombre clasificador” hace ostensibles ciertos caracteres religiosos, nacionales, sociales (e incluso literarios) que revelan al portador como parte de un ámbito de pertenencia específico. Para Maria Thurmair estas constituyen “connotaciones culturales específicas”. Barthes nos otorga varios ejemplos de Proust: “Que Laumes Argencourt, Villeparisis, Combray o Doncières existan o no, no dejan de presentar (y es eso lo que importa) lo que se ha podido llamar una ‘plausibilidad francofónica’: su verdadero significado es: Francia, o mejor todavía, la ‘francidad’” (2011, p. 6). Por último, el “nombre corporizado” se refiere a una traducción del término inglés “embodied” propuesto por Alan Gardiner, quien divide entre nombres corporizados (“embodied”) y otros que no lo están (“disembodied”). Los primeros estarían asociados ya “a una persona o lugar en particular, o a lo que sea” (Gardiner, 1954, p. 11), esto es, actualizados y con una referencia establecida. Se los puede encontrar en diccionarios biográficos y en enciclopedias, por ejemplo. Birus, al emplear esta categoría le agrega además la cualidad suplementaria de ser nombres más o menos reconocidos dentro de una cultura, y menciona que estos “adquieren su significado particular través de la referencia a un portador de este nombre fuera de la obra de arte” (1978, p. 35). Ejemplos de nombres corporizados pueden ser “Marilyn Monroe” o “Juan Domingo Perón”. Sin embargo, la corporización puede estar sujeta a extrañamiento, tal como en “Napoleón Bonapipi” (Debus, 2002, p. 72). Es evidente que estos mecanismos pueden dar lugar a fenómenos de intertextualidad, humor o parodia dentro de la literatura.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ulla Szaszak Bongartz, Las poéticas y performances del nombre propio en la literatura (1980-2020): Una introducción, pp. 182-200.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47194>

La tradición, historias de una desconfianza premeditada

Simón Henao

Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, Argentina

simon.henao@gmail.com

ORCID: 0000-0003-0926-1525

Recibido 7/08/2024. Aceptado 26/08/2024

Resumen

A través de un recorrido por tres instancias distintas este artículo indaga acerca de la noción de tradición como elemento constitutivo en la configuración del sistema literario latinoamericano. Un diálogo entre un escritor y un artista contemporáneos, un ensayo de José Enrique Rodó de 1915 con sus derivados en la polémica del meridiano intelectual de 1927 y una conversación entre tres referentes de la crítica en América Latina de las últimas décadas del siglo XX articulan inflexiones de la tradición como agente de continuidades y rupturas.

Palabras clave: *literatura latinoamericana; crítica literaria; tradición; ruptura*

Tradition, Stories of a Premeditated Mistrust

Abstract

This article explores the notion of *tradition* as a constitutive element of the Latin American literary system, in three different cases: a dialogue between a contemporary writer and an artist, an essay by José Enrique Rodó from 1915 with its derivatives in the controversy over the intellectual meridian around 1927, and a conversation between three leading Latin American critics of the last decades of the twentieth century. These instances articulate inflections of tradition as an agent of continuities and ruptures.

Keywords: Latin American literature; literary criticism; tradition; rupture



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

Desconfiar de la tradición

En el marco de un proyecto de investigación conjunto, colegas del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires y del Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Universidad Nacional de La Plata organizamos en el segundo semestre de 2023 un ciclo de conversaciones centradas en problematizar las relaciones y tensiones entre archivo y tradición, tituladas “Archivofilias contemporáneas: por qué nos obsesiona el archivo y qué hemos perdido de vista”. Escritores, artistas, críticos y curadores de Chile, México, Colombia y Argentina conversaron acerca de los usos, derivas y modulaciones de estas dos nociones que, en principio, parecieran compartir algunos rasgos. El objetivo de estos encuentros fue examinar críticamente los sentidos que tienen la tradición y el archivo en el arte, el cine y la literatura latinoamericana contemporánea, así como los modos en que estos aparecen vinculados a representaciones e imaginarios específicos del tiempo. Partimos de la base de que para desarrollar una reflexión sobre los usos actuales de las nociones de archivo y de tradición es necesario identificar las formas en que las distintas imágenes y textualidades articulan pasado, presente y futuro, es decir, las formas de contemporaneidad (Premat, 2018) que constituyen el campo literario y los lenguajes artísticos y cinematográficos en América Latina.

La escritora Cynthia Rimsky junto con el poeta y crítico Mario Verdugo señalaron aspectos de la tradición a partir del peso que tuvo el criollismo en la literatura chilena del siglo XX. La crítica Alejandra Laera y el curador Javier Villa disintieron sobre la caracterización que en el caso argentino ha tenido el modelo archivístico, por un lado, y el modelo de tradición, por el otro; mientras que para la directora del Instituto de Literatura Argentina resulta más maleable el archivo, para el curador del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires lo es la tradición. El poeta y novelista Luis Felipe Fabre y la investigadora Valeria Añón valoraron el carácter contrahegemónico del archivo para la cultura mexicana tanto colonial como contemporánea y su capacidad de hacer visible aquello que la tradición ha dejado de lado. El artista José Alejandro Restrepo y el escritor Juan Cárdenas señalaron la importancia de hacer hablar el archivo en el contexto de las violencias colombianas y los usos del montaje como desarreglo estratégico del archivo. Sin embargo, al ser cuestionados sobre el papel de la tradición, las intervenciones de Restrepo y de Cárdenas nos tomaron por sorpresa al expresar cierta perplejidad, un grado notable de extrañamiento, una evidente sensación de que se trata de algo ajeno, de algo contra lo que, justamente, debían levantarse las fuerzas contrahegemónicas del arte y la literatura, una desconfianza hacia la tradición.

¿Qué fue lo que, a la hora de hablar de tradición en el caso colombiano a diferencia del chileno, el argentino y el mexicano, generó más desconfianza que otra cosa? ¿Por qué ante la mención de la palabra “tradición”, como si se tratara de una desconfianza premeditada, tanto Juan Cárdenas como José Alejandro Restrepo, a quienes podríamos clasificar en virtud de sus obras como artistas y escritores críticos y de vanguardia, sintieron dicha desconfianza? Se puede sospechar de antemano que en las intervenciones de Cárdenas y de Restrepo en este ciclo de conversaciones sobre archivo y tradición hay, en primer lugar, desconfianza hacia una idea fijada de tradición, es decir, una idea en la que esta, solemne y monumental, es entendida como mera transmisión pasiva, como imposición que proviene de una autoridad. Esa desconfianza también está dirigida hacia una idea que asocia la tradición, y con ella el destilado de sus contenidos, con algo establecido, instituido, estático e inmóvil que viniendo del pasado se



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

asume en un presente inactivo, es decir, como una conservación en el tiempo de un patrimonio. Resulta evidente que la desconfianza ante la idea de tradición expresada por ambos proviene de esta idea de tradición, asentada en el tiempo.

Por esto mismo, vale la pena recordar que hay otros modos de imaginar la tradición o de inventarla, para apropiarse del término que puso en boga el historiador Eric Hobsbawm (Hobsbawm y Ranger, 1983), y que existen otras concepciones de las que, por cierto, las obras de Cárdenas y Restrepo participan, vinculadas ya no necesariamente a lo continuo, sino más bien a la ruptura. Ya decía Saúl Sosnowski que

cuando toma conciencia de la larga residencia de la tradición, la función crítica se enfrenta a una disyuntiva: puede optar por definirse en una relación de continuidad con legados históricos o por una perenne marca de ruptura. En caso de optar por la convención de una ruptura total, se verá obligada a disimular la novedad y el culto de la originalidad, puesto que siempre seremos los herederos de alguna tradición, aun de la que persiste en ambicionar los quiebres como marca definitoria (1996, p. LXVII).

Esta mirada dicotómica de la tradición como continuidad y ruptura está contenida en la doble acepción etimológica del término latino *tradere* a la que hace referencia Francisco García Jurado en su libro sobre la teoría de la tradición clásica cuando, citando a Cristóbal López, acota que

“Tradición” viene del latín *traditio*, sustantivo abstracto de la misma raíz que el verbo *do*, con el sufijo propio de abstractos *-tio* y con el prefijo *tra-(trans)*; “transpaso”, “donación sucesiva”, “transmisión hereditaria”. El término latino, como se sabe, ha evolucionado de doble manera hasta el castellano: una, por vía culta, como mera transcripción, dando “tradición”; y otra, por vía popular, con pérdida de la dental sonora intervocálica, dando “traición”. Y *en ambos términos subsiste la noción de “entrega”, pero adquiriendo en el segundo de ellos esa connotación de daño y perjuicio para aquello que es objeto de entrega* (López, en García Jurado, 2016, p. 93).

Para pensar la ruptura como una cuestión intrínseca de la tradición resulta conveniente acudir a la descripción teórica que en su introducción a *Ruptura de la tradición* hacen Gabriel Amengual, Mateu Cabot y Juan L. Vermal acerca de cómo

tradición (del latín *tradere*) mienta –por lo menos originalmente– toda clase de transmisión, de manera que puede denotar tanto lo que se transmite (*traditum*) como el acto de transmitir y recibir (*actus tradendi*) ... Por el mismo hecho que tradición incluye también el acto de recibir lo transmitido, debe resultar evidente



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

que no puede ser identificada con el fijo mantenimiento o la pura restauración de lo puramente dado en el pasado, sino que incluye innovación, puesto que la recepción es activa, selectiva, productiva y, por tanto, transformadora. Estos dos polos, conservación e innovación, propios de la tradición, implican una tensión e insinúan la hendidura por donde puede parecer que en determinados momentos se dé una ruptura, siempre que la innovación se presente como hecha al precio de negar lo recibido y como la base que la hace posible (2008, p. 9).

En el campo de la literatura latinoamericana la expresión “tradición de la ruptura” –distante en muchos matices a la de “ruptura de la tradición”, pero con la que, sin embargo, comparte algunos rasgos– remite inmediatamente a Octavio Paz (Monteleone, 2021) quien comienza uno de los apartados de su ensayo *Los hijos del limo* de 1974, a propósito de la poesía occidental moderna, señalando que lo moderno es una tradición

hecha de interrupciones y en la que cada ruptura es un comienzo. Se entiende por tradición la transmisión de una generación a otra de noticias, leyendas, historias, creencias, costumbres, formas literarias y artísticas, ideas, estilos; por tanto, cualquier interrupción en la transmisión equivale a quebrantar la tradición. Si la ruptura es destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra, ¿puede llamarse tradición a aquello que rompe el vínculo e interrumpe la continuidad? Y hay más: inclusive si se aceptase que la negación de la tradición a la larga podría, por la repetición del acto a través de generaciones de iconoclastas, constituir una tradición, ¿cómo llegaría a serlo realmente sin negarse a sí misma, quiero decir, sin afirmar en un momento dado no la interrupción, sino la continuidad? La tradición de la ruptura implica no sólo la negación de la tradición sino también de la ruptura (1990, p. 17).

Al tener estos elementos en juego podemos volver a la pregunta acerca de qué fue lo que en las conversaciones sobre archivo y tradición generó, tanto en José Alejandro Restrepo como en Juan Cárdenas, una reacción de desconfianza frente a la noción de tradición. Detengámonos en lo que sucedió durante la conversación entre el artista y el escritor a propósito de esta cuestión para, a partir de allí, ampliar sobre algunas inflexiones posibles de esta problemática.

En un momento de su intervención José Alejandro Restrepo asoció la tradición con la historia y, más específicamente, con la escritura de cierta historia y con la historia como un problema de escritura. Esto recuerda lo que dice Michel De Certeau acerca de la operación historiográfica, la historiografía y los cortes de periodización

entre los cuales se traza cada vez la *decisión* de ser *otro* o de no ser *más* lo que se ha sido hasta entonces (Renacimiento, Revolución). Por turno, cada tiempo nuevo ha dado *lugar* a un discurso que trata como muerto a todo lo que le precedía, pero que recibía un pasado ya marcado por rupturas anteriores. El



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

corte es, pues, el postulado de la interpretación (que se construye a partir de un presente) y su objeto (las divisiones organizan las representaciones que deben ser re-interpretadas). El trabajo determinado por este corte es *voluntarista*. Opera en el pasado, del cual se distingue, una selección entre lo que puede ser comprendido y lo que debe ser *olvidado* para obtener la representación de una inteligibilidad presente. Pero todo lo que esta nueva comprensión del pasado tiene por inadecuado –desperdicio abandonado al seleccionar el material, resto olvidado en una explicación– vuelve, a pesar de todo, a insinuarse en las orillas y en las fallas del discurso (1999, p. 15).

De ahí que José Alejandro Restrepo, pionero del videoarte en América Latina (Arcos-Palma, 2009; Gutiérrez, 1998; La Ferla, 2017), se haya preguntado acerca de por qué es necesario pensar la historia en términos narrativos aristotélicos “con una unidad y un principio, un desarrollo, un clímax y una resolución del conflicto” (Restrepo y Cárdenas, 2023, s/p)¹. A la hora de pensar esto vinculado con su obra audiovisual, el autor de *Musa paradisiaca*, *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel* y *El caballero de la fe*, entre muchas otras obras regidas por un particular modo de concebir y usar la técnica del montaje como principio estético, ético y político (Delgado y Henao, 2024), agrega que

estamos tan asimilados en esos cánones aristotélicos que nos es difícil escapar. Quizás allí podría encontrarse una entrada, un intersticio al problema de la tradición y pensar cómo romper esos moldes del aristotelismo en términos de la creación de un audiovisual que no es narrativo, sino que explora otro tipo de maneras de entrar dentro del universo del audiovisual que no son en términos aristotélicos. En ese sentido, sí iría contra cierta tradición (Restrepo y Cárdenas, 2023, s/p).

Retengamos por un momento algo que resulta extremadamente obvio, pero no por ello menos significativo, y que está vinculado a esa doble acepción en la que “tradición” implica tanto traspaso como traición: la idea de que ir contra *cierta* [cursiva agregada] tradición no implica, necesariamente, ir contra *la* [cursiva agregada] tradición (Compagnon, 2010, p. 7-8).

Esto es algo que se hizo aún más evidente en la intervención de Juan Cárdenas cuando acudió a dos referencias principales. Por un lado, el autor de *Tú y yo, una novelita rusa* y *El diablo de las provincias* mencionó la tradición de los oprimidos de la que habla Walter Benjamin en las “Tesis sobre la filosofía de la historia”. En esas tesis, como se sabe, Benjamin postula una concepción de la historia no como una construcción constituida por un tiempo homogéneo, regido por un *continuum*, sino “por un tiempo pleno, ‘tiempo-ahora’” (Benjamin, 2002, p. 122). Con esta concepción de la historia en donde la mirada del historiador no es ya la de un “salto de tigre al pasado”, sino más bien la de un salto dialéctico (Benjamin, 2002, p. 122), Benjamin plantea un peligro que “amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que la reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase dominante” (Benjamin, 2002, p. 112)².



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

A partir de esta observación, Cárdenas sugiere una literatura que participe de esa tradición de los oprimidos situada en contraposición a una literatura que, dominante y hegemónica, tiende a monumentalizarse, aspira a convertirse en una gran literatura y termina formando la homogénea rigidez de un canon³. La práctica de una literatura con estas características puede constatararse en novelas como *Elástico de sombra* o *Peregrino transparente* (Henao y Delgado, 2021; Henao y Delgado, 2023). La otra referencia que usó el escritor payanés para hablar de la cuestión de la tradición fue la del famoso diagrama que hizo Alfred Barr en 1936 en el MoMA, donde expuso una serie de vínculos y relaciones que forman una genealogía del arte moderno (Barr, 1936).⁴ Este cúmulo de relaciones de continuidad del que da cuenta el diagrama de Barr, estos vectores que de acuerdo con Glenn Lowry –para quien el cuadro se lee como una progresión universal de movimientos y una serie de logros y hallazgos individuales– “sugieren un esfuerzo por demostrar que el arte moderno evolucionó de un movimiento a otro en una progresión casi algorítmica o científica desde el neoimpresionismo hasta la abstracción” (Lowry, 2012, p. 361), son para Cárdenas, además de didácticos y hermosos, un modo de graficar la tradición que

en realidad está ocultando una visión poderosamente ideológica de cómo funciona la historia⁵. Te está diciendo que en el arte esa idea de tradición consiste en una cosa que alimenta a la otra. No hay ningún tipo de disputa en esa lógica, ahí no hay negociaciones, no hay guerras, no hay mayores movimientos espirituales trascendentales que puedan remecer el espíritu. El arte, visto así, es sencillamente una sucesión de escuelas, de estilos que influyen unos a otros. Ese flujo absolutamente armónico y apolíneo del arte es a lo que hay que rebelarse porque obviamente el arte nunca ha funcionado así. Y no funciona así porque está estrechamente emparentado con todas las demás actividades humanas donde lo que predomina es el conflicto (Restrepo y Cárdenas, 2023, s/p).

Las intervenciones de Restrepo y de Cárdenas en “Archivofilias” muestran una clara concepción rupturista de la tradición que conlleva un tipo singular de continuidad. La premeditada desconfianza de la tradición, donde desconfiar es poner en escena dos fuerzas tensionadas, aún con sus propósitos rupturistas consecuentes con sus propias obras, contiene restos de un imaginario acerca de la tradición en la que esta se encuentra asociada a la mera conservación del pasado y a la transmisión acrítica de ese pasado. Por eso su desconfianza es premeditada. Se trata de una mirada hacia la tradición que apunta también a un término que se aproxima al tradicionalismo. Recordemos la distinción que Raymond Williams marcaba al decir que “tradición y, en particular, tradicional se usan hoy a menudo de manera despectiva, con una falta similar de especificidad. A decir verdad, tradicionalismo parece comenzar a especializarse en una descripción de hábitos o creencias inapropiados para virtualmente cualquier innovación y tradicionalista es casi siempre despectivo” (Williams, 2003, p. 320)⁶.

A partir de este planteamiento, resulta pertinente encarar la premeditada desconfianza de la tradición articulando la conversación de Cárdenas y Restrepo con otras instancias en las que la cuestión de la tradición ha tenido también un peso considerable. Si bien cada una de ellas tiene



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

aristas marcadamente distintas, el ejercicio crítico propuesto en este artículo plantea los posibles vínculos entre múltiples diferencias, bien sean discursivas, ideológicas, materiales o representacionales. De ahí, como veremos, surge el arco crítico que permite poner en conexión distintas inflexiones de la idea de tradición entre las cuales se encuentran la conversación entre Cárdenas y Restrepo, el hispanismo alentado por José Enrique Rodó en las primeras décadas del siglo XX y sus derivados en la polémica del meridiano intelectual de 1927, y la mirada crítica hacia el término que en la década de los ochenta expresaron Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar.

El sombrero y la pluma

El 1 de enero de 1915 *La prensa* de Buenos Aires publicó una nota de José Enrique Rodó, luego recogida en la sección miscelánea de sus *Obras completas* por Emir Rodríguez Monegal, con el título “La tradición de los pueblos hispanoamericanos”. Allí, el escritor uruguayo utilizó una fórmula que, leyéndola más de un siglo después, sirve como excusa para indagar acerca de una inflexión más que ha tenido la noción de tradición dentro del campo literario latinoamericano y que, al igual que la historia anterior de Cárdenas y Restrepo, sostiene su carácter conflictivo en tanto da cuenta de la evidente dicotomía con la que carga la tradición al ser a la vez continuidad y ruptura. Rodó hablaba ya en su pequeño artículo periodístico acerca del valor dinámico de la tradición pocos años antes de que en la revista londinense *The Egoist* T.S. Eliot, para quien “el concepto de la tradición implica una historia concreta de escritores que leen y aprenden de sus predecesores” (De Castro, 2007, p. 10), publicara su famoso ensayo “Tradition and the Individual Talent” donde, entre otras cosas, señala que la tradición implica un sentido histórico que conlleva “una percepción no solo de lo pasado del pasado, sino de su presencia” (Eliot 19).

El dinamismo de la tradición al que alude Rodó, además de recordar el clásico *Vestigium alieno vivi* (“la verdad es la huella del otro”) de Tito Livio –que indica, como recuerda Pascal Quignard, que “el hombre no es más que la huella de otro hombre” y que “el sí-mismo es el vestigio de un sí mismo más antiguo que uno” (2023, p. 132)–, le resulta útil en su argumentación, tanto para señalar una carencia en América Latina como para denunciar “el desconocimiento vano y funesto de la continuidad solidaria de las generaciones humanas” (1967a, p. 1203). Es por esto que Rodó observa con preocupación las consecuencias que produce el abandono de lo hispánico para los pueblos americanos, algo que por cierto ocupa un lugar central en el pensamiento americano acerca de la tradición (Sambarino, 1980). Rodó señala que, a su entender, tal abandono “pudo y debió evitarse, en gran parte, tendiendo a mantener todo lo que en la herencia del pasado no significara una fuerza indomable de reacción o de inercia, y procurando adaptar, hasta donde fuese posible, lo imitado a lo propio, la innovación a la costumbre” (1967a, p. 1204).

Con sostenidos argumentos acerca del pasado real que sostiene a Europa frente a la juventud de los pueblos de América, el arielista uruguayo –quince años después de la publicación del célebre *Ariel* con su esteticismo aristocratizante (Aínsa, 2001, p. 105), sus arquetipos shakesperianos Ariel, Próspero y Calibán (Melis, 1992), y la fundación de una tradición arielista en América Latina (Real de Azúa, 1976; Rojas, 2012) que abraza el neohispanismo (Adelman, 1997, p. 196)–, interpela el desapego por el pasado hispánico que la voluntad calibánica latinoamericana impulsaba al menos, si no antes, desde las ideas emancipatorias de



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

comienzos del siglo XIX, al igual que, aún en su original americanismo, lo hiciera Rubén Darío, de quien Jorge Guillén, nombrándolo emperador absoluto y poeta de todas las Españas, dijo, hispanizándolo, que en sus versos “no se pone el sol” (Guillén, en Arellano, 2017, p. 34)⁷.

Esta mirada tradicional hacia lo hispánico en la intelectualidad latinoamericana, con distintos matices, se extendió luego de 1898 y a lo largo de las primeras décadas del siglo XX sostenida por el tránsito en entresiglos de una presencia e influencia marcadamente europea hacia una gravitación intensa de los Estados Unidos en el continente (Bernecker, 2000, p. 37; Bonfiglio, 2010, p. 5; Real de Azúa, 1986, p. XIV; Sanhueza, 2019). En efecto, como escribe Arcadio Díaz Quiñones en “Hispanismo y guerra”

Hispano y americano: son palabras atravesadas por una compleja historia de violencias y utopías que es necesario tomar en cuenta en la *formación* del *hispanismo*. Tanto en el Caribe *hispánico* como en la cultura norteamericana el *hispanismo* llegó a tener una presencia destacada en el siglo XIX y sobre todo a lo largo del siglo XX. Al plantearlo como una larga duración, está implícito que se manifiesta en muchas direcciones (2006, p. 65).

A ese mismo sentido apuntaba Gordon Brotherston al mencionar que

precisamente a la hora cuando Estados Unidos, después de las apropiaciones de 1898, empieza a insistir que a su país corresponda el nombre del continente entero, Rodó se opone vigorosamente, defendiendo una perspectiva tradicional y más amplia que fomenta la idea de una federación de las naciones del Nuevo Mundo (2000, p. 59).

Esa “perspectiva tradicional” que implica una concepción sesgadamente hispanista de la tradición, centrada en lo hispánico, excluye, sin embargo, el pasado indígena americano hasta el punto tal que “Rodó consigue negar que la herencia indígena podría tener cualquier continuidad o relevancia actual” (Brotherston, 2000, p. 67). Si contrastamos esta posición ante la tradición de Rodó con la de José Martí podemos darnos cuenta de qué manera la idea de continuidad de la tradición, así como la de la tradición como continuidad, implica una divergencia y una ruptura. Entre muchos ejemplos posibles dentro de la amplia producción martiana, vale la pena recordar el comienzo de “Autores aborígenes americanos”, un texto publicado en 1884 en Nueva York, del que hace parte la muchas veces citada sentencia –entre las cuales sobresale la que incorpora en el *Calibán* Roberto Fernández Retamar (2004, p. 42)– “La inteligencia americana es un penacho indígena” (Martí, 1991, p. 336). Escribe Martí:

La pompa de los samanes, la elegancia de las palmeras, la varia y brillante fronda que viste a los montes americanos, lucen en los restos de obras de autores indios que se salvaron de manos de obispos Landas y Zumárragas. No se quiebran los rayos del sol persa en más ricos matices sobre la montura de plata



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

y piedras preciosas de aquellos caballeros de sable duro y túnica de seda, que en abundantes y fáciles colores se rompe, amplia como un manto, la frase india (1991, p. 335).

La visión martiana, que al concebir la frase india como ruptura se enfrenta ante la permanencia y la continuidad de lo hispánico, contrasta con la que casi treinta años después, en la nota de 1915, Rodó concluye al decir que “el anhelo del porvenir, la simpatía por lo nuevo, una hospitalidad amplia y generosa, son naturales condiciones de nuestro desenvolvimiento; pero, si hemos de mantener alguna personalidad colectiva, necesitamos reconocernos en el pasado y divisarlo constantemente por encima de nuestro suelto velamen” (1967a, p.1205)⁸.

En el contexto del modernismo latinoamericano la discusión acerca de la tradición hispánica en América Latina, “ligada a la invención de nuevas –y problemáticas– posibilidades de existencia” (Díaz Quiñones, 2006, p. 133), no resulta en absoluto novedosa para un momento ya avanzado como 1915, cuando bastante agua ha pasado bajo el río de la mano, entre otros, de José Martí o Rubén Darío, por nombrar a las dos firmas más notables que hayan marcado posición sobre la relación entre tradición y autonomía cultural en el continente, esto es, entre continuidad y ruptura. No hace falta detenernos ahora en la crítica de Martí a la educación europea, y particularmente hispánica, por sobre la propiamente americana que sostiene el posicionamiento ético y político de un ensayo como *Nuestra América* (Ballón, 1986; Ette, 1986; Lamore, 1994), publicado un primero de enero, al igual que la nota de Rodó, pero de 1890 en la *Revista ilustrada* de Nueva York, en el contexto de la Conferencia Panamericana realizada en Washington entre el 2 de octubre de 1889 y el 19 de abril de 1890 (Bulcourn, 1999).

Tampoco hace falta detenernos en las “Palabras liminares” a *Prosas profanas* en las que Darío en 1896, tras invocar al “inca sensual y fino” y al “Gran Moctezuma de la silla de oro” (Darío, 1991, p. 36), fabula una imbricada novela familiar en la que el abuelo español de barba blanca le señala una serie de retratos ilustres en los que posan Cervantes, Lope de Vega, Garcilaso y Quintana y él agrega, antes de desviar su mirada hacia París, a Gracián, Santa Teresa, Góngora y Quevedo⁹. Recordemos, por lo demás, que Rodó en “Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra” –“admirable ejercicio de estrategia literaria ... estudio ambiguo y lleno de meandros” (Molloy, 1988, p. 35-36)– criticó la pose americanista de Darío cuando sentencia que el nicaragüense no es el poeta de América y escribe: “Ignoro si algún espíritu zahorí podría descubrir, en tal cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americanismo de las cálidas latitudes y aun el sucesor de los misteriosos artistas de Utatlán y Palenke” (1967b, p. 169). No hace falta, en todo caso, detenernos allí, ni mucho menos en la sutil dedicatoria a Rodó que le dirige como respuesta Darío en el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza* en 1905 (Molloy, 1988). Pero sí vale la pena mencionar al menos una conocida anécdota que ilustra esta instancia modernista y los modos de practicar una noción de tradición entendida como continuidad y ruptura. Se trata de la famosa *boutade* del sombrero y la pluma, una imagen que resulta misteriosamente significativa a propósito del rol de la tradición hispánica en el proceso modernizador de la literatura latinoamericana de comienzos del siglo XX y de la tensión entre continuidad y ruptura que ya para entonces conforma, alrededor de la idea de tradición, una tensa y constante dicotomía.

En un artículo sobre la españolidad de Darío, Jorge Eduardo Arellano recuenta esta anécdota al hablar acerca de la distancia entre Miguel de Unamuno y el poeta nicaragüense. Cita un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

pasaje del *América y Unamuno* de Manuel García Blanco, donde Unamuno relata: “Con esta lengua que el Demonio nos ha dado a los hombres de letras, dije una vez de un compañero de pluma [según Arellano, ese compañero era Valle Inclán], que a Rubén se le veían las plumas – las del indio– debajo del sombrero; y el que me lo oyó, ni corto ni perezoso esparció la especie que llegó a oídos de Darío” (García Blanco, 1964, p. 60). En una carta fechada el 5 de septiembre de 1907 en París, Darío le contesta: “Ante todo para una alusión. Es con una pluma que me quito debajo del sombrero con la que escribo” (García Blanco, 1964, p. 60)¹⁰. El sombrero y la pluma: he allí graficada la doble dimensión de la tradición como continuidad y permanencia –en donde el sombrero es una referencia al mundo occidental europeo– y como novedad y ruptura –con la pluma refiriendo al universo amerindio que se inserta disruptivamente en la cultura occidental–. Hay en esa imagen del sombrero y la pluma una idea de la tradición que implica que recibirla es a la vez transfigurarla. La tradición es así tanto un modo de recepción y de continuidad como una forma de transgresión, ruptura y discontinuidad.

Si la nota de Rodó de 1915, como dijimos, parece relativamente tardía frente a las figuras mayores de Martí y Darío respecto de los agitados ritmos de la segunda década del siglo, resulta a la vez hasta cierto punto prematura al advertir, aun distraídamente, la relevancia de una faceta más rupturista acerca del hispanismo, la tradición y la autonomía cultural como lo fue la resonante polémica del meridiano intelectual que, comenzada en 1927, se extendió al menos hasta 1930. Se trata de una polémica que “se instaló en la historia literaria, centralmente, como un episodio en torno al problema de la lengua y su relación con la identidad cultural y las vanguardias” (Bosoer, 2008, p. 1), surgida a partir de los cruces entre la revista *La gaceta literaria* de Madrid, que publicó una nota el 15 de abril de 1927 (de Torre, 1927, p. 1) con el título “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica” y atribuida a Guillermo de Torre – propuesta “interpretada por los americanos como un avance imperialista” (Bosoer, 2008, p. 1)– y la revista *Martín Fierro* de Buenos Aires¹¹. La polémica repercutió en revistas de México, Cuba, Uruguay y otras regiones del continente (Bosoer, 2008; Delgado, 2018; Manzoni, 1996):

En un tono familiar (que deja entrever rasgos paternalistas hacia las “jóvenes repúblicas de habla española”), el artículo [de Guillermo de Torre] sostiene la necesidad de “purificar” a dichos sectores de un peligroso “latinismo intelectual” y de una consecuente dominación económica y política que tanto Francia como Italia lograrán sobre el mercado y lectores americanos ... La respuesta de los escritores que conformaban la revista *Martín Fierro* no tardó en hacerse oír. Estos escritores vanguardistas consideran el artículo español como una imposición cultural anacrónica y ridícula para los tiempos cosmopolitas que se vivían (Rosetti, 2012, p. 135).

A través de tópicos como la fuente hispánica de la cultura americana, la cuestión del idioma y la independencia lingüística, el cosmopolitismo y el nacionalismo, la hispanidad frente a la latinidad de América, las relaciones de la literatura con el mercado y la distribución editorial trasatlántica, la polémica del meridiano intelectual da cuenta de cómo, atravesando la primera mitad del siglo XX, hay una diferenciación en los discursos rupturistas de la vanguardia generados en América Latina en relación a la tradición y respecto de los que se producen desde Europa, donde persiste una mirada explícitamente colonialista y se proyecta como continuidad



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

“la imposibilidad de pensar la cultura americana como una multiplicidad, como una entidad diferente de España, como un campo cultural con temporalidades y rasgos propios que exigen modos de abordaje diferentes de los tradicionales” (Manzoni, 1996, p. 128).

La arista colonial de la polémica es bastante significativa si tenemos en cuenta la centralidad que tiene, entre los varios tópicos que la conforman, el de las relaciones de mercado entre la industria editorial española y la de América Latina. Es por eso que José Carlos González Boixó señala que la polémica del meridiano intelectual es heredera en cierta medida de la polémica decimonónica de la que participaron Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Faustino Sarmiento y Altamirano, entre otros, acerca de si “la tradición española era o no elemento primordial en la identidad cultural de los nuevos países” (González Boixó, 1988, p. 167)¹². La pequeña nota de Rodó acerca de la tradición hispánica en América Latina viene a ser un pequeño eslabón en esta cadena de pensamiento. De hecho, Verónica Delgado destaca que “la polémica desatada en torno del artículo de Guillermo de Torre en *La gaceta literaria* constituye un punto en la rearticulación de las relaciones culturales y editoriales entre España y sus ex colonias” (2018, p. 103), mientras que Manzoni acota que lejos de limitarse a un periodo específico, este problema vuelve a aparecer una y otra vez “como si nunca hubiera desaparecido del todo, como si periódicamente volviera a reactualizarse, como si cada efeméride o cada acontecimiento compulsivamente llevara a bucear en las viejas fuentes de la cultura continental” (1996, p. 130).

La desconfianza asentada

La conveniencia de seguir indagando críticamente acerca de las inflexiones de la tradición en el campo latinoamericano, convertida en un juego de espejos deformantes como diría Arturo Uslar Pietri, busca ir más allá de la evidencia¹³. Ya lo advertía el hermeneuta Paul Ricoeur cuando en *Tiempo y narración* se detuvo para distinguir las tradiciones “en tanto contenidos dotados de sentido” (Ricoeur, 1995, p. 971) de la tradicionalidad “entendida como estilo formal de transmisión de las herencias recibidas” (Ricoeur, 1995, p. 971) y de la tradición “en cuanto legitimación de la pretensión de verdad promovida por cualquier herencia portadora de sentido” (Ricoeur, 1995, p. 971). Para ello acota que “antes de ser un depósito inerte, la tradición es una operación que ‘implica’ el intercambio entre el pasado interpretado y el presente que interpreta” (Ricoeur, 1995, p. 961). De ahí que no se trate tanto de llegar a la definición de una categoría que se caracteriza por ser, como ha señalado Raymond Williams, un proceso activo (Williams, 2003, p. 320) con “grados de adhesión e interacción cambiantes” (Williams, 2001, p. 264), sino más bien de tantear unos pocos modos entre muchos posibles en que esta aparece dentro del amplio terreno común de la discusión sobre rasgos culturales en América Latina. “La selección de la tradición cultural latinoamericana” –escribió Rosario Peyrou en el “Prólogo” a la correspondencia de Ángel Rama a propósito de la labor del crítico uruguayo en la constitución de la Biblioteca Ayacucho en la década del setenta– “es concebida también como un acto creativo. Porque el pasado no es una realidad inmutable, sino una *invención* en función de un momento y una proyección cultural” (2022, p. 16).

Así, la preocupación por la tradición como movilidad responde, entre otras cosas, a aquello que Verónica Delgado señala cuando advierte que, en la idea de tradición selectiva instaurada por Raymond Williams, la noción de tradición



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

al igual que otras como cultura, determinación o hegemonía, tiene un carácter procesual y es clave para analizar diversos aspectos de una cultura tratando de captar (comprender) los distintos tipos de cambio implicados en los términos que Williams asocia con la tradición: los grupos y formaciones culturales, las instituciones (educación, público, los medios de comunicación), las prácticas artísticas –y en particular la literatura–, políticas, etc. Este modo de pensar la tradición tiene sus efectos en la noción misma de literatura –entendida como una práctica especializada dentro del proceso cultural general– y como programa crítico se percibe en la insistencia indeclinable por razonar, discutir y estudiar el tipo de conexiones de la literatura y de las artes con un orden sociocultural (2024, p. 289)¹⁴.

Entre tantas instancias posibles donde podría observarse el problema de la tradición se encuentra otro momento altamente modernizador de la cultura latinoamericana. En una nota de 1980 publicada en *Punto de vista* a manera de introducción a las reflexiones de Antonio Cándido, Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar sobre el estado de la crítica en América Latina, Beatriz Sarlo decía que los problemas de la literatura latinoamericana llevan la marca de la historia y que, ante la imposición de modelos y modas culturales, la noción de sistema podría ser una de las claves explicativas (1980a, p. 3). El diálogo entre Sarlo, Rama y Cornejo publicado en ese mismo número de *Punto de vista* y donde Sarlo propone hablar acerca de las categorías de “sistema literario, que podría servir para pensar justamente la heterogeneidad, y la de tradición que podría remitirnos a la continuidad y el proceso” (Sarlo, 1980b, p. 10), comienza con una intervención de Cornejo en la que plantea que

la categoría de sistema parece adecuada para resolver problemas desde una perspectiva sincrónica, dando cuenta de “estados literarios” más que de procesos históricos. Y la categoría de tradición (sobre la que habría mucho que discutir) privilegia los fenómenos en su transcurso temporal. Pero, en mi opinión, esta división entre sistema y tradición, entre “estado” e historia, puede ocultar que ambos términos no se dan solos y que deberíamos pensar algunos conceptos que pudieran dar razón precisamente de esa oposición (Cornejo, en 1980b, p. 10).

Esos conceptos a los que alude Cornejo, cuya lectura de los sistemas literarios latinoamericanos y particularmente los andinos, se nuclea alrededor de la idea de encarar objetos definidos por su multiplicidad heterogénea (Cornejo, 2013, p. 149), se inscriben en el marco de una discusión teórica acerca del planteamiento crítico de un sistema literario en América Latina que está asentado en múltiples antecedentes (González Ochoa 2008; Pistacchio, 2018; Rojo, 2007). El crítico peruano amplía la categoría de heterogeneidad hacia el problema de los sistemas literarios al sospechar, de una manera hasta cierto punto análoga a la desconfianza premeditada por la tradición que vimos en Juan Cárdenas y en José Alejandro Restrepo, de la idea de una “secuencia unilineal, cancelatoria y perfectiva” que deje por fuera



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

“la turbadora simultaneidad de opciones literarias contradictorias y beligerantes, inclusive dentro del cauce del arte hegemónico, y por supuesto la coexistencia, aún más inquietante, de varias literaturas paralelas y punto menos que autónomas” (Cornejo Polar, 1988, p. 19).

Por su parte, Ángel Rama se centra en la idea de que “el sistema literario no puede desglosarse del cultural dentro del cual existe y se fundamenta, o sea que la literatura como tal es inescindible de los significados y opciones de la cultura en que surge” (1971, p. 7). Rama se propone la tarea de realizar una operación crítica que plantee a las literaturas latinoamericanas ya no como literaturas nacionales desperdigadas y compuestas por obras aisladas, sino como literaturas y obras que integran un sistema. Susana Zanetti señala que Rama realizó

una tarea marcada por un proyecto fuertemente religador y sistematizador de las literaturas latinoamericanas ... un trabajo crítico empeñado en una perspectiva totalizadora capaz de articular sistemáticamente las diversas experiencias literarias latinoamericanas en función de los vínculos que ellas guardan con los múltiples estratos sociales configuradores de las culturas continentales; un trabajo crítico que aquí aún encierra el desafío de “construir” una literatura (1992, p. 920).

En el diálogo con Sarlo y Cornejo, Rama se pregunta en qué se ha convertido la noción de tradición y concluye –quizás haciendo eco a su compatriota Rodó– que la forma de entenderla es como la repetición de modelos, por lo que la juzga como un elemento conservador que conduce a sostener la reproducción cultural que se ha producido a lo largo de siglos. Lo que contraría a Rama acerca de la tradición, su desconfianza premeditada, es el hecho de concebirla como una constante reproducción de modelos que, sostenidos en el tiempo, tienden a permanecer igual a sí mismos. Aun así, Rama advierte que ha habido, en esa permanencia de la reproducción de modelos que supone la tradición, el intento por interrumpir esa reproducción en ciertos sectores sociales de América Latina que “trabajan sobre la ruptura como momento indispensable” (Rama, en Sarlo, 1980b, p. 12). Para resaltar esa idea insiste: “Desconfío del elemento estático y conservador que existe en la palabra tradición. Creo que América Latina no puede concebir su proceso cultural sino dinámicamente y la perspectiva desde la tradición es, en este sentido, reaccionaria” (Rama, en Sarlo, 1980b, p. 12).

Para cerrar este tránsito por tres inflexiones distintas acerca de la noción de tradición en América Latina acudo a la respuesta que, a esta idea de la tradición como algo estático, formuló Antonio Cornejo Polar. Recordemos que para Cornejo los sistemas literarios nacionales deben ser estudiados en conjunto puesto que participan de un proceso histórico común y, por ello, deben ser encausadas a través de las formas en que confluyen y de los movimientos que los articulan en el tránsito de la historia (2013, p. 149-150). En un Encuentro de escritores latinoamericanos y del Caribe, organizado por Casa de las Américas en La Habana en 1981, Cornejo Polar dijo que

si se considera la inscripción de todos los sistemas dentro de un mismo curso histórico, se comprende que el principio de la pluralidad se opone al de la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

“unidad”, y tiende a sustituirlo, pero propicia la consideración de una categoría teórica superior: la de la totalidad. En este orden de cosas, la contradicción decisiva es entre la unidad (que según lo dicho es producto de una parcelación) y la totalidad, entendida en términos de globalización de todos los sistemas por sección de la historia que los preside (2013, p. 150).

La respuesta del crítico peruano a Ángel Rama en *Punto de vista* conlleva una propuesta que habilita a la tradición –en su condición dicotómica de pluma y de sombrero, de continuidad y ruptura– para ser el agente de ese dinamismo que quiebre la estaticidad que, como da cuenta la conversación de Juan Cárdenas y José Alejandro Restrepo, genera la desconfianza. “Creo que debemos apoderarnos del concepto de tradición”, dice Cornejo, “para hacerlo funcionar en un proyecto cultural latinoamericano. Y pienso que esta operación es parte de una más vasta, para apoderarnos de un conjunto de valores, de categorías, incluso de textos, que han sido utilizados por los sectores dominantes y que, por eso, aparecen hoy desvalorizados ante nuestra perspectiva” (Cornejo, en Sarlo, 1980b, p. 12).

Así, podemos concluir que la tradición, traída nuevamente a un presente regido por una desconfianza premeditada, al no estar restringida a la conservación del pasado ni a su recepción acrítica y al encontrarse atravesada por una persistente tensión entre continuidad y ruptura opera como una noción que –hecha de disputas, de exclusiones y de negociaciones, como bien acotó Alejandra Laera en otra de las conversaciones del ciclo “Archivofilias” (Laera y Villa, 2023, s/p)– permite el desmontaje de razonamientos que han establecido relaciones y jerarquías entre distintos objetos literarios y exhibe el carácter heterogéneo y contradictorio del imaginario constitutivo de un sistema literario en América Latina.

Referencias Bibliográficas

- Abadi, F. (2012). Doctrina y tradición en el pensamiento temprano de W. Benjamin. Un capítulo relegado en el estudio de su recepción de I. Kant. *Ideas y valores*, LXII (152), 159-181.
- Adelman, J. (1997). *Comentario a Identidad y nacionalidad: las raíces del separatismo cubano, 1868-1898*, de Louis A. Pérez. Trabajo presentado en el Coloquio El Caribe entre imperios, Princeton.
- Aínsa, F. (2001). *Ariel: una lectura para el siglo XXI*. *Cuadernos hispanoamericanos*, 613, 103-109.
- Amengual, G., Cabot, M. y Vermal, J. L. (2008). Introducción. En Autores, *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger* (pp. 9-28). Madrid: Trotta.
- Arcos-Palma, R. (2009). Violencia, imagen y creencia. Reflexión crítica sobre la obra de José Alejandro Restrepo. *Ensayos. Historia y teoría del arte*, 17, 6-23.
- Arellano, J. E. (2017). Rubén Darío: españolista mayor. *Letras*, 76, 33-48.
- Ballón, J. (1986). *Autonomía cultural americana: Emerson y Martí*. Madrid: Pliegos.
- Barr Jr., A. H. (1936). *Cubism and Abstract Art*. New York: The Museum of Modern Art.
- Benjamin, W. (2002). Tesis sobre la filosofía de la historia. En Autor, *Ensayos. Tomo I* (pp. 107.127). Madrid: Editora nacional.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

- Bernecker, W. L. (2000). El fin de siglo en el Río de la Plata: intereses internacionales y reacciones latinoamericanas. En Ette, O. y Heydenreich, T. (eds.), *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de Ariel* (pp. 15-40). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Bonfiglio, F. (2010). *La Tempestad del Modernismo (Darío y Rodó): un (pre)texto para la religación latinoamericana a partir de la derrota de España*. Trabajo presentado en el IX Congreso argentino de hispanistas, La Plata. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1038/ev.1038.pdf
- Bosoer, S. (2008). *Algo más que hispanismo, antihispanismo en la polémica por el meridiano: lengua, nación y mercado a fines de la década de 1920*. Trabajo presentado en el I Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas, La Plata. Recuperado de http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.301/ev.301.pdf
- Brotherston, G. (2000). La América de José Enrique Rodó: sus banderas y sus silencios. En Ette, Ottmar y Heydenreich, Titus (eds.), *José Enrique Rodó y su tiempo. Cien años de Ariel* (pp. 59-71). Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- Bulcourf, C. (1999). Voces de alerta contra la Conferencia Panamericana de 1889. *Ciclos*, IX (17), 155-169.
- Caresani, R. (2016). El salvaje cosmopolita. Dilemas de la modernidad en Rubén Darío. *RECIAL*, 7 (10). Recuperado de <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v7.n10.15340>
- Castro, M. (2019). *Tres abordajes de la tradición en la perspectiva de Raymond Williams*. Trabajo presentado en las XIII Jornadas de sociología, Buenos Aires, Facultad de ciencias sociales, UBA. Recuperado de <https://cdsa.academica.org/000-023/581.pdf>
- Compagnon, A. (2010). *Las cinco paradojas de la modernidad*. México: Siglo XXI.
- Cornejo Polar, A. (1988). Los sistemas literarios como categorías históricas. Elementos para una discusión latinoamericana. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 15 (29), 19-25.
- Cornejo Polar, A. (2013). Para una agenda problemática de la crítica literaria latinoamericana: diseño preliminar. En Autor, *Crítica de la razón heterogénea I* (pp. 149-153). Lima: Fondo editorial de la asamblea nacional de rectores.
- Darío, R. (1991). Palabras liminares. En Autor, *Prosas profanas. Poesía* (pp. 35-37). Madrid: El Nacional.
- De Castro, J. E. (2007). *De Eliot a Borges: tradición y periferia*. *Iberoamericana*, 7 (26), 7-18
- De Certeau, M. (1999). Escrituras e historias. En Autor, *La escritura de la historia* (pp. 15-29). México: Universidad Iberoamericana.
- Delgado, A. L. y Henao, S. (2024). La imagen sublevada en el audiovisual colombiano. *El caballero de la fe a Pirotecnia*. *Aisthesis*, 75, 205-224.
- Delgado, V. (2018). Algo más sobre el Meridiano editorial hispanoamericano (1927-1928). *Casa tomada*, 6 (11). Recuperado de <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/365>
- Delgado, V. (2024). Tradición. Temporalidades, herencias, conflicto, interpretaciones. Inflexiones de la tradición selectiva en algunos textos de Raymond Williams. En Dalmaroni, M. et al. (eds.). *Un vocabulario de teoría. Literatura, enseñanza, investigación* (pp. 289-297). Santa Fe / La Plata: UNL/EDULP.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

- De Torre, G. (1927). Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica. *La gaceta literaria*, 1 (8). Recuperado de http://revistas.edaddeplata.org:8080/cgi-bin_todas/WUV.exe?app=rev&cmd=art&sid=456&usr=tyt&art=4949
- Díaz Quiñones, A. (2006). Hispanismo y guerra. En Autor, *Sobre los principios: los intelectuales caribeños y la tradición* (pp. 65-166). Quilmes: Universidad Nacional de Quilmes
- Eliot, T.S. (sin fecha). La tradición y el talento individual. En Autor, *Ensayos escogidos* (pp. 17-29). México: UNAM.
- Ette, O. (1986). Apuntes para una Orestíada Americana. José Martí y el diálogo intercultural entre Europa y América Latina. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 12 (24), 137-146.
- Fernández Retamar, R. (2004). *Todo Calibán*. Buenos Aires: CLACSO.
- García Blanco, M. (1964) *América y Unamuno*. Madrid: Gredos.
- García Jurado, F. (2016). *Teoría de la tradición clásica. Conceptos, historia y métodos*. México: UNAM.
- Girola, L. (2005). Tiempo, tradición y modernidad: la necesaria re-semantización de los conceptos. *Sociológica*, 20 (58), 13-52.
- González Boixó, J. C. (1988). “El meridiano intelectual de Hispanoamérica”: polémica suscitada en 1927 por *La gaceta literaria*. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 459, 166-171.
- González Ochoa, C. (2008). La literatura como sistema. *Acta Poética*, 29 (2), 277-309.
- Granados, A. (2005). Hispanismos, nación y proyectos culturales. Colombia y México: 1886-1921. Un estudio de historia comparada. *Memoria y sociedad*, 9 (19), 5-15.
- Gutiérrez, N. (1998). José Alejandro Restrepo. *Arte en Colombia internacional*, 73, 64-66.
- Henao, S. y Delgado, A. L. (2021). Escribir por detrás. Permanencia y duración en *Elástico de sombra* de Juan Cárdenas. *Lingüística y literatura*, 42 (79), 418-436.
- Henao, S. y Delgado, A. L. (2023). Intervenir los tiempos. Encuentros inesperados entre Juan Cárdenas y Carlos Castro. *Chuy*, 10 (15), 244-271.
- Hobsbawm, E. y Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. New York: Cambridge University Press.
- Laera, A. y Villa, J. (2023). *Archivofilias contemporáneas: por qué nos obsesiona el archivo y qué hemos perdido de vista* [video]. Youtube del Instituto de literatura hispanoamericana (UBA) y del Centro de teoría y crítica literaria (UNLP). Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=KvKZOOEOwoI>
- La Ferla, J. (2017). José Alejandro Restrepo. Tres décadas de creación con el arte y la tecnología. *Artelogie*, 11. Recuperado de www.journals.openedition.org/artelogie/1531
- Lamore, J. (1994). La idea de Nuestra América en José Martí. En Ette, O. y Heydenreich, T. (eds.). *José Martí 1895/1995 Literatura - Política - Filosofía – Estética* (pp. 83-91). Frankfurt: Vervuert Verlag.
- Londero, E. (1989). Vanguardia y nacionalismo: la polémica del meridiano (Madrid - Buenos Aires, 1927). *Iberoamericana*, XIII (1), (36), 3-19.
- Lowry, G. D. (2012). Abstraction in 1936: Barr’s Diagrams. En Dickerman, L. (comp.). *Inventing Abstraction. 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art* (pp. 359-363). New York: The Museum of Modern Art.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Manzoni, C. (1996). La polémica del Meridiano Intelectual de 1927. El problema del idioma nacional. *Estudios. Revista de Investigaciones Literarias*, 4 (7), 121-132.
- Martí, J. (1991). Autores aborígenes americanos. En Autor, *Obras completas. Tomo 8. Nuestra América* (pp. 335-337). La Habana: Editorial de ciencias sociales.
- Meier, E. (1982). Unamuno, Rubén Darío y el modernismo. *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 27 y 28, 135-148.
- Melis, A. (1992). Entre Ariel y Calibán ¿Próspero? *Nuevo texto crítico*, 9 y 10, 113-120.
- Molloy, S. (1988). Ser y decir en Darío: el poema liminar de *Cantos de vida y esperanza*. *Texto crítico*, 38, 30-42.
- Monteleone, J. (2021). Tradición de la ruptura. En Colombi, B. (coord.). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* (pp. 457-467). Buenos Aires: CLACSO.
- Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- Peyrou, R. (2022). Prólogo. En Rama, Á. *Una vida en cartas. Correspondencia 1944-1983* (pp. 7-34). Montevideo: Estuario.
- Pistacchio, R. (2018). *La aporía descolonial. Releyendo la tradición de la crítica literaria latinoamericana. Los casos de Antonio Cornejo Polar y Ángel Rama*. Madrid: Iberoamericana.
- Premat, J. (2018). *Non nova sed nove. Actualidades, anacronismos, resistencias en la literatura contemporánea*. Macerata: Quodlibet.
- Quignard, P. (2023). *El hombre de las tres letras*. Buenos Aires: Cuenco de plata.
- Rama, Á. (1971). Crítica y literatura. *Sin Nombre*, 3, 6-11.
- Real de Azúa, C. (1976). Prólogo a *Ariel*. En Rodó, J. E. *Ariel. Motivos de Proteo* (pp. IX-XXV). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Real de Azúa, C. (1986). El modernismo literario y las ideologías. *Punto de vista*, 28, separata, I-XLI.
- Restrepo, J. A. y Cárdenas, J. (2023). Archiofilias contemporáneas: por qué nos obsesiona el archivo y qué hemos perdido de vista [video]. Youtube del Instituto de literatura hispanoamericana (UBA) y del Centro de teoría y crítica literaria (UNLP). Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=DViLFn-T_y0
- Ricoeur, P. (1995). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Rodó, J. E. (1967a [1915]). La tradición de los pueblos hispanoamericanos. En Autor, *Obras completas* (pp. 1203-1206). Madrid: Aguilar.
- Rodó, J. E. (1967b [1899]). Rubén Darío. Su personalidad literaria, su última obra. En Autor, *Obras completas* (pp. 169-192). Madrid: Aguilar.
- Rojas, R. (2012). El lenguaje de la juventud en diálogo con *Ariel*, de José Enrique Rodó. *Nueva sociedad*, 238, 28-40.
- Rojo, G. (2007). Ángel Rama, Antonio Cándido y los conceptos de sistema y tradición en la teoría crítica latinoamericana moderna. *Caligrama*, 12, 7-33.
- Rosetti, M. (2012). La polémica del Meridiano Intelectual de 1927. La lucha por el cauce de las corrientes intelectuales. *Lexis*, XXXVI (1), 131-144.
- Sambarino, M. (1980). *Identidad, tradición, autenticidad. Tres problemas de América Latina*. Caracas: Centro de estudios latinoamericanos Rómulo Gallegos.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

- Sanhueza, M. (2019). Entre imperios: antiimperialismo e hispanoamericanismo en *España contemporánea* de Rubén Darío. *Catedral tomada*, 7 (12). Recuperado de <https://catedraltomada.pitt.edu/ojs/index.php/catedraltomada/article/view/369>
- Sarlo, B. (1980a). La literatura de América Latina: unidad y conflicto. *Punto de vista*, 3 (8), 3-4.
- Sarlo, B. (1980b). Ángel Rama y Antonio Cornejo Polar: tradición y ruptura. *Punto de vista*, 3 (8), 10-14.
- Sarlo, B. (1997). Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*. En Altamirano, C. y Sarlo, B. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia* (pp. 211-254). Buenos Aires: Ariel.
- Sosnowski, S. (1996). Cartografía y crítica de las letras hispanoamericanas. En Autor (sel.), *Lectura crítica de la literatura americana. Inventarios, invenciones y revisiones* (pp. IX-LXVII). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Uslar Pietri, A. (1998). Un juego de espejos deformantes. En Autor, *Nuevo mundo, mundo nuevo* (pp. 268-272). Caracas: Biblioteca Ayacucho
- Williams, R. (2001). *Cultura y sociedad. 1780-1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Williams, R. (2003). Tradición. En Autor, *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (pp. 319-320). Buenos Aires, Nueva Visión.
- Zanetti, S. (1992). Ángel Rama y la construcción de una literatura latinoamericana. *Revista Iberoamericana*, LVIII (160), 919-932.
- Zanetti, S. (1998). Apuntes acerca del canon latinoamericano. En Cella, S. (comp.). *Dominios de la literatura: Acerca del canon* (pp. 87-105). Buenos Aires: Losada.

Notas

¹ Sobre esta construcción lineal de la temporalidad histórica señala De Certeau que “la temporalidad proporciona el cuadro vacío de una sucesión lineal que responde formalmente a la pregunta sobre el *comienzo* y a la exigencia de un *orden*. No es tanto el resultado de la investigación, sino más bien su condición; es la trama que trazan *a priori* los dos hilos sobre los que avanza el tejido histórico por el solo hecho de tapar los agujeros” (1999, p. 26).

² Florencia Abadi distingue entre la posición de Benjamin en una etapa temprana –en la que aún hay una noción de continuidad y en la que la idea de transmisión de la tradición “es análoga a la de las olas del mar” (2012, p. 163) – de lo que sucede en una etapa posterior en la que Benjamin, con las “Tesis de filosofía de la historia”, expone una dualidad entre tradiciones contrapuestas: por un lado, la de los opresores y, por el otro, la de los oprimidos. “La *discontinuidad* se convertirá, así, en la figura para pensar la irrupción de la tradición de los vencidos, que rechaza la idea de una sucesión o legado que se recibe pacíficamente (representación ligada al patrimonio cultural de los vencedores)” (2012, p. 163). Por su parte, Amengual, Cabot y Vermal señalan que el pensamiento de Benjamin se postula frente a la historia en tanto ruptura de su continuidad que rechaza la idea de progreso. El progreso representa “la continuidad renovada de lo mismo” (2008, p. 24), pero, al mismo tiempo, requiere una memoria “no de la historia tal como ha sido presentada y es presentada desde los vencedores o dominadores de la actualidad, sino memoria de los olvidados, de las víctimas, de los vencidos” (2008, p. 24). Es por eso que para Benjamin la historia no es la reconstrucción del pasado como momento que identifica el presente y que motiva el futuro, ya que eso significaría que la historia se convierta en un *continuum*, en un repetir y en un carecer de historia. “La propuesta de Benjamin consiste en ‘pasarle a la historia el cepillo a contrapelo’, es decir, ver la historia desde el otro lado, con su trasfondo oscuro y lleno de barbarie, desde el lado de los olvidados y de las víctimas” (2008, p. 24).

³ A propósito de la constitución de un canon latinoamericano, Susana Zanetti, quien está a contrapelo en las discusiones sobre la autoridad de los cánones de América Latina, decía que “sería difícil otorgarnos la existencia



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

de un canon sólido, afianzado en el tiempo, en el interior de un proceso histórico de duración pertinente, por una parte, y por otra, sostenida proyección continental, en el interior de nuestra comunidad y fuera de ella” (1998, p. 88). Más adelante agrega: “La noción de canon guarda siempre su lazo original con el dogma, esgrime simbólicamente su varita disciplinante a través de los dictámenes de una élite, de instituciones, que ejercen el poder de reglar el gusto, de sostener la preeminencia de ciertos ‘valores estéticos’. Selecciona y, por lo tanto, excluye, en función de intereses no solo artísticos sino también políticos, ideológicos” (1998, p. 91).

⁴ Glenn Lowry señala que “en un intento de explicar cómo la abstracción llegó a ser tan importante en el arte moderno, Barr creó un diagrama, ahora famoso, que traza la historia del desarrollo del cubismo y la abstracción desde la década de 1890 hasta la de 1930, desde la influencia de los grabados japoneses hasta las secuelas del cubismo y el constructivismo” (2012, p. 359).

⁵ A propósito del peso del carácter ideológico en este trazado, vale la pena mencionar lo que acota Lowry: “Profundamente influido por el pensamiento positivista, que se esforzaba por tratar las ciencias sociales con la misma metodología empírica de datos y conocimientos que las ciencias naturales, Barr trazó su historia del arte moderno con el tipo de precisión científica que asociaba a esas disciplinas” (2012, p. 361).

⁶ Se trata de una distinción que la sociología ha trabajado ampliamente. Lidia Girola en un artículo sobre tiempo, tradición y modernidad ha esquematizado esta distinción afirmando que “‘Tradición’ se ha utilizado como aquel marco o complejo de significados fundamentalmente prescriptivos e identificatorios que hacen referencia al ‘pasado’ y dentro del cual se ejercen determinadas prácticas. Por ‘tradicionalismo’ habitualmente se entiende una manera de pensar y actuar atendida a y acotada por la fuerza de las costumbres, y a cómo las consecuencias de tal manera de pensar y actuar pueden implicar el rechazo al cambio, a la ‘razón’, a la autonomía individual, e incluso operar como soportes de diversas formas de fundamentalismo” (2005, p. 26).

⁷ En su artículo de historia comparada entre los hispanismos en Colombia y en México entre 1886 y 1921, Aimer Granados se refiere al hispanismo como una “corriente de pensamiento a través de la cual la España de fines del siglo XIX, tras la debacle imperial de 1898 y ante el ascenso del panamericanismo, intentó reposicionarse en el ámbito latinoamericano” (2005, p. 6) y acota que el hispanismo en Colombia tuvo una muy fuerte acogida, “al punto que por un buen espacio de tiempo llegó a mezclarse con el discurso político del partido conservador y aún con el del proyecto político-cultural de la regeneración” (2005, p. 7).

⁸ Acerca del abanico ideológico de los escritores modernistas en los primeros años del siglo XX –entre ellos Rodó como uno de los “encargados de hacer explícitas las opciones ideológicas que los modernistas más fluida y confusamente de alguna manera realizaban” (Real de Azúa, 1986, p. V) y las diferencias con el grupo de escritores precursores del modernismo encabezados por Martí–, Real de Azúa (1986) describe cómo los ideales modernistas “se movieron dentro de la bastante laxa ideología liberal conservadora que los sectores altos y medios latinoamericanos recibieron prácticamente hecha del ochocientos europeo (1986, p. XXXVI).

⁹ Sobre la articulación entre lo autóctono y lo universal en Rubén Darío, véase el artículo de Rodrigo Caresani “El salvaje cosmopolita. Dilemas de la modernidad en Rubén Darío”, donde se problematiza el tópico de Darío como un modelo de escritor trasatlántico –perspectiva impulsada por Julio Ortega en la que subyace un nuevo hispanismo– y el tópico del modernismo cosmopolita dentro de un esquema de literatura mundial. Afirma Caresani que “en uno de los textos más recorridos del fin de siglo latinoamericano –las “Palabras liminares” a *Prosas profanas*– Darío imagina una “novela familiar” que ilumina dos de los presupuestos básicos en el proyecto de *Los raros*. El primero admite el rótulo de “principio de la intermitencia o de la discontinuidad en la genealogía”; el segundo, el de “principio de la comunidad indeterminada”. La “novela” de *Prosas profanas*, que parte del “abuelo” concebido como el origen español de la lengua propia y culmina en la transgresión por adulterio – “Abuelo, preciso es deciroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París”–, produce una ruptura en la sucesión al dejar vacante el eslabón paterno-materno de la genealogía. Sin función materna de la que derivar una identidad por espejo – “Wagner a Augusta Holmes, su discípula, dijo un día: Lo primero, no imitar a nadie y, sobre todo, a mí. Gran decir” – ni ley del padre que guíe la integración a la cultura, este principio de intermitencia habilita la irrupción de una lógica del injerto, cuya productividad desmesurada –“Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta”– ya no se explica por el modelo de la descendencia, sino a través de un erotismo heterodoxo, afín a la transmisión por contagio bajo los caprichos de la epidemia. En otras palabras, el relato dariano perturba la verticalidad del paradigma genealógico e instala, en su lugar, un patrón horizontal incompatible con la representación arborescente, una comunidad semejante a la que Gilles Deleuze y Félix Guattari pensaron como “‘multiplicidad de manada’ desde el concepto de ‘rizoma’” (Caresani, 2016, s/p).

¹⁰ A propósito de esta anécdota y de las relaciones de Unamuno con Darío, véase, además del libro de García Blanco citado, el artículo de Elke Meier “Unamuno, Rubén Darío y el modernismo” donde se lee esta versión: “En cierta ocasión dijo Unamuno a un amigo que a Rubén Darío se le veían las plumas de indio por debajo del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

sombrero. Don Miguel quiso convencernos más tarde de que se refería a que, a pesar de la capa de cultura francesa que tenía encima, Darío seguía sintiendo en americano y, en tal sentido, esta frase, aunque mordaz, era casi una alabanza: ‘Del más discutido, más execrado y más ensalzado de los poetas tropicales americanos dije yo una vez, con malicioso contentamiento de cuantos me oían, que se le vislumbraban las plumas bajo el sombrero. Y es lo mejor que tiene, esas plumas ...’. ‘Se le rasca un poco el barniz parisiense y aparece el salvaje, el indio, el negro, tal vez el zambo’, me decían de otro. Y yo contesté: ‘pues es lo mejor que tiene, el salvaje y el brillo especial del barniz le proviene del salvaje que está dentro’” (1982, p. 143).

¹¹ Acerca del papel de la revista *Martín Fierro* en la modernización literaria argentina y en la implementación de una práctica vanguardista, véase de Beatriz Sarlo “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. Allí se lee que “la aparición de la revista *Martín Fierro*, en febrero de 1924, convirtió al campo intelectual argentino en escenario de una forma de ruptura estética típicamente moderna: la de la vanguardia. El cambio de las formas y la transformación de las costumbres literarias se manifiesta como ‘vanguardia’ cuando existen actores y relaciones institucionales que pueden definirse como propios de un campo intelectual desarrollado” (1997, p. 213). Más adelante agrega: “La ruptura aparece vinculada con la extensión y desarrollo del campo intelectual, cuya legalidad la vanguardia niega. La consolidación y el prestigio de la tradición cultural crean, paradójicamente, la fuerza de su vanguardia” (1997, p. 213). En procura de esa ruptura, Sarlo identifica al menos dos referentes de los cuales la vanguardia martinfierrista toma explícita distancia. El primero es el nacionalismo exacerbado a raíz del centenario, sobre lo cual trabaja también Eleonor Londero (1989) en “Vanguardia y nacionalismo: la polémica del meridiano (Madrid - Buenos Aires, 1927)”. El segundo es el modernismo, un enemigo compartido por las distintas vanguardias argentinas de la década del veinte: “La poética del modernismo fue, en efecto, arrinconada por una operación del movimiento martinfierrista en la zona ‘baja’ de la literatura argentina. En la proclama de *Prisma*, que en 1921 escribió Borges, se describía así al enemigo literario y al programa: se debe escribir contra ‘el tatuaje azul rubeniano’, los ‘cachivaches ornamentales’ y el ‘anecdótico gárrulo’. Si hay un punto sobre el cual *Martín Fierro* planteó una cuestión de principios es precisamente ese” (1997, p. 243).

¹² A propósito de esta filiación entre la posición martinfierrista y la de los románticos, Beatriz Sarlo señala que “la seguridad que los martinfierristas experimentan frente a su ‘lengua natural’ se emparenta con un motivo clásico del debate sobre la lengua en la Argentina: el de la peculiaridad del español rioplatense, que, desde la generación de 1837, opuso los rasgos renovadores de la lengua de los intelectuales argentinos a cualquier pretensión de hegemonía por parte del español de España. El tema de la independencia lingüística se une en *Martín Fierro*, como en los románticos, con la reivindicación de una libertad: la de ‘contaminar’ a la lengua literaria con las lenguas extranjeras. Ese ideal de español galicado, única lengua en que sería posible pensar a los rioplatenses, que defendieron Sarmiento y Juan María Gutiérrez, el ideal del poliglotismo del siglo XIX argentino, reaparece en la respuesta que los redactores de *Martín Fierro* dan al proyecto de *La Gaceta literaria* de Madrid, de que, para evitar la fragmentación de Hispanoamérica, Madrid fuera declarada su ‘meridiano intelectual’. ‘Madrid, decía Borges, una ciudad cuya sola invención intelectual es el galicismo –a lo menos, en ninguna otra parte hablan tanto de él–’” (1997, p. 238).

¹³ En el ensayo “Un juego de espejos deformantes”, el escritor venezolano afirma que “la historia no pasa de ser, en este sentido, más que un cálculo de posibilidades, un contraste de deformaciones que se desmienten entre sí, un rico y fascinante juego de espejos deformantes. Habría que mirar el reflejo de todos esos espejos para, a través de la suma de todas sus deformidades diferentes, poder llegar a una mejor aproximación de esa fugitiva ilusión que es el conocimiento de la realidad. Por esto, más que del pasado, toda historia parte del presente, de la posición vigente de quien la escribe y de su visión del presente. En este sentido toda historia es autobiográfica y personal” (Uslar Pietri, 1998, p. 268).

¹⁴ Al estudiar tres abordajes de la idea de tradición en Raymond Williams, Mauricio Castro concluye que en ellos la transmisión no consiste en un traspaso lineal y que toda tradición implica una selección que se apropia de significados y de valores anteriores, modificándolos sin dejarlos inmunes, “en algún punto traicionándolos, no como resultado de un plan, sino por propiedad misma de la apropiación. En su concepción, sentidos pasados no determinan al presente, sino que en el presente el pasado cobra sentido” (2019, p. 10).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Simón Henao, La tradición, historias de una desconfianza premeditada, pp. 201-220.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n26.47369>

La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal

Hernán Pas

Universidad Nacional de La Plata, IDIHCS-CONICET

hernan_pas@yahoo.com

ORCID: 0000-0003-4365-7662

Recibido 7/09/2024. Aceptado 10/11/2024

Resumen

El *Correo del Domingo* ha recibido atención en los últimos años sobre todo a partir de su carácter ilustrado. Retomando esos aportes, el presente trabajo propone leer el semanario porteño como un intento de reproducción del formato *magazine*, que en Europa cobraba impulso con las publicaciones encabezadas por *The London Journal* (1845-1883), y que en América Latina tenía su versión continental con *El Correo de Ultramar* (1842-1886), empresa a la que, seguramente, el publicista y editor argentino José María Cantilo tuvo en mente a la hora de lanzar su periódico. Bajo la designación de “periódico literario ilustrado”, el *Correo del Domingo* exploraba por primera vez en Buenos Aires una competencia en el mercado literario de las entregas.

Palabras clave: *Correo del Domingo*; literatura por entregas; Ilustración; siglo XIX

The Editorial Commitment of *Correo del Domingo* (1864-1867): Serial Literature and Weekly Illustration

Abstract

In recent years, the *Correo del Domingo* has drawn increasing attention, mainly because of its illustrated character. Taking up these contributions, this paper proposes to read the weekly periodical from Buenos Aires as an attempt to reproduce the magazine format, which was gaining importance in Europe due to the publications headed by *The London Journal* (1845-1883), which in Latin America had its continental version in the form of *El Correo de Ultramar* (1842-1886), a project that José María Cantilo, the Argentine publicist and editor, surely had taken into account when launching his publication. Under the designation of “illustrated literary periodical,” *Correo del Domingo* started to face competition in the Buenos Aires market of serial literature.

Keywords: *Correo del Domingo*, serial literature, illustration, 19th century



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

1. Introducción

Las historias de la prensa y de la comunicación de los últimos años suelen no dejar de señalar que durante el siglo XIX el periódico se convirtió en el principal soporte de edición y de lectura. El impacto social, mediático y cultural del impreso periódico ha sido últimamente refrendado por el voluminoso compendio de estudios alrededor de la prensa francesa publicado con el sugerente título *La civilisation du journal* (2011). Los escritores y publicistas de la época, por otra parte, observaron con insistencia los rasgos novedosos de la edición cotidiana. En 1833, el término *journalism* vino a reemplazar en la prensa inglesa al menos *adecuado newspaper-writing*, que no lograba describir con suficiencia el dinamismo de la prensa diaria (Rubery, 2009). Pocos años después, en 1841, desde su destierro chileno, Domingo F. Sarmiento instaló la palabra “diarismo”, con la cual buscaba referir el trastorno producido por esa nueva tecnología de la comunicación que era la prensa tipográfica (“por el *diarismo*”, escribía Sarmiento, “el jenio tiene por patria el mundo”). Para decirlo con una fórmula, no por repetida menos acertada: el siglo XIX es *el siglo del periódico*.¹

En ese contexto, el surgimiento de los periódicos ilustrados (los llamados *weekly journals*) a comienzos de la década de 1830 marcó un mojón decisivo en el desarrollo y expansión de los públicos lectores y en la diversificación de sus consumos. Como es sabido, durante las primeras dos décadas del siglo, la invención de nuevas tecnologías de reproducción de imágenes, entre las cuales se destacó la litografía, contribuyeron con la progresiva incorporación de imágenes estampadas en la prensa periódica.²

Al calor de ese perfeccionamiento técnico, el exitoso derrotero de este tipo de publicaciones, que en Londres comenzó con la aparición de *The Penny Magazine*, en 1832, editado por Charles Knight y la *Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, y que en Francia tuvo su expresión homóloga con el *Magasin Pittoresque*, de 1833, se afincó en una propuesta tipográfica que volvía sin embargo al formato clásico de los *magazines* dieciochescos, al que agregaba ahora —y de modo cada vez más sofisticado— el plus de las ilustraciones. En efecto, el rasgo sobresaliente de la serie de periódicos inaugurada con *The Gentleman’s Magazine* (1731) una centuria antes residía en su carácter enciclopédico y misceláneo, y en el generoso margen que ello dejaba para el ingreso de la ficción en forma de relatos epistolares o novelescos. Incluso, varias publicaciones llevaban ese rasgo en sus títulos: *The Miscellany* (1732), luego *The Weekly Miscellany*, *The New Miscellany* (fundada por Jonathan Swift), *The Westminster Journal, or, New Weekly Miscellany*, todos aparecidos —siguiendo el impulso de Edward Cave— en la tercera década del siglo XVIII, son claros ejemplos al respecto.

En perspectiva, entonces, resulta evidente que los semanarios ilustrados de la década de 1830 produjeron una actualización editorial y comercial —que es también, desde luego, demográfica y cultural— de una tendencia acallada con el cimbronazo de la Revolución.

Por lo tanto, si durante el siglo XVIII la censura en la prensa periódica proveyó los instrumentos para el despliegue de la miscelánea, las nuevas tecnologías para la impresión de imágenes a comienzos del siglo XIX otorgaron las herramientas para una exploración y expansión lectoras sin precedentes, en tanto se trataba nada menos que del pasaje de la cultura popular a la cultura de masa (Barbero 1991). Ese pasaje se daría, sin embargo, no solo a través de la seducción (y el impacto) de las imágenes, sino también, como ha demostrado Patricia Anderson (1991) al



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

estudiar los *magazines* ingleses, mediante la alianza que estas publicaciones supieron establecer con los relatos seriados.³

2. El *Correo del Domingo*. Un “periódico literario ilustrado” rioplatense

En el Río de la Plata, la primera publicación que incorporó de manera deliberada la conjunción entre ficción e ilustración fue el *Correo del Domingo*, dirigido y redactado por José María Cantilo a partir del 1 de enero de 1864.⁴ Si bien hubo intentos previos de establecer publicaciones ilustradas —como, por caso, los semanarios editados por Hipólito C. Bacle—, lo cierto es que fue el semanario de Cantilo el primero en desplegar un programa en el que la literatura de ficción, como ocurría con los semanarios ingleses citados, ocupó un lugar preponderante en su oferta editorial.⁵ Y al igual que en aquellos, en el semanario rioplatense las entregas ficcionales solían estar acompañadas con ilustraciones litografiadas alusivas, que buscaban así capturar la atención de un público lector cada vez más propenso, para decirlo con D. F. McKenzie (1986), a dejarse seducir por elementos no verbales en el diseño tipográfico de los textos.

Publicado los domingos, como indicaba su nombre, el semanario de Cantilo constaba de 16 páginas, estaba impreso a dos columnas, con paginación corrida —es decir, encuadernable— e incluía en general dos estampas litográficas: una en la página inicial y otra en la última o contratapa. En ocasiones, a esas imágenes podía añadirse una ilustración a doble página o, en su defecto, a falta de grabados o dibujos, extenderse a 24 páginas el material tipográfico. Su redactor y director había formado parte de la emigración argentina durante el gobierno de Juan Manuel de Rosas, radicándose en Montevideo y colaborando en diferentes publicaciones antirrosistas, como *El Nacional*, *El Talismán* —redactado por J. B. Alberdi— y *El Comercio del Plata*, de Florencio Varela. Luego de Caseros, a su regreso a Buenos Aires, Cantilo fue elegido diputado provincial; luego diputado nacional, colaborando con importantes periódicos como *El Nacional* —de cuyo redactor, Dalmacio Vélez Sarsfield, había sido secretario durante la negociación del llamado Pacto de San José de Flores, el armisticio firmado entre la Confederación y el Estado de Buenos Aires luego de la batalla de Cepeda—. Su trayectoria lo había acercado a conspicuos integrantes de la llamada Generación romántica, entre ellos José Mármol, Bartolomé Mitre —de cuyo gobierno, Cantilo fue un fiel defensor— y Juan María Gutiérrez, cuya colaboración en el semanario de 1864 resultó fundamental.

En efecto, Juan María Gutiérrez, que por entonces se desempeñaba como rector de la Universidad de Buenos Aires, contribuyó de manera sustancial con los contenidos de la publicación, aportando sobre todo material en proceso de sus estudios biográfico-críticos sobre poetas sudamericanos coloniales —cuyo primer tomo fue publicado por la Imprenta del Siglo, del propio Cantilo, y anunciado en el último número del *Correo...* de 1865⁶— y de su colección *América poética*, publicada en dos volúmenes en Valparaíso entre 1845 y 1846.

Otros colaboradores destacados de aquella generación fueron Domingo F. Sarmiento, José Mármol y el propio Bartolomé Mitre (por entonces presidente), junto con figuras más jóvenes como el médico y poeta Ricardo Gutiérrez, José Manuel Estrada o Estanislao del Campo, quien publicaría allí su poema gauchesco *Fausto. Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera* (*Correo del Domingo*, n.º 144, 30-09-1866).

Dada su apuesta literaria, y sobre todo su carácter ilustrado, el semanario de Cantilo ha despertado interés más allá de las fugaces aproximaciones de las historias de la prensa. Al pionero trabajo de Néstor Auza (1980), quien confeccionó un índice completo de los 8 tomos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N.º 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

y enfatizó la coherencia de su programa literario, y al análisis de Rodolfo Giunta (1994) sobre las “representaciones urbanas” en las crónicas escritas por Cantilo, se sumaron algunas lecturas recientes, orientadas sobre todo desde la perspectiva de la cultura visual. Sandra Szir (2013) observó en la propuesta ilustrada del *Correo* el despunte del reportero visual de noticias contemporáneas y de actualidad; Candela Marini (2017) exploró la cobertura visual de la Guerra del Paraguay (1865-1870) y las ficciones patrias elaboradas alrededor de ese acontecimiento bélico. Lucas Masan (2019) rastreó los indicios de una nueva sensibilidad moderna, caracterizada por una “ampliación de la visualidad” y una redistribución de lo espacial en la ciudad de Buenos Aires. Finalmente, Diego Labra (2022) leyó en el *Correo* una novedosa propuesta de entretenimiento, cuya distinción radicaba en la combinación entre literatura e ilustración.

Deudora de estos antecedentes, nuestra lectura procura, en cambio, reponer el contexto editorial en el que el semanario de Cantilo se inserta al menos en dos sentidos: por un lado, considerando su vinculación con la literatura por entregas —cuya expansión editorial se había iniciado dos décadas antes—; por el otro, revisando su ascendencia formal con los semanarios ilustrados europeos y particularmente con *El Correo de Ultramar*, que desde hacía una década dominaba el mercado de periódicos ilustrados en toda Latinoamérica.

3. Folletín: el impulso hacia el cinematógrafo

Hace tiempo, en una intervención clave sobre la historia del libro, Roger Chartier llamó la atención sobre un fenómeno que ya había sido examinado en varias zonas de su monumental *Histoire de l'Édition Française*: luego de 1830, decía Chartier, la edición “plagia del periódico la fórmula del libro publicado en fascículos y las entregas ampliamente ilustradas, vendidas a poco precio y lanzadas con gran despliegue de publicidad” (Chartier, 1994, p. 32). Hacia fines de 1830 y principios de 1840, el fenómeno descrito por el historiador francés alcanza en Europa una articulación expansiva hegemónica, pero es el folletín, con sus entregas diarias y sus ediciones librecas ilustradas, el género que produce una redefinición de la prensa diaria.

En general, los estudios sobre el folletín suelen designar el año 1836, con la aparición de *La Presse* de Émile de Girardin (junto con *Le Siècle*, de A. Dutacq) y la consecuente publicación en sus páginas de novelas por entregas, como el momento del surgimiento y posterior consolidación del *roman-feuilleton*.⁷ No obstante, el momento de verdadero auge y consolidación se dio a inicios de la década siguiente con la publicación de famosos títulos como *Los misterios de París* (1842-1843) y *El judío errante* (1844-1845), de Eugène Sue, y *El conde de Monte-Cristo* (1844-1845), de Alexander Dumas. Si bien el método de las entregas puede y suele diferenciarse en tanto práctica editorial, lo cierto es que halló en el éxito del folletín una plataforma de despliegue hasta entonces inédita. Ferreras (1972), quien abordó la cuestión en España, situó el surgimiento de la novela por entregas en algunas ciudades españolas como Madrid o Barcelona a mediados de la década de 1840. Si había un componente decisivo en el mercado de las entregas, este era el de los grabados o estampas que ilustraban la serie. La mayoría de los folletines que pasaron a la venta por entregas obtuvieron sus versiones debidamente ilustradas; versiones que, por los costos que implicaban, la prensa diaria no estaba en condiciones de incorporar entre sus páginas.

El caso ejemplar es la novela de Eugène Sue, *Los Misterios de París*: publicada en el folletín del *Journal des Débats* entre junio de 1842 y octubre de 1843, un año después, en diciembre de 1844 el mismo *Journal des Débats* anunciaba su primera edición ilustrada a cargo de Charles



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

Gosselin. De esa conocida edición-Gosselin se nutrieron la mayoría de las traducciones o reproducciones (legales o no), como por ejemplo la edición barcelonesa de la imprenta Saurí, A. Gaspar y Berdaguer, con traducción de San Martín, que se encargó de comercializar en Hispanoamérica *El Correo de Ultramar* —importante semanario ilustrado publicado en París, sobre el que enseguida volveremos—, en generosas 80 entregas de 16 páginas que conformaban un total de 4 tomos en octavo.

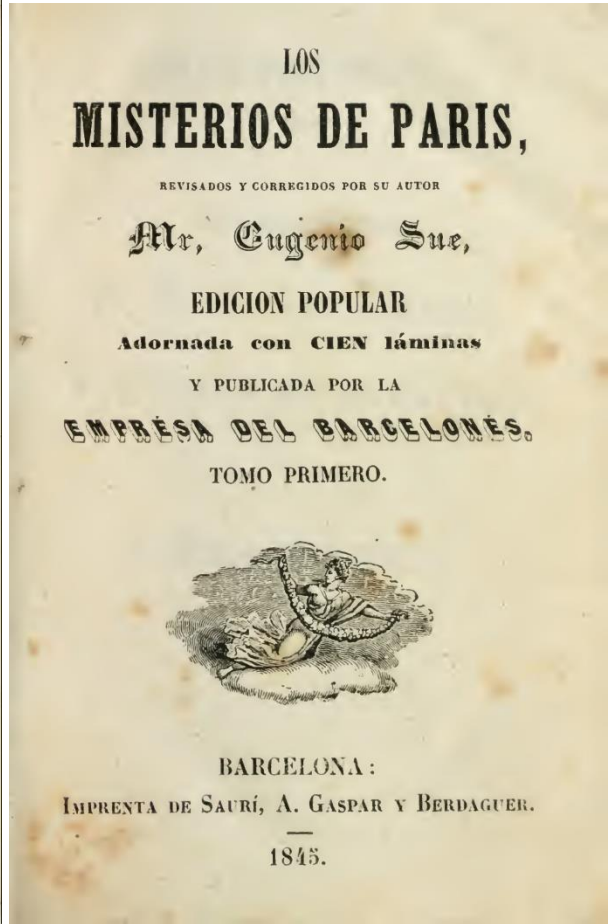
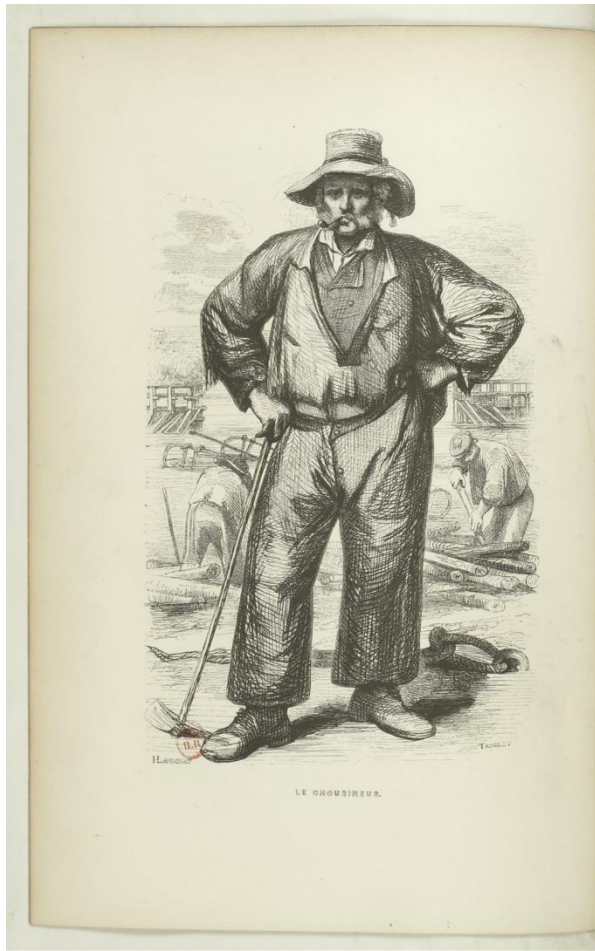
El vínculo entre folletín e ilustración acompaña la historia del género y cruza fronteras. En México, incluso, puede afirmarse que la sección del folletín en la prensa nació ilustrada (Figura 1). Los grabados parecían formar parte de esa imaginaria narrativa como una extensión de su estilo melodramático. La literatura contemporánea incluso lo mentaba de ese modo, como deja ver, por ejemplo, la reseña crítica que escribió en 1844 [Joseph] Arthur de Gobineau sobre la novela *Esther*, de Balzac, publicada un año antes: “El folletín desempeña”, decía Gobineau, “en este momento de nuestra existencia social, el papel de un abecedario perfeccionado y decorado con dulces imágenes grabadas”.⁸ El impulso hacia lo visual puede corroborarse en las campañas publicitarias de lanzamiento de folletines, que comenzaron en Francia tempranamente y que alcanzaron, con el cambio de siglo, rasgos de lo espectacular. En 1846, el periódico *L’Epoque* promocionó el folletín de P. Féval, *El hijo del diablo*, con afiches callejeros y el montaje de una carroza que, aprovechando el carnaval, desfiló con sujetos disfrazados representando escenas de la novela especialmente sangrientas; hacia fines de siglo las campañas incluían tarjetas postales repartidas gratuitamente en las vías del tren, afiches de crudos colores y hasta representaciones callejeras. Anne-Marie Thiesse (1984), quien analizó algunas de estas campañas, pudo observar cómo los anuncios finiseculares refieren al lenguaje cinematográfico del folletín.⁹

Figura 1.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.



Nota: Periódico mexicano *El Siglo Diez y Nueve* (16/09/1845), inaugura la sección folletín con *Los Misterios de París*, en entregas ilustradas, tomadas de la edición de Charles Gosselin (1844). Fuente: *Los misterios de París*, Barcelona: Saurí (1845).

Figura 1 bis.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

Nota: Imagen del Chourineur, reproducida por *El Siglo Diez y Nueve* en su entrega del 16/09/1845 y por varias traducciones al español (izquierda). *Los Misterios de París*, edición de la imprenta barcelonesa Saurí, Gaspar y A. Berdaguer, 1845. Esta edición es la que distribuyó en Hispanoamérica *El Correo de Ultramar*.

Ese notable impulso hacia la ilustración —y su combinación con narrativas de suspenso— fue precisamente capitalizado por los semanarios ilustrados, que incluyeron en sus propuestas editoriales, cada vez con más frecuencia, novelas o literatura de ficción acompañadas con imágenes alusivas. *The London Journal; and Weekly Record of Literature, Science and Art* (1845-1883, primera época), del grabador George Stiff; *Reynolds's Miscellany of Romance, General Literature, Science and Art* (1846-1869), del escritor George William MacArthur Reynolds, y *Cassell's Illustrated Family Paper* (1853-1867), del impresor y editor John Cassell, marcaron la segunda época en el despliegue de este tipo de publicaciones en Inglaterra y lo hicieron mediante una oferta que aunaba relatos de ficción e ilustración (Figura 2). La modalidad, que conjugaba la tendencia que venimos describiendo, se convirtió en un formato estándar y, como tal, también se expandió más allá de las fronteras.

Figura 2.



Nota: *The London Journal*, 1853 y *Cassell's Illustrated Family Paper*, 1857.

Figura 2 bis.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.



Nota: *El Correo de Ultramar, Parte Literaria e Ilustrada reunidas*, Año XII, N° 3, 1853. El semanario de Xavier Lasalle introdujo en la década de 1840 los célebres folletines ilustrados de Dumas y Sue en Buenos Aires

4. Entregas ilustradas. El modelo del *Correo de Ultramar*

En América Latina, el semanario ilustrado que acaparó mayoritariamente la demanda lectora de ese tipo de publicaciones fue por mucho tiempo *El Correo de Ultramar* (1842-1886), que desde 1853 ofreció una edición ilustrada del estilo de las londinenses.

Dirigido por Xavier de Lasalle, de redacción bilingüe al comienzo —el semanario se editaba en París—, el *Correo de Ultramar* se convirtió rápidamente en uno de los principales impresos europeos para lectores hispanos, emergiendo en clara competencia con las empresas editoriales de Ackermann. Como he analizado en trabajos previos (Pas 2018, 2024), *El Correo de Ultramar* no sólo introdujo el folletín en los diarios de Buenos Aires, sino también la modalidad de venta por entregas. Rápidamente, a medida que el *Correo* de Lasalle hacía circular a los folletinistas franceses, libreros y editores locales —entre ellos, José María Arzac y Gregorio Ibarra— comenzaron a publicar anuncios en los diarios de Buenos Aires prometiendo ediciones locales de sus novelas más célebres.

Durante los primeros años, cuando el semanario tenía 8 páginas, la empresa de Lasalle contó con un suplemento ilustrado, llamado *Revista Literaria y de Modas*. Gracias a esa dualidad, los suscriptores podían disfrutar número a número de la lectura de *El judío errante*, publicado en el folletín del periódico principal, y, al mismo tiempo, de las sucesivas entregas de *Los misterios de Londres*, de Francis Trollope (seudónimo de Paul Féval), editado meses antes en el *Courrier Français*. A partir de 1853, el semanario tuvo su *Parte literaria e ilustrada reunidas* y alcanzó, de ese modo, el formato del *magazine* de sus modelos ingleses.¹⁰

Ante una mirada comparativa, no caben dudas de que José María Cantilo debió tener al *Correo* de Lasalle —además de otros magazines europeos— como referente o presumible modelo al pensar la futura publicación de su semanario. En efecto, además del carácter ilustrado, hay una cercanía notable entre las secciones y el diseño tipográfico de ambas publicaciones (la sección “Revista de la semana”, del semanario parisino, pasó a ser simplemente “La semana” en la



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

pluma de Cantilo), así como en los propósitos editoriales: ambas publicaciones otorgan un generoso espacio a la literatura, a la poesía, a la moda, a los relatos de costumbres y a los avances tecnológicos e industriales, en desmedro de la palestra política (sin que ello signifique que los temas políticos, de modo evidente con la Guerra del Paraguay en el semanario de Cantilo, no formaran parte, implícita o simbólicamente, del perfil editorial). Por otra parte, ninguna de las dos publicaciones llevaba avisos publicitarios.¹¹

Del mismo modo, el contraste entre ambas publicaciones permite advertir con mayor precisión las particularidades de cada empresa. En este sentido, la principal apuesta editorial del semanario rioplatense, como supo observar Auza (1980), fue el diseño deliberado de una publicación literaria, sobre el cual su director enfatizó en varias ocasiones de manera consecuente. Las contribuciones literarias para ese diseño fueron muy variadas, aunque las unificaba su impronta americanista, pues incluían firmas de chilenos como Guillermo y Alberto Blest Gana, José V. Lastarria, Eduardo Matta, Eusebio Lillo; de uruguayos como Alejandro Magariños Cervantes y Juan Carlos Gómez; de colombianos como José Eusebio Caro o José María Samper, entre otros.¹²

Ahora bien, más que un programa literario con sus declaraciones, selecciones y valorizaciones, —aunque algo de ello, evidentemente, hubo—, el *Correo del Domingo* desplegó un programa editorial, en cuyo seno la combinación de literatura e ilustración resultó el elemento destacado. No se trató únicamente de la publicidad o de la difusión de escritores locales, de la promoción y el aliento a las nuevas camadas de poetas o narradores, sino de la puesta en página (*mise en page*) de una oferta fraccionada de lectura cuya singularidad residía en que las entregas de literatura ficcional (lo que por entonces se llamaba “amena literatura”) fueran ilustradas. Así, el semanario de Cantilo exploraba la tendencia magazinesca en auge por entonces en Europa, cuando el *magazine* (como las publicaciones que hemos reseñado) se caracterizaba por su inclinación pedagógica y filántropa y cuyo lectorado deseado era —centralmente— la *middle-class*, un público que debía ser instruido y a la vez guiado en sus lecturas, y que no se confundía (no debía confundirse) con el público lector de la *cheap literature*.¹³

Esa doble vocación por un público lector instruido y, al mismo tiempo, a instruir o cultivar, puede corroborarse en el *Correo del Domingo* desde los primeros números. Así, más allá de la jocosos recurrencia larriana al público con que abre el primer número, un suelto “A los lectores” afianza y aclara esa dirección:

Es indudable que mucha parte de nuestra sociedad inteligente se muestra ávida de lecturas amenas, y que la novela tiene mucho favor.

Pero más indudable que esto es que no se llenará un fin social, noble y directo, sino uniendo a esa amenidad la instrucción y difundiendo las ideas de moral, de caridad, de religión que son las bases firmes de toda sociedad civilizada y progresiva.

También publicará novelas el *Correo del Domingo*, pero no lo hará sino teniendo en vista esas condiciones indispensables.

Este periódico ofrecerá pues a la madre de familia la seguridad de que no irá a las manos de sus hijas, un papel cuya lectura haya podido infiltrar en sus corazones sentimientos contrarios a los que ellas han inculcado con cariñoso afán. (*Correo del Domingo*, n.º 1, 01/01/1864, p. 6).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

Como ocurría con *La Moda* tres décadas antes y como ocurriría con las novelas de Zola en la década del 80, la advertencia delimita un tipo de literatura moral que se sustrae a las zonas bajas del romanticismo (zonas mayormente dominadas por el folletín). Por otro lado, la cita revela la importancia que la novela había adquirido como género literario moderno (“la novela tiene mucho favor”). Que la novela ocupó un lugar destacado en el programa literario del semanario lo demuestra la sostenida continuidad de su publicación. En efecto, a excepción de algunos breves intervalos, el semanario abrevó en el género durante los cuatro años de su existencia. Y si bien es cierto que, al repasar el índice, la poesía es de los géneros más beneficiados, no lo es menos el hecho de que la combinación entre narrativa ficcional e ilustración parece imponerse como núcleo y sostén editorial. Dicho de otro modo: la apuesta literaria del *Correo del Domingo* no se deja sopesar por la supremacía cuantitativa del género lírico sobre el narrativo, sino por el afán, como intentaremos demostrar, de ofrecer por primera vez en Buenos Aires una competencia al mercado de las entregas mediante una publicación semanal.

5. Expandir la lectura: leer (con) imágenes

Muchos sueltos del semanario se jactaban del despliegue técnico de las imágenes. En el número 7, del 14 de febrero de 1864, se anunciaban los retratos de Cané y de Echeverría y se describían las dos litografías insertas en la edición: la catedral de Montevideo (en tapa) y, al final, en la contratapa, una lámina correspondiente “al folletín *Una historia inverosímil*”. El anuncio sobre las ilustraciones de la novela remataba diciendo: “Quien lea verá”. El acto de leer se expandía: leer una novela —o una biografía, o una noticia— en el *Correo* implicaba también *verla*.

La introducción de imágenes en el semanario respondía a un objetivo editorial claro: la búsqueda de un público lector amplio, un público que pudiese pensarse también como espectador. Si las expectativas de ese público eran diversas, el programa de ilustraciones ofrecido por el *Correo* se diversificaba sin perder cohesión y coherencia. En este sentido, pueden distinguirse tres clases de ilustraciones definidas por sus contenidos: 1) imágenes biográficas (próceres, celebridades, personajes históricos distinguidos, entre ellos escritores y poetas); 2) vistas de monumentos o paisajes; 3) ilustraciones literarias (imágenes de episodios o personajes de novelas). A esta clasificación primordial, deben sumarse dos tipos más, requeridos por las circunstancias: por un lado, las estampas referidas a la Guerra del Paraguay o de la Triple Alianza, que comenzaron a introducirse a mediados de 1865; por el otro, ilustraciones dedicadas a acontecimientos estrictamente contemporáneos, que respondían al reportaje visual de noticias.¹⁴ Desde luego, algunas de las imágenes de la guerra podrían incluirse en esta clase del reportaje visual.

5.1. Retratos literarios

De ese conjunto, me interesa analizar brevemente la primera y la tercera clase de imágenes: biográficas y literarias. Durante los primeros seis números, el *Correo* presentó en tapa ilustraciones de destacados y destacadas cantantes de ópera, y si bien los retratos de escritores, primero, y las ilustraciones literarias, después, comenzaron a ocupar ese lugar, las figuras del teatro y sobre todo de la ópera no dejaron de aparecer recurrentemente. Por su parte, los retratos de escritores (poetas, novelistas, publicistas) ocuparon un lugar destacado. Los primeros en aparecer fueron los de Miguel Cané (p.) (n.º 9) y Esteban Echeverría (n.º 10), a los que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

siguieron varios otros autores reconocidos del continente: Ventura de la Vega, Juan Cruz Varela, Francisco Acuña de Figueroa, Andrés Bello, Sor Juana Inés de la Cruz, Florencio Varela, Rosario Orrego de Uribe, Alberto Blest Gana, entre otros. En esta modalidad también deben ser considerados los perfiles y retratos de personajes históricos relevantes, ya fueran militares (José de San Martín, Gregorio de las Heras, Simón Bolívar, Manuel Belgrano), o bien publicistas o abogados de renombre (Vicente López y Planes, Amadeo Jacques, Mariano Moreno). Esta suerte de panteón de notoriedades se entroncaba con la serie abierta por el pintor y grabador francés Narcise E. Joseph Desmadryl quien, hacia mediados de la década previa, había dibujado los retratos de la *Galería de Celebridades Argentinas* (1857), un proyecto que incluía las biografías de destacados hombres de la Independencia rioplatense (Cfr. Amigo, 1998).

Paralelamente, las figuras de escritores y poetas a la vez que adquirían la celebridad del retrato acompañaban visualmente el programa literario desplegado en el semanario. Las páginas del *Correo* funcionaban así como una vitrina de autores, que ponía a alcance de los lectores sistemáticamente el retrato (ilustrado y literario, dado que las imágenes eran complementadas con textos biográficos) junto con la producción de los escritores publicados. La imagen de Esteban Echeverría, por ejemplo, de quien se publicó en el semanario sus poemas *La cautiva y Elvira, o la novia del Plata*, estuvo secundada por unos “Breves apuntamientos biográficos y críticos” de Juan María Gutiérrez, apuntes que poco después engrosarían su texto de introducción a las *Obras* del poeta (1871-1874). Lo mismo ocurrió con otros poetas como el uruguayo Francisco Acuña de Figueroa (n.º 39, 25/09/1864) o Sor Juana Inés de la Cruz (n.º 61, 26/02/1865), cuyos retratos fueron coronados por textos de Gutiérrez. El caso del chileno Alberto Blest Gana es significativo respecto del rol central de la imagen en el diseño literario de la publicación. En el número 32, del 7 de agosto de 1864, un suelto encabezado con el título “Literatura Americana” anunciaba:

El CORREO DEL DOMINGO ha obtenido una serie de novelas de costumbres del aventajado escritor chileno D. Alberto Blest Gana, que está dotando a la literatura de su país de obras de reconocido mérito; y muy pronto empezará a publicar *La Venganza*, que consta de pocas páginas, y que servirá como introducción a otras del mismo autor de más extensión que esta. (*Correo del Domingo*, n.º 32, 07/08/1864, p. 498).

La novelita *La venganza* se publicó, efectivamente, en el número siguiente.¹⁵ Y en el número 40, del 2 de octubre, se presenta en tapa el retrato del escritor chileno acompañado de esta leyenda: “D. Alberto Blest Gana. Escritor chileno. Autor de la novela *Martín Rivas*, que empieza a publicarse en este número del *Correo*”. En consecuencia, los lectores tenían ante sus ojos —por primera vez, quizás— la imagen del renombrado escritor, una de cuyas novelas más exitosas empezaba a publicarse precisamente en ese mismo ejemplar (Figura 3).

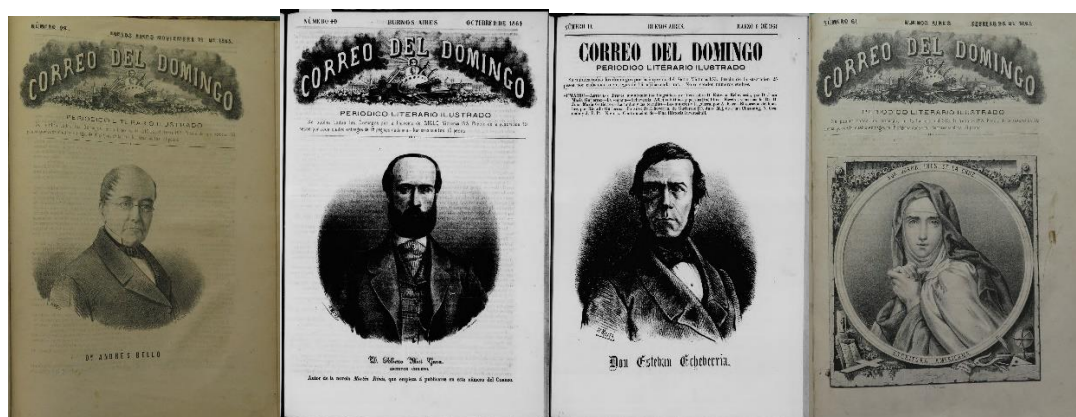
Figura 3.

Retratos literarios del Correo del Domingo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.



Nota: Andrés Bello (n.º 99, 19/11/1865); Alberto Blest Gana (n.º 40, 02/10/1864); Esteban Echeverría (n.º 10, 06/03/1864); Sor Juana Inés de la Cruz (n.º 61, 23/02/1865)

El hecho no parece ser menor. Para la época, y todavía por unos lustros más, la construcción de autoría a través de la imagen (grabado, dibujo, fotografía) resultaba una práctica más bien experimental y ciertamente escasa. Hilario Ascasubi daría a conocer su retrato tempranamente —mediante un dibujo a lápiz— al publicar sus *Trobos de Paulino Lucero* (Imprenta de la Revista, 1853); pero recién veinte años después, reincidirá en su edición parisina de lujo con una imagen fotolitográfica en el frontis de su libro *Paulino Lucero o los gauchos del Río de la Plata cantando y combatiendo...* (París, Dupont, 1872). José Hernández haría lo propio con la octava edición de *El gaucho Martín Fierro* (1874), a la que agregaría su retrato al final del volumen, imagen que se repetirá en sucesivas ediciones (1876, 1878). Lucio V. Mansilla, quien hizo de su figura un verdadero objeto de publicidad, supo explotar los beneficios de la fotografía.¹⁶ Y sabemos que Domingo F. Sarmiento no sólo fue objeto de variadísimas estampas en el periódico satírico *El Mosquito*, sino que llegó a anhelar (y especuló con) esa publicidad indirecta. Esta enumeración un tanto aleatoria alcanza sin embargo para considerar el valor que cobraban las imágenes de autor en la publicación de Cantilo. En una década en la que la cultura visual se afianzaba y expandía, incluso como entretenimiento, las imágenes de escritores que puso a circular el *Correo del Domingo* tuvieron una doble funcionalidad: por un lado, contribuyeron en la construcción autoral de un canon de escritores americanos y, por el otro, amplificaron, al responder a una demanda creciente, el circuito de la publicidad letrada.

5.2. Novelas ilustradas

En esa enfática conjunción entre imágenes y textos, fue sin dudas la serie de ilustraciones literarias la que significó una apuesta decisiva en la empresa de Cantilo.

No todos los títulos publicados por el *Correo* bajo la genérica designación de novelas eran, efectivamente, novelas. Más que la distinción genérica, extemporánea por otra parte para la época, cabría sin embargo ponderar el criterio de la extensión como elemento de análisis. Extensión, que en términos tipográfico-editoriales significa *continuidad*. Esto es: si solo consideramos aquellas narraciones que ameritaron más de una entrega, el *Correo del Domingo* llegó a publicar 34 relatos o narraciones ficticias; de esa cantidad, 23 se extendieron a tres o más entregas, y nueve de ellas superaron ampliamente las diez entregas, es decir que pueden ser consideradas verdaderas novelas (*De Madrid de Nápoles*, de Pedro Antonio de Alarcón; *Martín Rivas* y *La aritmética en el amor*, de Alberto Blest Gana; *Margarita Pustela*, de César



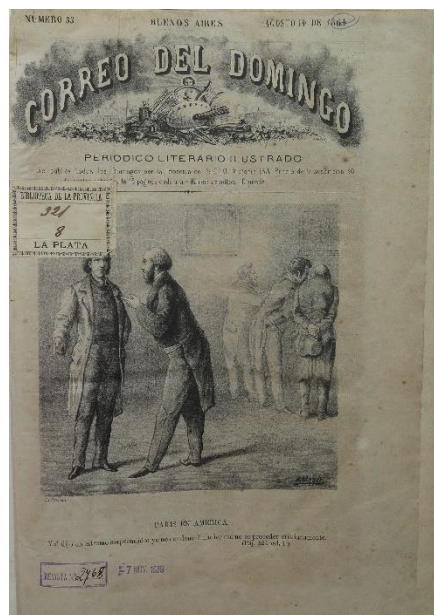
Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

Cantú; *Perfil de una mujer*, de G. M. Diva; *Esperanza*, de Nicolás Granada; *Una historia inverosímil*, de Alfonso Karr; *El frac azul* y *Los hijos de la fe*, de Enrique Pérez Escrich). Tal profusión de narrativa ficcional responde a uno de los criterios explicitados desde el comienzo. En efecto, en el suelto citado más arriba su redactor había escrito: “No se venderán números sueltos, pues esto dejaría truncas las colecciones y no permitiría encuadernar las novelas que ocupen varios números” (*Correo del Domingo*, n.º 32, 07/08/1864, p. 6).

La inclinación por lo encuadernable, es decir lo coleccionable, extensiva también a las imágenes litográficas que solían acompañar cada número, es uno de los recursos fundamentales que descansa en el sistema de suscripción y que comparte con el método de las entregas. No es casualidad, en este sentido, que una veintena de novelas o ficciones narrativas hayan sido ilustradas, dado que las láminas cumplían con el requisito de expresar plásticamente sucesos o episodios de las historias narradas, como pautaba la literatura por entregas. Algunas de esas novelas, como *Una historia inverosímil*, *El capitán de patricios*, *Diario de un médico*, *Martín Rivas*, *París en América* (Figura 4) o *El asesinato de Albertina Renouf* fueron ilustradas con dos, tres y hasta cinco estampas litográficas. La decisión de ofrecer a los lectores novelas ilustradas puede considerarse la mayor apuesta de su redactor, quien seguramente veía en ello un valor competitivo en el circuito del impreso local, dominado hasta entonces, como quedó dicho, por las ofertas de *El Correo de Ultramar* —y de publicaciones afines, que secundaron su éxito en Hispanoamérica—.¹⁷

Figura 4.



Nota: Ilustración de *París en América*, de Édouard Laboulaye (n.º 33, 14/08/1864).

Un aspecto importante en esa decisión es el hecho de que, a diferencia de los antecedentes locales como los semanarios mencionados de Hipólito C. Bacle, buena parte de las ilustraciones del *Correo del Domingo* fueron realizadas *ex profeso* por su principal dibujante, Henri Meyer, quien a la vez dirigía por entonces el periódico satírico *El Mosquito* (1863-1893). Un claro ejemplo lo representa el último de los títulos mencionados más arriba, *El asesinato de Albertina Renouf*. El relato, del francés Henri Rivière, fue tomado de la *Revue des dix Mondes* del 1º de

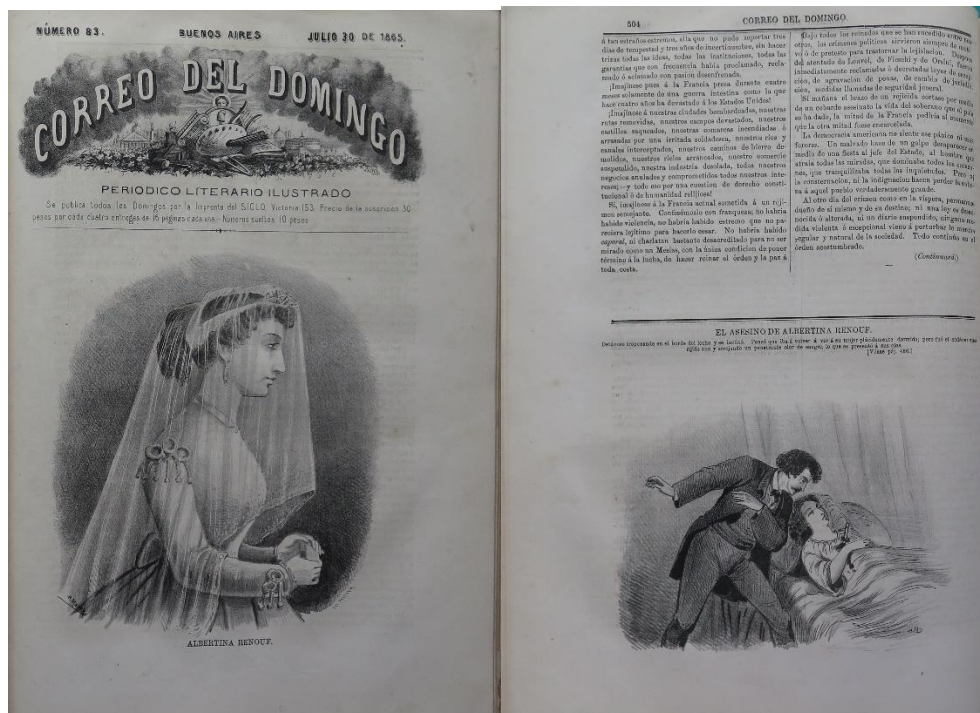


Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

mayo de 1865 y traducido para el *Correo* por Juan Camaña. En su versión original, el relato carece de ilustraciones; en la versión publicada por el *Correo del Domingo*, en cambio, el texto es acompañado por tres estampas: la imagen en tapa de Albertina Renouf, con su vestido de ceremonia; la imagen en contratapa, en ese mismo número, de la escena de muerte: el cadáver de Albertina en su lecho, contemplado por su marido (n.º 83, 30/07/1865); y la imagen del momento en que el verdadero asesino, Mr. Darronc, es descubierto por el comisario encargado de dilucidar el caso (n.º 88, 02/09/1865, imagen en tapa) (Figura 5).

Figura 5.
Novelas ilustradas



Nota: Imágenes alusivas al relato *El asesinato de Albertina Renouf*, de Henri Revière.

Un rasgo distintivo, entonces, del programa del *Correo* es que añadía ilustraciones a textos que originalmente no las habían previsto, y entre ellos a textos y novelas de escritores locales: *El capitán de patricios*, *Martín Rivas*, *El Alférez Alonso Díaz de Guzmán*. Las novelas de Gutiérrez, Blest Gana y Lastarria, respectivamente, adquirirían por esa vía un complemento artístico novedoso y pasaban a ser, con esa intervención, *novelas ilustradas*. El propio Cantilo parece haber actuado como editor principal de esa mediación. Una carta enviada a Juan María Gutiérrez muestra hasta qué punto el redactor del *Correo* se inmiscuía en el asunto: “No puede Ud. hacerse cargo de lo que me cuesta hacer comprender al litógrafo un pasaje del *Capitán de Patricios* para ilustrarlo. El jueves fue preciso desistir de nuevo, pero creo ser más feliz esta semana”.¹⁸ No se conoce fecha de la carta, pero debe presumirse que fue escrita hacia fines de marzo dado que la novelita de Gutiérrez tuvo dos ilustraciones: en la contratapa del número 15 del 10 de abril y en la portada del número siguiente, correspondiente al 17 de abril de 1864. Esta última parece ser, por la jerarquía que ocupa en la publicación, la imagen a la que se refiere Cantilo (Figura 6). Como sea, la breve referencia indica que su editor y redactor tuvo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

conciencia desde temprano de la necesidad de que las ilustraciones resultaran persuasivas, estos es, plásticamente virtuosas y a la vez acordes con los pasajes textuales aludidos.

Figura 6.



Nota: Ilustración en tapa de *El capitán de patricios*, de Juan María Gutiérrez (n.º 16, 17/04/1864).

6. Empeños y frustraciones ante un mercado en ciernes

De la correspondencia exhumada por Néstor Auza entre Cantilo y Gutiérrez se deducen tanto la preocupación por el virtuosismo de las imágenes como los obstáculos y dificultades con las que su director debió lidiar a lo largo de los años. El principal dibujante de la revista, como quedó dicho, fue Henri Meyer, que por entonces era también director y dibujante de *El Mosquito*. Y así como el *Correo* anunciaba los adelantos o aciertos en el diseño de las ilustraciones, en varias ocasiones también debió informar de sus demoras, inconvenientes y sus “primas” a los suscriptores. En el número 13, por ejemplo, leemos:

El CORREO DEL DOMINGO no aparece hoy ilustrado, a pesar del empeño que la dirección ha puesto porque no saliese así; pero hay dificultades que no se pueden vencer todavía entre nosotros, no obstante la energía de la voluntad y a pesar de no excusar gastos para ello. Pronta ya la piedra del dibujante, Sr. Meyer, y pasada a la litografía, un accidente inutilizó de todo punto el dibujo que había costado tres días para su ejecución [...].

La dirección del *Correo* cree deber dar esta explicación a sus suscriptores, añadiendo que la falta del cuadro que debía ilustrar este número no ha importado para ella sino un gasto sin fruto. (*Correo del Domingo*, n.º 13, 27/03/1864, p. 1 [193]).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.
Recial Vol. XV. N.º 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

La aclaración final no parece accesoria, dado que las suscripciones daban por hecho el carácter ilustrado de la publicación. Cincuenta números después, otro suelto volvía a justificar la ausencia de ilustraciones y anunciaba, como compensación, la extensión tipográfica del periódico:

Dificultades ajenas a la dirección del CORREO DEL DOMINGO hacen imposible la ilustración de esta entrega y probablemente de la siguiente. Entre nosotros no se puede conseguir todavía con regularidad ciertos trabajos, a pesar de no escasear empeño y aun sacrificios para obtenerlos, y este es nuestro caso. Debemos advertir, sin embargo, que continúa nuestro arreglo con el Sr. Meyer, y que su lápiz seguirá adornando las páginas de nuestro periódico. Entretanto, y para mostrar nuestro empeño en corresponder al favor de los suscriptores, agregamos hoy CUATRO PÁGINAS MÁS de lectura, a las dieciséis páginas ordinarias, empezando [l]a interesante novelita titulada La Palma del Martirio. (*Correo del Domingo*, n.º 63, 12/03/1865, p. 1 [161]).

La política compensatoria de añadir páginas cuando faltaban las ilustraciones se mantuvo hasta el final de la publicación. Por otra parte, el hecho de que explicitara su acuerdo con Meyer es indiciario de la escasez de dibujantes con relativo prestigio o competencia para realizar esa tarea. En la faz privada, ese acuerdo se mostraba por demás inconveniente. Escribía Cantilo a Gutiérrez: “Meyer me tiene desesperado con su insolencia: su compromiso es dar dos dibujos y cuando no quiere no los da, pero cobra siempre”.¹⁹

En ese contexto de evidente dependencia, Cantilo se mostró predispuesto y atento ante posibles colaboraciones de diferentes artistas (recibió al menos tres: Rezábal, quien ofreció copias de dos pinturas de Prilidiano Pueyrredón; Juan Camaña, dibujante y traductor; y Fernando Schleisinger).²⁰ Tal dificultad, la escasez de dibujantes competentes, no parece haber desalentado el ánimo perseverante de su director, quien hasta último momento se mostró activo en pos de superarla. En una edición tan tardía como la del 7 de abril de 1867 —último año de publicación—, otro suelto interpelaba a los lectores con una noticia alentadora:

La dirección del *Correo del Domingo* ha mandado instrucciones a los Estados Unidos para hacer venir uno de los mejores grabadores a quien encargarle la parte ilustrada. La persona a quien se ha encomendado el arreglo pone de su parte mucho interés en terminarlo, en obsequio a esta publicación, que será entonces en ese sentido la más notable de esta parte de América. Dentro de poco tiempo, la dirección tendrá pues el placer de ofrecer una mejora importante, por el género de grabados que ilustrarán al *Correo del Domingo*.

Entretanto, y cuando como sucede hoy, no sea posible dar láminas, se aumentará el texto notablemente.

El número de hoy consta de 24 páginas. Las 8 aumentadas son dedicadas exclusivamente a la novela *Los hijos de la Fe*, que recién se está publicando en Buenos Aires. (*Correo del Domingo*, n.º 171, 07/04/1867, p. 1 [VII, 245]).

No hubo consecuencias de este anuncio en los números siguientes del semanario. En su lugar, poco después pasaba de dos a tres columnas y afianzaba la extensión a 24 páginas como un modo evidente de contrarrestar la falta cada vez más notoria de imágenes.²¹ De hecho, a partir



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N.º 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

de entonces prácticamente no hubo nuevas ilustraciones, salvo en los números iniciales de diciembre (n.º 205 y 206), que presentaron una imagen litográfica de la Exposición de París (en tapa) y una ilustración (también en tapa) de la novelita *Mónica*.

Finalmente, asumiendo la frustración en los empeños por mejorar la parte ilustrada, el último número informa la suspensión: “La Dirección previene al mismo tiempo que la publicación del *Correo* queda suspendida desde este número, para continuarla más adelante, esperando entonces haber allanado las dificultades que se tocan respecto de la parte ilustrada” (*Correo del Domingo*, n.º 210, 05/01/1868, p. 1 [401]).

Consideraciones finales

Para el momento en que José María Cantilo decidió lanzar su periódico, la tendencia magazinesca dominante combinaba el valor de las ilustraciones científicas o literarias con las representaciones visuales de hechos contemporáneos. Además de las revistas europeas, Cantilo debió haber tenido muy presente la oferta editorial de un periódico ilustrado como *El Correo de Ultramar*, cuyo impacto en el incipiente mercado editorial de Buenos Aires fue notable. El número inicial de *El Correo de Ultramar* correspondiente al año 1864 traía —entre otras— dos estampas relativas a los sucesos bélicos entre los Estados Confederados y la Unión de Estados Unidos, el bombardeo de un fuerte en Charleston (Carolina del Sur) y el ataque a un convoy por una guerrilla de la Confederación a orillas del río Tennessee, y la continuación de una novela de Charles Dickens, *Historia de dos ciudades*, traducida como “París y Londres en 1793”. A su vez, los diarios más importantes de Buenos Aires, como *La Tribuna* y *El Nacional*, con sus abigarradas 8 columnas de texto, llevaban en su primera página el infaltable folletín. Ante ese panorama, José María Cantilo debió imaginar una publicación que lograra aunar ambas tendencias. Los esfuerzos por sostener la parte ilustrada del semanario, como vimos, dan cuenta tanto de una preocupación como de una apuesta por lograr una virtuosa relación entre texto e imagen. La singularidad de esa apuesta, puede deducirse, radicaba en el carácter original de muchas de esas ilustraciones.

Hacia fines de ese mismo año 1864, *La Nación Argentina* —que cobraría perentoria relevancia, como se sabe, al quitar el gentilicio de su título en 1870—, publicó un aviso sobre el primer año del *Correo del Domingo*. Además de la información de rigor, esto es, precios y puntos de suscripción, el aviso destacaba precisamente uno de sus aspectos más novedosos: “El *Correo del Domingo* ha publicado la traducción de *París en América*, con láminas, siendo esta la primera edición ilustrada de este libro que ha aparecido hasta ahora” (*La Nación Argentina*, 22/12/1864, p. 4).

Otro tanto podría decirse, como vimos, de las novelas de Gutiérrez, Blest Gana o Lastarria —o del famoso poema de Estanislao del Campo—, cuyas versiones ilustradas quedarán como marca de una audaz iniciativa en la historia de las publicaciones periódicas locales. Una iniciativa que midió su alcance en la precariedad insalvable del campo artístico y editorial de aquellos años.

Referencias bibliográficas

Amigo, R. (1998). Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862). En *Arte Argentino de los Siglos XVIII y/o XIX* (pp. 11-57). Buenos Aires: Fundación para la Investigación del arte argentina. Buenos Aires.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

- Anderson, P. (1991). *The Printed Image and the Transformation of Popular Culture, 1790-1860*. Oxford: Oxford University Press.
- Auza, N. T. (1980). *Correo del Domingo* (1864-1868) (1879-1880). Estudio e índice general, *Revista Histórica* N° 5. Buenos Aires: Instituto Histórico de la Organización Nacional.
- Brake, L., Demoor, M. (Ed.) (2009). *The Lure of Illustration in the Nineteenth Century. Picture and Press*. London and New York: Palgrave Macmillan.
- Cachin, M. F., Cooper-Richet, D., Parfait, C. et Mollier, J-Y. (Dir.). (2007). *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (Etats-Unis, Grande-Bretagne, XVIII^e-XX^e siècles)*. Paris: CREAPHIS éditions.
- Chartier, R. (1994). De la historia del libro a la historia de la lectura. En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* (pp. 26-45). Madrid: Alianza.
- Giunta, R. (1994). Buenos Aires en el *Correo del Domingo*. *Anuario del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 54 (2). [Buenos Aires: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Diseño, UBA].
- Labra, D. (2022). Un entretenimiento ilustrado. *Correo del Domingo* (1864-1868) y la consolidación de la prensa ilustrada en Buenos Aires. *Quinto Sol*, 26, 1, 1-20.
- Marini, C. (2017) El patriotismo del *Correo del Domingo*: ficciones de guerra y soldados. *Mediaciones de la comunicación*, 12, 2, 73-97.
- Martín-Barbero, J. (1991). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona-México: Ediciones G. Gili.
- Masan, L. (2019). Imágenes de una ciudad ansiosa. Sensibilidad visual en la prensa porteña de la década de 1860. *Anuario del Instituto de Historia Argentina*, 19 (2). DOI: <https://doi.org/10.24215/2314257Xe096>
- McKenzie, D. (1986). *Bibliography and the Sociology of Texts*. London: The British Library.
- Meyer, M. (1996). *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Munilla Lacasa, M. L. y Gluzman, G. G. (2016). Imágenes globales/selecciones locales: las publicaciones periódicas europeas en los diarios porteños. El caso de *El Recopilador* y *Andrea Macaire*. En S. Szir (Coord.), *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930* (pp. 23-52). Buenos Aires: Ampersand.
- Pas, H. (2024). *El Correo de Ultramar* y su impacto editorial en Buenos Aires. *Bibliographica*, 7, 1, 55-78 [UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas].
- Pas, H. (2018). Eugène Sue en Buenos Aires. Edición, circulación y comercialización del folletín durante el rosismo. *Varia Historia*. 34, 64, 193-225 [Belo Horizonte].
- Pas, H. (2013). Edición, compilación y estudio preliminar a *El Recopilador*. *Museo Americano (Antología)*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional.
- Queffélec-Dumasy, L. (1999). *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble : ELLUG.
- Queffélec-Dumasy, L. (1989). *Le Roman-feuilleton français au XIX^e siècle*. Paris: PUF.
- Roman, C. (2010). *La prensa satírica argentina del siglo XIX: palabras e imágenes* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y letras, UBA, 2 volúmenes].
- Rubery, M. (2009). *The Novelty of Newspapers. Victorian Fiction after the Invention of the News*. New York: Oxford University Press.
- Szir, S. (2009). De la cultura impresa a la cultura de lo visible. Publicaciones periódicas ilustradas en Buenos Aires en el siglo XIX. En M. Garabedian, L. Miranda y S. Szir *Prensa argentina siglo XIX: textos y contextos* (pp. 53-84). Buenos Aires: Teseo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

- Szir, S. (Coord.). (2016). *Ilustrar e imprimir. Una historia de la cultura gráfica en Buenos Aires, 1830-1930*. Buenos Aires: Ampersand.
- Szir, S. (2013). Reporte documental, régimen visual y fotoperiodismo. La ilustración de noticias en la prensa periódica de Buenos Aires (1850-1910). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 3.
- Szir, S. (2010). Romanticismo y cultura de la imagen en los primeros periódicos ilustrados en Buenos Aires. *El Museo Americano*, 1835-1836. *Estudios* 18:36, 296-322.
- Thiesse, A-M. (1984/2000). *Le roman du quotidien. Lecteurs et lectures populaires à la Belle Époque*. Paris : Éditions du Seuil.

Notas

- ¹ La fórmula remite a varias expresiones que postulan dicha certeza: el libro *Le siècle de la presse* (2004), de Christophe Charle, o el capítulo “The Age of Newspapers” en *The History and power of writing* ([1988] 1994), de Henri-Jean Martin, se destacan entre algunas de ellas.
- ² La litografía fue un invento del dramaturgo alemán Alois Senefelder alrededor de 1800. Si bien en Europa la litografía competía con otras técnicas de impresión que se perfeccionaron al inicio de la centuria —como los grabados en madera de boj—, en América Latina constituyó el recurso de mayor utilización tipográfica. Ver, al respecto, Szir (2009).
- ³ Para Anderson (1991, pp. 196-198), el despliegue de las imágenes en la prensa ilustrada de mediados de siglo debe ser analizado junto con el despliegue y desarrollo de los avisos (*advertisements*) y de las ficciones seriadas (*entertainment*); novelas, como las de George W. Reynolds (*The Mysteries of London*) o Charles Dickens (*The Pickwick Papers, The Life and Adventures of Nicholas Nickleby*), cuyas ediciones librescas fueron ilustradas.
- ⁴ El *Correo del Domingo* tuvo dos épocas: 1864-1868 y 1879-1880. Aquí nos concentramos en la primera.
- ⁵ Los primeros semanarios ilustrados surgieron de la imprenta litográfica del suizo Hipólito C. Bacle: *Museo Americano* (1835) y *El Recopilador* (1836). El hecho ha sido estudiado. Ver los trabajos de Szir (2009, 2010, 2016), Munilla Lacasa y Gluzman (2016) y Pas (2013).
- ⁶ *Estudios biográficos y críticos sobre algunos poetas Sud-americanos anteriores al siglo XIX*, tomo I, Imprenta del Silgo, 1865. En la presentación del volumen, Gutiérrez no dejaba de observar la convergencia entre su pluma de historiador crítico y su rol de colaborador en el semanario: “Presento hoy unos cuantos ensayos que se resienten de la forma de artículos de periódico que me he visto forzado a darles, y que no cambiaría en adelante si me fuera posible continuar dando a luz la numerosa galería que de estos personajes de mi predilección he logrado formar” (*Correo del Domingo*, n.º 104, 24-12-1865, p. 829).
- ⁷ Un hito previo en la formación de la sección ocurre en 1800, cuando el *Journal des débats* inaugura el espacio del *feuilleton* con una línea horizontal que divide al impreso en dos partes, claramente jerarquizadas. La bibliografía sobre folletín es abundante; pueden consultarse, entre otros, los siguientes trabajos: Lise Queffélec-Dumasy, *Le Roman-feuilleton français au XIXe siècle*. Paris : PUF (1989) y *La querelle du roman-feuilleton. Littérature, presse et politique, un débat précurseur (1836-1848)*. Grenoble: ELLUG (1999); Marlyse Meyer, *Folhetim. Uma história*. São Paulo: Companhia das Letras (1996); Cachin, Marie-Françoise; Diana Cooper-Richet, et al (dirs). (2007). *Au bonheur du feuilleton. Naissance et mutations d'un genre (Etats-Unis, Grande-Bretagne, XVIIIe-XXe siècles)*. Paris: CREAPHIS éditions (2007).
- ⁸ El texto, publicado originalmente en *Le Commerce*, periódico menor del espectro reformista-liberal francés, fue reeditado por Lise Dumasy en *La querelle du roman-feuilleton, Opus cit.*, p. 89.
- ⁹ Thiesse cita uno de los anuncios de *Le Journal*, de 1908, en el que aparece una referencia precoz a la escritura cinematográfica.
- ¹⁰ En efecto, el *Correo* ilustrado de 1853 se asemeja a sus pares inglesas mencionadas más arriba. Todas constan de 16 páginas a 3 columnas e incluyen ilustraciones en la portada y en su interior [Figura 2].
- ¹¹ Mientras que *El Correo de Ultramar* había tenido avisos en la última página en su versión no ilustrada y dejó de tenerlos a partir de 1853, el *Correo del Domingo* no logró incluir avisos en sus páginas, a pesar de haber



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

intentado incluso una oferta editorial novedosa, la de los “avisos ilustrados”. En efecto, un suelto del n.º 26, de junio de 1864, anunciaba: “Las modistas, los sastres y dueños de tiendas de novedades que quieran insertar avisos en el *Correo del Domingo*, acompañados de una lámina representando el objeto ofrecido a venta, pueden dirigirse a la administración, Imprenta del Siglo núm. 153. Un dibujador inteligente se encargará de copiar los objetos que se quiera para acompañar el aviso respectivo”.

¹² A esos nombres, el *Correo del Domingo* sumó algunas plumas conocidas de Europa —en especial, españolas— como Pedro Antonio de Alarcón, Manuel Fernández y González, Enrique Pérez Escrich, Fernán Caballero, o Alfonso de Lamartine, Édouard R. Lefèbvre de Laboulaye, Víctor Hugo.

¹³ Patricia Anderson ha discutido esa visión sobre el público de los semanarios ingleses, en especial sobre *The Penny Magazine*, colocando en lugar de la “middle-class” la noción de hegemonía cultural (1991, pp. 63-65).

¹⁴ Rasgo de novedad para la época, las noticias ilustradas de fenómenos locales son pocas: “Inauguración del Ferrocarril del sud de Buenos Aires (n.º 14, 03/04/1864); “Choque de trenes en el camino del Oeste, en la noche del 8 de Diciembre de 1864” (n.º 51, 18/12/1864); “Catástrofe del Retiro”, ocurrida el 9 de diciembre (Ibidem). “Un huracán en el bosque de Palermo” (n.º 117, 26/03/1866)

¹⁵ La novelita de Blest Gana se había publicado en 1862 en el periódico chileno *La Voz de Chile*.

¹⁶ Es por demás conocida la fotografía con espejos de Lucio V. Mansilla que realizó Alexander Witcomb durante su estadía parisina. Las reflexiones de Silvia Molloy en el ya clásico “Imagen de Mansilla” partían precisamente de las sugerencias de esa imagen.

¹⁷ Me refiero a periódicos como el *Museo de las Familias* (Madrid, 1843-1870) o *El Eco-Hispanoamericano. Revista quincenal enciclopédica* (París, 1854-1872).

¹⁸ Congreso Nacional. Archivo Gutiérrez. Citado por Auza, (1980, p. 148).

¹⁹ Carta del 3 de marzo de 1865, citada en Auza (1980, p. 151).

²⁰ Hay otras tres firmas que Auza no logró identificar: Adam, (Ulises) Monniot y (Jules) Advinent, quienes colaboraban simultáneamente como caricaturistas en *El Mosquito*. Cfr. Roman (2010: I, 221 y ss.).

²¹ Así anunciaba el semanario esa transformación: “La forma que toma desde hoy el *Correo del Domingo* es una prueba positiva del empeño de la dirección en colocar esta publicación literaria en condiciones ventajosas para sus favorecedores. Este aumento notable en el material equivale a 24 páginas de texto, con la ventaja de incorporarlas en un solo pliego, para mayor comodidad del lector y facilidad en la formación de los respectivos volúmenes” (*Correo del Domingo*, n.º 175, 05/05/1867, p. 5 (345)).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N.º 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Hernán Pas, La apuesta editorial del *Correo del Domingo* (1864-1867): literatura por entregas e ilustración semanal, pp. 221-240.

RESEÑAS

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47193>

La belleza del escombro

Perilli, C. (2024). *El almirez* (123 pp.). Buenos Aires: Corregidor

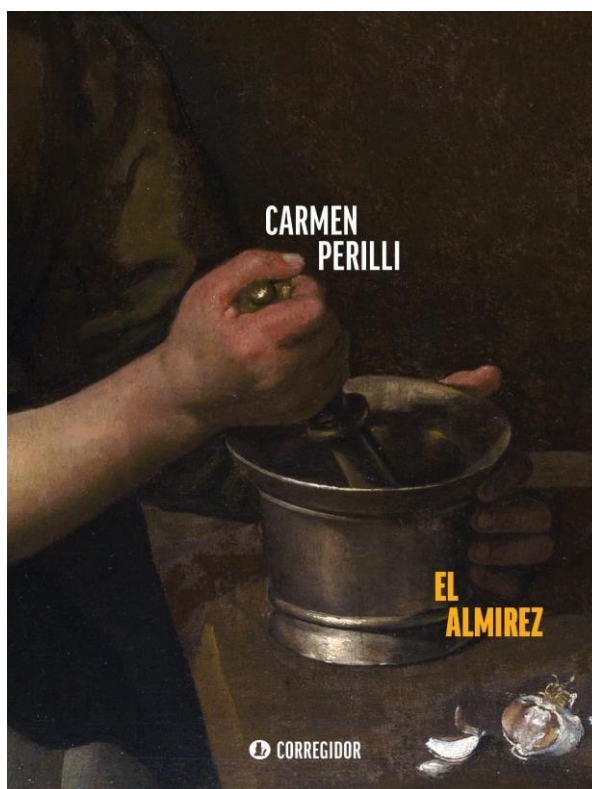
Oscar Martín Aguirrez

Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos
Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

martin.aguirrez@filo.unt.edu.ar

Orcid: 0000-0001-6228-0480

Recibido 6/08/2024



Leo *El Almirez* y veo la belleza del escombro. Las piedras de una vida se amontonan sobre las veredas de una ciudad que a veces es San Miguel de Tucumán, otras Medinas, otras Concepción, otras Monte Bello, pero siempre es Aguilares, esa ciudad del



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Oscar Martín Aguirrez, La belleza del escombro, pp. 242-245.

sur tucumano, la ciudad de las avenidas. Leo *El Almirez* y detrás de esa palabra nueva para mí (del árabe clásico *mihrás*, machacar) resuena un cascajo. Carmen Perilli lo sabe, sabe que ha escrito un libro con ritmo de cocina para moler las especies, las historias, triturar el tiempo y demoler edificios. Sabe que machaca, pulveriza la escritura para ofrecernos a través de ella la belleza de la ruina, eso tan conmovedor que sentimos al observar cómo una estrella se va muriendo.

Porque uno podría decir fácilmente que *El almirez* recupera la historia de Julia Jabib, madre de Carmen, y con ella la memoria familiar tejida por abuelas, bisabuelas y tías. Uno podría decir sencillamente que el libro es una retrospectiva que surge de los últimos años de vida de Julia Jabib: una madre contando a sus hijas su pasado, su delgado presente, la trama familiar emergiendo ante la inminencia de la muerte. O sólo quedarse en la gravitación de las palabras “biografía” / “autobiografía” que circunscriben la escritura a los eventos circunstanciales y caprichosos de una vida. Y, sin embargo, toda esa hojarasca no le hace justicia al libro. No dialoga con la búsqueda estética de su autora. Ella misma dice en el texto: “Cuántas historias mueren cuando alguien muere. Apenas logramos atrapar jirones de sus voces para rehacerlas. Solo una leve huella de vidas cada vez más evanescentes” (2024, p. 13). Este libro es el intento por rehacer voces, asir jirones, convocar a lo evanescente, hacer hablar a las piedras para que la muerte no avance sobre el ropero cargado de historias.

Las manos que molían el almirez ahora escriben un libro que es muchos libros: es bitácora de viaje, registro de una voz, memoria familiar, ficción de archivo, cartapacio de citas textuales, diálogo con la madre, diálogo con la literatura, cuaderno de familia inconcluso con la crónica de la tribu, prosa poética, poesía en la prosa, ecos de recuerdos, piedra filosa, un conjunto de piedras de borde irregular que se detiene en la incomodidad de las ruinas.

Y es aquí donde me quiero detener en este texto. En el cascajo, en la potencia de una escritura que hace de los escombros, de esas piedras menudas que se quiebran, que se caen del edificio, una propuesta estética, un modo desafiante de contar. “Vine a Comala [perdón, a Aguilares] porque me dijeron que acá vivía mi padre [perdón, mi madre], un tal Pedro Páramo [perdón, una tal Julia Jabib]”. La fuerza de la escritura de Perilli nos vuelve al relato maestro latinoamericano (que ella conoce muy bien): si el texto de Juan Rulfo se cierra con un golpe seco sobre la tierra y el patriarca desmoronándose como si fuera un montón de piedras, *El almirez* recoge las piedras del edificio que construyó Rulfo, las amontona, arma con ellas la ruina de la madre y se detiene a escuchar los sonidos previos al derrumbe. Porque este es un libro hecho de fragmentos, tejido con las distorsiones del oído, zurcido con historias que van y vienen en el tiempo, trasegado de recuerdos, alimentado de ficciones. Son los murmullos convertidos en una maquina escrituraria, es la belleza de lo que se quiebra, de lo que se desmorona lentamente y reverbera en la superficie textual.

Estamos en el club. El domingo a la siesta mi madre con ojos tristes pregunta por la muerte de la hermana. Le contamos que está con los abuelos en el cementerio. De golpe se detiene y nos cuenta: “ahora pienso a dónde me enterrarán a mí”. Aunque queramos, no podemos hablar.

Tres hermanas, el número mágico. Ahora queda solo una. Todos sabemos que las próximas partidas son cuestión de tiempo. Es el tiempo el que nos lleva. Aunque cada día nos dé una suerte de ilusión de eternidad, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

desgaste está marcado en las pieles, en las miradas, en los movimientos y sobre todo en los ojos que dejan traslucir el cansancio del solo vivir.

Mi madre está cada vez más callada. Se desconoce con las palabras y se enoja por no encontrarlas. La vida de los otros, aun de los que ama, se aleja cada vez más de su horizonte (2024, p. 105).

La cita es significativa porque las operaciones discursivas allí presentes resuenan y se expanden en el resto del libro. En primer lugar, la reconstrucción de la voz de la madre en diálogo funciona como un modo de suturar el conflicto con las palabras. Si la madre cada vez más se desconoce con la lengua y la amortigua en el silencio, la narradora repone ese hilo de voz en interacción incesante. No se trata de la palabra monolingüe e inmóvil sino de la lengua siempre en movimiento. Hilachitas de voces que cobran vida en diálogo con el presente, movimientos mínimos de un cuerpo que exhala retazos de anécdotas y que emergen en instancias de intercambio comunicativo. Como si se quisiera auscultar cada reverberación del monumento en pleno derrumbe, el libro es una búsqueda de lo vivo dentro de lo estático, el registro de la memoria de un sonido (el habla materna) en disputa con el silencio de la muerte. Esa comunicación con la madre se refuerza y se expande en diálogo con la literatura. Los fragmentos del texto se imbrican con rastros lectores. Circulan las voces de Myriam Moscona, Manuel Scorza, Teresa Leonardi Herrán, Sylvia Molloy, Alejandro Zambra, Tamara Kamenszain, entre otros/as; todas se machacan en el almirez y acrecientan el fuego de lo vivo. El archivo literario ingresa como un modo de hacer comunidad: hay que convocar a la literatura para que interactúe con el cuerpo en ruinas de la madre y, en ese diálogo, la música materna potencie su arullo.

En segundo lugar, la cita expone una constante de *El almirez*: el golpe rotundo sobre los deseos. La disolución del número mágico (las tres hermanas) pone en evidencia el conflicto con el tiempo. Esa tensión se evidencia a nivel textual en el doble uso de una estructura sintáctica introducida por el concesivo “aunque”: “Aunque queramos, no podemos hablar”; “Aunque cada día nos dé una suerte de ilusión de eternidad, el desgaste está marcado en las pieles, en las miradas...”. Es que la conjunción concesiva es ese intento fallido por unir el presente con los deseos expresados en subjuntivo. Quiero concederle al otro lo que necesita e inmediatamente irrumpe un obstáculo que lo impide. La concesión es el golpe de lo irremediable, de lo real, sobre el deseo potencial, un golpe que en el libro de Perilli se traduce en marchas y contramarchas entre la vida y la muerte. El deseo irrumpe en el texto, por momentos, de la mano de los sueños. La voz narradora sueña encuentros vívidos con su tribu, conversaciones imposibles con los muertos de la familia que desembocan en un presente diurno atorado en los ojos tristes de la madre. Lo mismo sucede con algunas escenas con flores: las manos verdes de la madre resucitan las camelias y las santarritas, al mismo tiempo que esas mismas manos se convierten en ramas frágiles, vulnerables, que ceden ante el inevitable proceso de deterioro. Son golpes, como los de Cesar Vallejo, tan fuertes que replican el “aunque” y que sumergen al lector en eso tan delicado llamado conmoción.

La madre se conjuga una y otra vez en el libro y se multiplica en murmullos. Por definición el murmullo es ese ruido continuado y confuso de las cosas, es esa voz desgastada que oscila entre zonas de lenguaje inteligible, zonas de silencio y bordes intraducibles. El libro de Carmen Perilli se mueve entre esos espacios. Navega los intersticios de la lengua de la madre a medida que ella va deviniendo ruina. Los fragmentos textuales capturan momentos de ternura que se combinan con bordes



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

peligrosos que generan incomodidad, mueven a la pregunta o la reflexión; en el medio nos cruzamos con relatos ficcionales que hacen uso del audífono de la madre para convertir el recuerdo en literatura.

Las ruinas nos generan incomodidad porque viven en un estado liminal: en ellas late el pasado (lo que fue), el presente (su realidad de escombros) y el futuro (las ruinas son pura supervivencia, lo que vendrá está en potencia en cada una de sus partes). *El Almirez* es un texto poderoso porque trabaja esta dimensión conflictiva no solo desde la vejez. El tiempo se detiene y se cuenta a partir de los gestos del cuerpo de la madre que poco a poco se transforma, se ovilla, se arquea, enflaquece y se escapa del presente para quedarse cada vez más en el pasado, afincarse en el jardín y hacer el viaje a la semilla primigenia. Ella se vuelve cascajo, escombros, ripio, en el que la narradora se sumerge para reescribir geológicamente la memoria familiar y echar a andar de nuevo los imaginarios del territorio aguilarense, del sur del norte. Dice Cristina Rivera Garza sobre los autores contemporáneos que reescriben el pasado:

Lejos de ser un gesto nostálgico, que sueña con un pasado en que todo fue mejor, estos autores testerean y remueven, cortan y entremezclan, haciendo, en fin, todo lo posible para abrir esa grieta en el presente por donde irrumpirá, con toda su potencia crítica, el pasado que pervive bajo nuestros pies o vuela en la atmósfera junto con el aire que respiramos. El que reescribe geológicamente inacaba el pasado: no confirma el estado de las cosas, sino que las interroga; no perpetua los vectores del poder, sino que los desvía (2022, p. 15).

El cuerpo de Julia es muchos cuerpos, ella se ensancha para no dejar de contar historias, para que en ella pervivan todos los tiempos, los de su abuela, los de sus primas, los de sus hermanas, inclusive los de sus hijas. Ella es un almirez que sigue sonando en los oídos de las próximas generaciones. Sin embargo, ese cuerpo multiplicado en piedritas abre la grieta incómoda del mutismo de los varones. Perilli interroga el estado de las cosas y al hacerlo pone en evidencia que en la atmósfera que respiramos sobrevuela el silencio de los abuelos. Sorprende ese descubrimiento porque impacta directamente en el pecho de quien lee. Imposible que no se genere la pregunta por esas lenguas paternas cercenadas de historias. ¿De qué raíz nos agarramos para arrebatarle al patriarcado esas bocas mudas y llenarlas de flores?

Leo *El Almirez* y veo la belleza del escombros. La más íntima de las ruinas son los huesos. Carmen Perilli nos ofrece un libro que cala en los huesos; agradezco la lectura, la generosidad de un texto de gran conmoción y la literatura, siempre, como tierra fértil abierta al diálogo y a más libros.

Referencias bibliográficas

Rivera Garza, C. (2022). *Escrituras geológicas*. Colección La Crítica Practicante. Ensayos latinoamericanos. Madrid y Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.



<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47197>

¿Cómo conformar un Latinoamericanismo? Pensar la disciplina desde el mercado y la guerra

Degiovanni, F. (2024). *Latinoamericanismos situados. Guerra, mercado, literatura* (343 pp.). Villa María: Eduvim

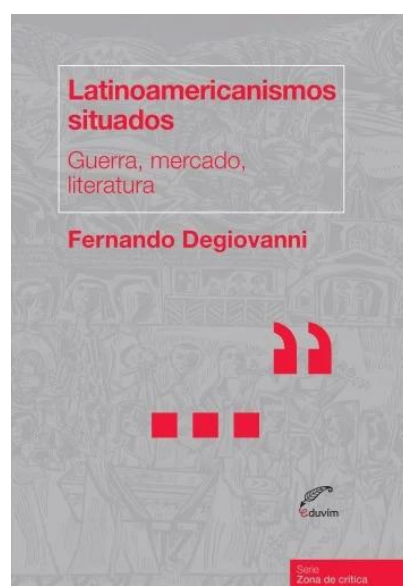
Tomas Siac

Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina

siactomas@gmail.com

ORCID: 0000-0002-5919-0430

Recibido 15/07/2024 Aceptado 23/09/2024



“No hay latinoamericanismo sin distancia y sin desplazamiento” (2024, p. 9) marca el inicio del libro que Fernando Degiovanni nos presenta para pensar algún tipo de latinoamericanismo en el presente. Frase impactante, metáfora potentísima, clave vital continental, el libro abre, ya desde los agradecimientos, trazando líneas analíticas para pensar qué es eso a lo que llamamos latinoamericanismo. Publicado en 2018 bajo el título de *Vernacular Latin Americanisms. War, the Market, and the Making of a Discipline*, se traduce por primera vez esta extensa investigación para los lectores hispanohablantes interesados en reflexionar sobre la crítica literaria latinoamericana y la construcción de dicho campo disciplinar.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Tomas Siac, ¿Cómo conformar un Latinoamericanismo? Pensar la disciplina desde el mercado y la guerra, pp. 246-250.

Ya desde su título, *Latinoamericanismos situados. Guerra, mercado, literatura*, se entretejen líneas de trabajo que van a ser desplegadas a lo largo de nueve capítulos. En un intento por sostener el plural del título y marcar las derivas que la disciplina fue teniendo a lo largo de los años, cada capítulo irá anudando discusiones, debates, incluso guerras personales entre los protagonistas que presenta el libro. Nombres encumbrados, famosos intelectuales, figuras de las letras y venerados teóricos se van sucediendo en este texto para marcar hitos relevantes que hicieron a la disciplina a la que muchos seguimos apostando. No obstante, atendiendo a la frase que abre el libro, la investigación no se centra en un territorio específico ni una región, sino que hace cruces y diálogos entre aquellos que decididamente apostaron a la sedimentación de la literatura latinoamericana en el ámbito académico. Es por esto que no solo venezolanos, dominicanos, argentinos, uruguayos y de otros países latinoamericanos son abordados, sino también españoles y estadounidenses: se investiga el gran abanico de sujetos e instituciones que dentro y fuera de América Latina estuvieron interesados en la concreción de este campo de estudio.

Organizado en torno a figuras y famosas discusiones (en ambos sentidos de la palabra, en especial el peyorativo), el libro hace caso a la primera palabra de su subtítulo: guerra. Ya desde la introducción se marca la importancia que los conflictos bélicos tuvieron y tienen a la hora de pensar la literatura producida al sur del río Bravo. Ambas guerras mundiales, la guerra civil española, la Revolución cubana, diferentes dictaduras, como para mencionar los procesos más significativos evidencian cómo los desplazamientos y tensiones de estos procesos bélicos fueron encauzando diversos proyectos continentales. Sin embargo, lo que me resulta inmensamente más interesante no son estos conflictos bélicos, sino el uso desplazado de la noción guerra que se desprende de la teoría foucaultiana. En el libro *Defender la sociedad: Curso en el Collège de France (1975-1976)* (2002) el teórico francés arguye que la guerra se sostiene en nuestras sociedades contemporáneas, y se vuelve un vector fundamental para la constitución de las mismas, pero no en tanto conflicto armado sino como un “modo de relación social” (p. 31). El desplazamiento que toma Degiovanni, siguiendo la pista foucaultiana, se materializa en los conflictos que profesores, intelectuales, escritores y políticos tuvieron y sostuvieron, y que evidencian formas de poder y modalidades de pensarlo.

Ya desde el capítulo primero, “viles latinoamericanos”, se aborda la figura de Jeremiah Ford y sus discípulos, los “Ford Boys”. Este destacado docente de Harvard marca el inicio del latinoamericanismo –para la investigación de Degiovanni– en el momento en que busca pensar la unidad continental pero desde el mercado. Lejos de tener una visión decolonial o bolivariana, su discurso panamericanista y su estrecha relación con el gobierno de los Estados Unidos señala el inicio de la disciplina enmarcado en un proyecto ampliamente extractivo. Esta discusión continuará en el segundo capítulo con su discípulo más cercano, Alfred Coester, quien busca conformar el campo a través de cursos y creación de materiales didácticos. Ambos capítulos tienen como objetivo delimitar que “el panamericanismo imaginaba a los especialistas en América Latina como aguerridos patriotas de una nación en tiempos de guerra, nación que era concebida como una totalidad ‘anglosajona’” (Degiovanni, 2024, p. 106), es decir, traza un vínculo colonial y extractivista que poco interés tiene en el arte por el arte, sino lo artístico como forma de lectura social. Se tensionan en estos capítulos con proyectos continentales como los de Manuel Ugarte y Rufino Blanco-Fombona.

Los capítulos tres y cuatro pueden ser ilustrados a partir del título del segundo: vigilar el campo. Tras la creciente atención que los estadounidenses le prestan a sus vecinos



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Tomas Siac, ¿Cómo conformar un Latinoamericanismo? Pensar la disciplina desde el mercado y la guerra, pp. 246-250.

continentales y los prósperos nuevos vínculos económicos extractivistas, se aborda el intento español por volver a tomar posesión de aquellos territorios, pero ya no desde un lazo económico sino cultural. Si bien son conscientes de la incapacidad de volver a ser un líder político hegemónico en América Latina, ven una posibilidad en la pasada historia colonial. Apelan al pasado como una forma identitaria y buscan, a partir de este pasado en común, sedimentar la noción de estudios hispánicos. Marcado por el trabajo de Marcelino Menéndez y Pelayo en su *Antología de poetas hispano-americanos* y la *Historia de la poesía hispano-americana*, se toman los trabajos de Federico de Onís en Estados Unidos y los de Américo Castro y Amado Alonso en el Instituto de Filología de Buenos Aires. Se estructuran y recrean, de esta manera, aquellos movimientos que los hispanistas intentan realizar para disputarle el campo a los panamericanistas.

Ya el quinto se sitúa en los rebeldes universitarios de los movimientos estudiantiles reformistas iniciados con la Reforma universitaria de Córdoba en 1918. Acá se retoma la influencia que tuvo el movimiento aprista en el inicio del siglo, a la vez que se entretienen las modulaciones que fueron haciendo a dicha agrupación. Revalorizando los aportes del APRA (Alianza Popular Revolucionaria Americana) y sus diversos integrantes, el libro también se centra en la controversial figura de Luis Alberto Sánchez. Este famoso aprista se erige como figura estrella de un movimiento revolucionario para después volverse informante y activista panamericanista. De esta manera, se muestran las formas de supervivencia de estos intelectuales, sus obras, pero también los tránsitos vitales que hacen a sus investigaciones y aportes al incipiente campo.

Ya el capítulo seis y siete marcan una disputa entre dos figuras claves para el latinoamericanismo como lo son Pedro Henríquez Ureña y Enrique Anderson Imbert. El primer capítulo aborda al maestro dominicano y su paso por la cátedra Norton de Harvard. Allí se muestra la materialización de una política estadounidense deseosa de imponerse como dominante y los trayectos que este teórico hizo en consonancia –o no– con estas políticas. Ya el segundo marca el impacto de Henríquez Ureña en el campo pero cómo la *Historia de la literatura hispanoamericana* de Anderson Imbert le redefine los objetos y los abordajes. Este *best-seller*, como lo delimita Degiovanni, evidencia los nuevos rumbos que la academia estaba tomando en cuanto al abordaje del corpus literario, marcado por los estudios estilísticos y ya no filológicos, pero también la importancia de los proyectos editoriales. En el capítulo seis se afirma la importancia de la editorial Fondo de Cultura Económica en el trazado de un canon crítico.

El epílogo resulta interesante ya que aborda el proyecto cultural que se da a partir de la revolución cubana, afectando al campo, generando tanto controversias y enemigos como amigos y férreos defensores. En ese clima se lee a Ángel Rama, el profesor uruguayo que resulta clave para la sedimentación del campo latinoamericanista de final de siglo. Allí se aborda su labor en la Biblioteca Ayacucho y, más en profundidad, su libro más famoso, *La Ciudad Letrada* (1984) y cómo, hacia el interior de ese texto, el mercado y la guerra operan.

Este desarrollo por los puntos claves del libro me permite marcar una serie de observaciones que creo relevante a la hora de acercarse al mismo. En primer lugar, que el escritor no está interesado en marcar una forma mejor (o peor) de latinoamericanismo, sino que nos permite apreciar que hay formas de pensar al territorio de la literatura que están decididamente atravesadas por los afectos, la política, el mercado, es decir, una serie de factores que obligan a tomar posiciones políticas. Por lo tanto, se afirma a este campo disciplinar como uno que está atravesado fuertemente por lo político, lo económico, el



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

extractivismo y los (neo)colonialismos. Si bien la palabra situado no está siendo problematizada en el texto –se puede inferir que significa estar parado en un bando, con ciertas ideas y posiciones, como se evidencia en los conflictos que articulan los diferentes capítulos– se permite vislumbrar que todo latinoamericanismo es situado en tanto el crítico debe tomar decisiones políticas a la vez que profesionales: se sabe inmerso en un campo donde se entrecruzan poderes de los más diversos. Cabe mencionar que la pluma de Degiovanni se muestra prolífica a la hora de mostrar las luces y sombras de estos académicos: lejos de cualquier tono condenatorio o laudatorio, el escritor traza puntos de inflexiones y los expone a sus controversias, su lado humano. Saca de cualquier podio, en este sentido, a los “popes” latinoamericanistas y nos los ofrece con sus inseguridades y claroscuros. No cabe duda que esto fue posible gracias a su gran trabajo de archivo, donde exhuma en correspondencias personales aquellas opiniones y deliberaciones que contribuyeron a ciertos hitos en el campo latinoamericanista.

Hay una decisión de análisis que también debe ser mencionada en tanto hace a las operatorias exhibidas en el libro. Lejos de intentar adoptar un carácter generalizante y abarcador de las heterogeneidades del campo disciplinar latinoamericanista, el propósito del autor “no es trazar un mapa tan grande como el territorio, sino privilegiar puntos de inflexión y zonas de intensidad conceptual y crítica en la formación de la disciplina” (Degiovanni, 2024, p. 24). Quienes se acerquen esperando algún intento de resumen totalizante deberán ir a otro lado, ya que este libro demuestra que su prolificidad yace en, justamente, su carácter situado, es decir, el análisis meticuloso de ciertos momentos históricos y de ciertas personas que han aportado al campo.

Otro de los problemas abordados tiene que ver con la autonomía del campo latinoamericanista. Degiovanni marca, en diversas ocasiones, la dificultad de pensar una autonomía plena, sobre todo pensando en las influencias del mercado y los proyectos políticos como el panamericanismo o el hispanismo, para pensar en dos vectores mencionados con asiduidad. El texto aborda cómo una y otra vez los procesos bélicos, coloniales, disputas personales, decisiones editoriales, entre otros, van delineando el campo. Esto que marca el autor resultaría interesante, en una lectura extrapolada, unirlo con las últimas preocupaciones de Ludmer. Si bien la crítica argentina piensa en otro contexto, que tiene que ver con el cambio de siglo y las implicancias que tiene para la producción literaria, pareciera haber un punto de unión con respecto a que el mercado, y sus incidencias en la producción escrita, operan sobre la autonomía. Por lo tanto, se podría pensar cómo la postautonomía literaria opera junto a una crítica literaria con poca (o nada) autonomía. Si para Ludmer, en *Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura*, “El libro hoy, como todo, incluido lo estético, adquiere la condición de mercancía” (p. 321-2), habría que contrastar con aquellos docentes, programas educativos y sistemas académicos que parecieran funcionar como mercancías de los poderes políticos y la guerra del siglo pasado.

Una de las últimas líneas del libro sedimenta, a su vez, un trabajo que resulta imprescindible. Si Degiovanni aborda las propuestas continentales hasta los 80, con la figura de Ángel Rama, quedaría seguir la pista de los años 90 y de este siglo. Menciono esto siguiendo la pregunta que deja el libro cuando menciona el último gran intento continental latinoamericanista que se produce en la primera y segunda década de este siglo. Figuras como las de Evo Morales, Hugo Chávez, Cristina Fernández de Kirchner, Dilma Rousseff, Michelle Bachelet, entre otras, intentaron un proyecto latinoamericanista cuyos resultados cabría revisarlos y pensarlos a la luz de la disciplina literaria. En este



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

sentido, es destacable la labor detectivesca aquí esgrimida –parafraseando las palabras de Patiño en la contratapa– porque no solo nos deja con certezas sino también nos lega preguntas y posibles líneas para pensar la labor latinoamericanista.

Todo aquel que se afirme latinoamericanista debería, cuanto menos, echar un vistazo a estas páginas. Debería atreverse a abrir este libro que nos enseña una y otra vez que la labor crítica no es un asunto menor, pero tampoco es una de la que se sale ileso. Se nos materializa que todo latinoamericanista está operando en un espacio tenso, ríspido, incluso atemorizante, pero que por eso resulta imprescindible abrazarlo. Nos recuerda la pasión del objeto latinoamérica y del objeto libro, la potencia de nuestro hacer docente e investigativo. Recuerda, como eterno retorno, que toda práctica latinoamericana debe ser reflexiva, crítica y situada, es decir, debe saberse atravesada por poderes bélicos, económico-mercantiles, culturales, transnacionales y coloniales, y que por eso es emocionante, necesaria y urgente.



<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47195>

Siete voces en una casa colectiva

Mansur, N. (comp. y nota prel.) (2023). *Siete poetas cubanas contemporáneas* (126 pp.).
Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Milena Caserola.

Roberto Méndez Martínez

Instituto de Estudios Eclesiásticos Félix Varela
Academia Cubana de la Lengua
tristan7958@gmail.com

ORCID: 0000-0001-8298-264X

Recibido 13/08/2024. Aceptado 22/09/2024



Siete poetas cubanas contemporáneas (2023) es una obra difícil de clasificar. Un comentarista apresurado la tomaría por una antología. Sin embargo, el término le viene demasiado estrecho a ese libro. El lector puede comprobar apenas lo abre que no es una obra académica, que en modo alguno intenta hacer un panorama de las voces femeninas más significativas de la lírica cubana; tampoco es el retrato de una generación, en tanto selecciona escritoras nacidas entre los años 50 y 90 del pasado siglo, período que abarca más de una promoción poética, con las consecuentes singularidades y divergencias entre ellas. En este



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

orden se leen en el libro: Reina María Rodríguez, Legna Rodríguez Iglesias, Jamila Medina Ríos, Damaris Calderón, Martha Luisa Hernández Cadenas, Soleida Ríos y Nara Mansur. Tampoco hay un sesgo temático en la selección: ni poesía erótica, ni poesía social, ni siquiera algo que pudiera calificarse interesadamente como “poesía feminista”, en tanto caben en esas páginas todos los temas, todas las escrituras, todos los talentos.

Nara Mansur, poeta y dramaturga, invoca como piedra de toque de su proyecto la “casa chorizo” argentina que, de algún modo, podría asociarse con la “casa de vecindad” cubana: una sucesión de habitaciones, unidas y a la vez separadas por paredes medianeras, que comparten áreas comunes como el pasillo a un lado, un patio trasero más o menos dilatado y en él aseos y lavaderos colectivos que motivan acercamientos y disensos cotidianos. Se trata de la coexistencia de vidas particulares más que del falansterio utópico, del vivir unos y otros coexistiendo en el espacio y el tiempo, cada uno en su órbita, algunas veces con una aparente sintonía, pero otras muchas en conflicto o visible divergencia.

La riqueza de esta selección no está, como en otros casos, en la voluntad de armonizar en un coro esas voces diversas, mucho menos en intentar enunciar una tesis estética o ideológica derivada del puñado de poemas allí incluido. Por el contrario, la responsable de esta selección nos advierte en la nota inicial que se trata de una reunión nómada, aunque se produzca en una casa-libro. Las autoras incluidas no son inquilinas, ni están obligadas a compartir áreas comunes, sencillamente están de paso. Cada una de ellas, en cierto modo, es un mundo en sí mismo, con sus propias leyes de gravedad y desplazamiento. De ahí la advertencia:

Nuestros universos a veces se cortan, chisporrotean; se hacen mundos paralelos, también por eso la escritura es acto convulsivo, estrépito y subversión. Pero las herencias son también invenciones variopintas como las perspectivas, las puestas en juego, los modos de enunciación, la fabulación en torno al lector imaginario. (Mansur, 2023, p. 7).

A esto habría que añadir que tampoco procura Mansur hacer una selección de textos ya publicados, divulgados y jerarquizados dentro de la obra de cada una de las poetisas escogidas, sino se decanta por creaciones recientes o prácticamente desconocidas. Se trata de un proceso destinado a huir de los peligros del canon, no solo el gran canon, sino ese pequeño que se establece en ciertos círculos literarios aun en vida de los autores.

Nara pone en nuestras manos no una tesis esencialista, sino un muestrario fenomenológico. En última instancia, ella toma muestras de su propia escritura y de las de otras colegas que le parecen significativas y arma con ellas un móvil de equilibrio virtuoso y precario, un espectáculo performático, en el que los lectores no son simples espectadores, sino participantes activos, porque deben con-vivir y hasta co-habitar con las autoras y de alguna manera encontrar rutas de entrada, intercambio y salida en esa laberíntica vecindad.

Llegado a estas alturas, no descarto la existencia de un gran propósito lúdico tras este libro. Quizá al final, cuando se cierren las cortinas y se enciendan las luces, pueda descubrirse que es principalmente un juego de la niña y demiurga Nara Mansur, quien ordena, desordena y hasta hace colisionar a un grupo de entidades que son a la vez *dramatis personae* y firmas literarias, y lo hace sin reglas discernibles. Se trata de su “mala lectura”, como diría Bloom —el crítico, no el personaje de Joyce—, de su puesta en escena que es a la vez homenaje, apropiación y pastiche.

Quienes vengan después a descifrar el libro podrán transformar sus asombros en interrogantes, por ejemplo: ¿Hay alguna norma para ordenar a las autoras incluidas, ya que no



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

se atiende a su fecha de nacimiento, ni orden alfabético, ni otras variables discernibles? Quizá la respuesta es que en las casas comunes la gente no está ordenada como en el plano de un teatro. Y, además, la impertinente pregunta podría ser respondida por la propia artífice del proyecto:

Cuando entras al mar está quieto y se adorna con algo
frontal:
tu embestida.
¿Por qué un rincón tan pequeño si el mundo es tan grande?
Detendré mi nombre que corre hacia atrás, alejándose de ti;
–“Me voy al mar porque soy el mar”–
la nadadora queda sin técnicas ni carcajada
el cuerpo se hace manso
ya no embestida sino blusa mojada, ahogo, asfixia (Mansur, 2023, p. 121).

Por último, quiero agradecer a Nara y a Milena Caserola por este libro que me ha permitido ponerme al día en el quehacer de un pequeño puñado de escritoras cubanas, imaginativas, transgresoras, afiebradas o sarcásticas, porque esta reunión, inclusiva y desprejuiciada, nos ofrece una imagen saludable de una zona bastante amplia de la poesía cubana que se escribe en cualquier parte del mundo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Roberto Méndez Martínez, Siete voces en una casa colectiva, pp. 251-253.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47196>

Pasar al otro lado. La literatura cubana y sus vínculos con el Este

Garbatzky, I. (2024) *El archivo del Este. Desplazamientos en los imaginarios de la literatura cubana contemporánea* (262 pp.). La Plata: Editorial EME.

Katia Viera

Centro de Investigaciones y Transferencia
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Universidad Nacional de Villa María, Argentina

katiaviera4@gmail.com

ORCID: 0000-0001-7476-3586

Recibido 17/09/2024 Aceptado 23 10/2024



“Ahora que los mapas están cambiando de color.
Abraza tu fe. Abraza tu fe”
Carlos Valera. (s.f.)

El archivo del Este. Desplazamientos en los imaginarios de la literatura cubana contemporánea, de la profesora e investigadora argentina Irina Garbatzky, recopila varios ensayos que la autora fue publicando en revistas académicas y cuyo *leitmotiv*, el Este, le ofrece



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

un hilo conductor, una organicidad y un aire de familia necesarios para comparecer todos juntos en el libro, como variaciones de un mismo tema. Este pretexto o motivo central es lo que le permite a Garbatzky incorporar y leer de manera menos canónica obras de Alejo Carpentier y Virgilio Piñera. El libro se suma a un conjunto de voces críticas que ha venido pensando desde dentro y fuera de Cuba el campo literario y cultural del país desde los años 90 hasta este siglo XXI. Estas voces siguen abriendo y tensionando un sinnúmero de metáforas teóricas y conceptuales relacionadas con la literatura cubana producida en Cuba y en el exterior a partir, sobre todo, del derrumbe del muro de Berlín y lo que ese hecho histórico ha implicado para la historia intelectual y estética de Occidente. No resulta extraño, entonces, que este libro regrese, como su título apunta, al concepto de archivo —que la autora retoma de *Arqueología del saber*, de Michel Foucault— en relación con un territorio y un imaginario que es, a un tiempo, geocultural, geopolítico y distópico. Desde la “Introducción”, Garbatzky se ocupa de definir que el Este que ella considera es “aquel que se vinculó a la particular experiencia transcultural entre la Unión Soviética y Cuba” (p. 11). Para la autora, la construcción y análisis de lo que ella elabora como el archivo del Este en la literatura cubana contemporánea “propiciaría un conjunto de imágenes que permite a varios escritores y artistas cubanos, hacia finales del siglo XX y comienzos del XXI, rediseñar los límites de la nación y del canon, y, en esos deslindes, además, la noción de lo humano (el Hombre Nuevo como ideal) y la tensión de los escritores con el poder” (p. 12).

Entonces, vuelven al marco de discusión general del texto ideas asociadas a la temporalidad, los hechos históricos y las conexiones que ellos trazan con la literatura y el arte en Cuba. Garbatzky se pregunta “¿cómo se escribieron los restos de ese intervalo histórico?” (p. 11) que ocurre luego del derrumbe del Muro de Berlín en 1989, en un conjunto de escrituras de autores cubanos de finales del siglo XX y principios del XXI. Esta pregunta pareciera perder algo de especificidad cuando la investigadora trabaja con las obras de Alejo Carpentier y Virgilio Piñera, lo que haría pensar en cierto carácter arbitrario en la elección del corpus, algo que se realiza en una apuesta crítica diferenciada con respecto a las interpretaciones tradicionales sobre estos autores. Sin embargo, el estudio de obras de escritores del grupo Diásporas (Carlos A. Aguilera, Rolando Sánchez Mejías, José Manuel Prieto) es el que ocupa un lugar central en el libro. En términos generacionales, este grupo estuvo marcado en su infancia, juventud y primera madurez intelectual por los vínculos cubano-soviéticos, el campo socialista y la cultura material de esa región. Las obras de estos escritores muestran su nexo dañino con el Este y quizás por ello en la selección y lectura que propone la autora subraya la *toxicidad* de la relación entre las obras elegidas y los imaginarios que ellas proyectan en torno al Este. En medio de estas ideas me pregunto: ¿Toda una generación proyectó esa imagen disfórica acerca del Este? ¿El grupo Diásporas coincidió con otros escritores cercanos a ellos generacionalmente que imaginaron el Este de otras maneras? ¿Cómo dialogó la revista y el grupo Diásporas con publicaciones de gran llegada y lectura en medio de una vida institucional que intentó, y en muchos casos logró, innovar, sacudir, emerger? ¿La crítica en Cuba observa con el mismo interés este archivo del Este que aquí Garbatzky selecciona y construye *ad hoc*? ¿La llamada Generación Cero, representada en el libro mediante el estudio de una obra de Abel Fernández Larrea, se ha interesado hasta el momento de escritura del libro de manera persistente por proyectar un imaginario del Este que permita sostener algunas de las nociones allí propuestas?

El archivo del Este... participa de un conjunto de ideas defendidas por escritores de Diásporas —la búsqueda de la alteridad, la artificialización y extrañamiento de lo conocido, la creación de un afuera del discurso y el canon nacional, entre otras—, puestas a dialogar con las firmas de críticos cubanos que desde fuera de Cuba han venido sistemáticamente reescribiendo



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

y reimaginando una zona de lo producido en el país o fuera de sus fronteras por autores que escriben y publican a partir de los años 90 (entre ellos, Rafael Rojas, Iván de la Nuez, Duanel Díaz Infante, Damaris Puñales Alpízar, Idalia Morejón y Walfrido Dorta). En este conjunto de miradas críticas, Garbatzky opta por distanciarse de —o bien apelar escasamente a— trabajos de ensayistas que desde dentro de Cuba han venido pensando el mismo campo de problemas. Aunque no es su objetivo, es probable que la conversación con críticos e intelectuales que residen en Cuba le permitiera observar cómo desde la institucionalidad cultural de hoy algunos escritores y críticos cubanos piensan a quienes fueron sus contemporáneos, o cómo escritores y críticos que escriben desde esa institucionalidad —pero a la par producen materiales para otros proyectos fuera de Cuba—, rescatan/reimaginan/re negocian sus vínculos con el Este y las artes y las culturas soviéticas (y comunistas). Tal acercamiento dialogal tal vez hubiera podido ofrecerle a la propuesta especulativa de Garbatzky otra manera de (re)construcción del archivo, otros modos para resituar y repensar los vínculos y la cuestión del Este como un proyecto en ruinas y de desencanto total. En todos estos sentidos, la apuesta y el riesgo críticos de la investigadora no dejan de resultar estimulantes como lecturas complementarias o contestatarias al campo literario cubano.

El libro se compone de cuatro secciones, cada una de ellas relacionada con una ciudad: Berlín, Moscú, Pekín y La Habana. En ellas, se reúne un conjunto de escrituras de Jesús Díaz, Fernando Villaverde, Antonio José Ponte (Berlín), José Manuel Prieto, Carlos A. Aguilera, Abel Fernández Larrea (Moscú), Carlos A. Aguilera (Pekín), Alejo Carpentier, Virgilio Piñera, Reinaldo Arenas, Rolando Sánchez Mejías y Reina María Rodríguez (La Habana). En la primera sección del libro, transfiriendo y particularizando el concepto *polo de religación* de Susana Zanetti (que lo piensa desde Ángel Rama), Garbatzky concibe a Berlín como “una ciudad faro y una ciudad signo, con la capacidad de religar a la comunidad cubana” (p. 31), que “se acerca a la idea de un punto de mira externo desde donde preguntar por la identidad, a través de la identificación con los escritores de la República Democrática Alemana, con el espionaje o la perplejidad ante la caída del Muro” (p. 32). A través de los dos apartados que se despliegan en esta primera sección, “Mapeando el futuro. Relatos cubanos en Berlín” y “Bajo sospecha. El impulso de archivo revisitado en Antonio José Ponte”, Garbatzky construye la argumentación de los enunciados anteriores. En ellos, los libros *Las cuatro fugas de Manuel* (2002), de Jesús Díaz; *La irresistible caída del muro de Berlín* (2016), de Fernando Villaverde y *La fiesta vigilada* (2007), de Antonio José Ponte, le permiten delinear a la autora algunas ideas relacionadas con los bordes y transformaciones de la ficción, lo documental, lo testimonial y lo autobiográfico e imaginar, también, como otros críticos y ensayistas han hecho antes (Rojas, De la Nuez, Ponte, Dorta, etc.), el texto urbano de Berlín como un dispositivo propicio para repensar las ruinas, la destrucción, la sospecha, la vigilancia, las heterotopías y los destiempos en la literatura que aquí se analiza.

La segunda sección del libro, titulada “Moscú”, contiene tres apartados: “Ante el archivo latinoamericano. Dos novelas rusas de José Manuel Prieto”, “El futuro tuerto. Sobre *El imperio Oblómov*, de Carlos A. Aguilera” y “Topografías de la desintegración. Relatos de Chernóbil en *Absolut Röntgen*, de Abel Fernández Larrea”. En esta sección, la autora se interesa por el modo en que “se archiva la cultura soviética en la literatura cubana, qué tensiones condensa su procesamiento entre las pequeñas piezas inasibles de la experiencia cultural” (p. 69). Dos novelas de José Manuel Prieto, *Livadia* (1999) y *Enciclopedia de una vida en Rusia* (1998) le posibilitan leer lo que el ensayista Roberto González Echeverría denominó ficción de archivo, esto es, procesos discursivos que imitan las formas de las primeras crónicas, cartas, relaciones de América Latina y que en su momento poseyeron una enorme autoridad. De esta manera,



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Garbatzky sostendrá que los textos de Prieto registran “la fragmentariedad de los restos y de la imaginería construida de aquel Este como territorio cultural, diverso y múltiple, que incluye tanto la Unión Soviética como la Rusia zarista” (p. 77). La manera en que estas obras muestran esa fragmentariedad está estrechamente vinculada con lo que la autora reconoce como “la simulación de un archivo cuyos soportes se componen, en cada caso, por modelos canónicos de archivación para América Latina: la carta y la cartografía, el diccionario y la enciclopedia, el comentario y la glosa” (p. 77).

Lo anterior implica a su vez que Garbatzky realice una apertura en los modos de leer los textos de Prieto y los relacione con dos grandes tradiciones literarias latinoamericanas: el barroco y el modernismo como formas de reposicionamiento de los cuerpos en la diáspora o con las nuevas subjetividades e identificaciones corporales. En esta misma sección, Garbatzky traza un análisis de *El imperio de Oblómov*, en el que postula que la novela de Aguilera es escrita “entre el poder de los cuerpos de los individuos, de forma sustractiva y disciplinar, y el poder sobre la vida, de manera productiva y proliferante” (p. 99), para más adelante concluir que en el texto “la dislocación temporal a partir de un encuentro con un futuro pasado y la revisión de la categoría de lo humano a través de la infiltración de otras formas de organización corporal insisten como preguntas no resueltas” (p. 102). El final de esta sección cierra con una aproximación crítica al libro de Abel Fernández Larrea en la que la autora no deja de subrayar que, “a diferencia de otras narraciones cubanas del Este, en las que nunca dejaba de estar presente la figura y el protagonismo del escritor explorador que recoge y transmite la experiencia soviética” (p. 107), el Chernóbil de Fernández Larrea se configura discursivamente alejado de la figura de un escritor que viaja y transmite la experiencia de ese viaje. Por el contrario, para la investigadora este escritor construye Chernóbil con “la misma negatividad con la cual pretende despojarse, ni escritor, ni cubano, ni exiliado, ni joven (...) y, por lo tanto, el propio paisaje soviético reconstruido queda sometido a múltiples formas y metáforas del extrañamiento, la minoridad y la desintegración” (p. 114).

La tercera sección del libro, “Pekín” —que contiene “Del viaje a la fuga. Nuevas chinerías en *Teoría del alma china* de Carlos A. Aguilera” y “Bocas y pájaros. Videopoesía y performance en la órbita de *Diáspora(s)*”—, propone un estudio de la novela de Aguilera, referida en el título, y de los videopoemas “Mao” y “Retrato de A. Hooper y su esposa”, también Aguilera. Estos tres materiales le permiten a Garbatzky sostener que “en el Este diseñado [por Aguilera] se presentan una serie de funciones en tensión” (p. 122). Para ella, en *Teoría del alma china* se pasa de “la escritura del turista y del curioso observador” a la “del espía e investigador” y “lo que al comienzo se mostraba con ingenuidad o gracia, expone, gradualmente, una cualidad opresiva y monstruosa” (p. 126). El libro traza un recorrido que va desde una “mirada turística hacia las descripciones del encierro y el castigo” (p. 127). En ese sentido, Garbatzky propone que “del encierro a lo abierto, las teorías orientales de Aguilera ya no indican viajes transformadores del yo [como parecía suceder en “las primeras décadas del siglo XX cuando Pekín y Moscú fueron para el imaginario intelectual de la izquierda ciudades emblemáticas de los proyectos libertarios de la modernidad” (p. 125)], sino desplazamientos impersonales, fugas del archivo totalizador” (p. 134). Resulta complementaria de la idea anterior la lectura que Garbatzky realiza de los dos videopoemas aquí analizados, puesto que, para ella, ambos subrayan “una inquietud sobre lo vivo, sobre su disciplinamiento y su fuga... sobre la posibilidad de la literatura como forma de herir, a través de la teatralidad, el ojo del espectador” (p. 154).

La cuarta y última sección, titulada “La Habana”, despliega los siguientes apartados: “La zapatilla de Pávlova. Una nota sobre *La consagración de la primavera*, de Alejo Carpentier”;



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

“Cosas que se hacen con palabras. De la teoría al teatro en “Los siervos”, de Virgilio Piñera”; “Supervivencia de las cucarachas. Kafka en Cuba a finales del siglo XX”; y “Distancias mínimas, genealogías lejanas. Sobre *Otras cartas a Milena*, de Reina María Rodríguez”. Al examinar la novela de Carpentier, Garbatzky destaca su “peculiar manera de montar un archivo” (p. 163). Lo que recupera en *La consagración...* como “miniaturas del Este”, “souvenirs de la lejanía” “tendrían el potencial de inventar... una geografía imaginaria para Cuba”, proponiendo con ello leer el texto carpenteriano de otra manera, es decir, ya no solo como “la novela épica de la revolución, sino en la clave de algunos trazos posmodernos que harán ingresar al Este como un territorio alternativo” (p. 163). La selección de “Los siervos” de Virgilio Piñera, por su parte, posibilita un movimiento similar al operado sobre Carpentier, solo que ahora Piñera se asoma “como un lector interesado... en algunas particularidades que la experiencia soviética ofrecía ya no en su dimensión histórica, sino en una condición especulativa, conceptual” (p. 186). Para Garbatzky, Piñera “juega con la teoría, —con el materialismo dialéctico que la propia experiencia soviética concretó en la vida, como una obra de arte total de la vanguardia—, la escenifica y la actúa literariamente, a través del texto teatral” (p. 191).

Hacia el final de esta sección, con “Supervivencia de las cucarachas. Kafka en Cuba a fines de siglo XX”, la autora trae tres textos para pensar con ellos las marcas literarias e ideológicas que el autor checo podría haber dejado en una zona del campo cultural cubano: “La isla en peso con todas sus cucarachas”, de Reinaldo Arenas; y “Diez mil años” y “Zilla”, ambos de Rolando Sánchez Mejías. A partir de la lectura de algunas escenas de estos tres relatos, la investigadora propone abrir el archivo kafkiano en el que a veces solo la mención del autor checo “funciona como una llave de paso para conducir a la figura del escritor hacia el límite de lo humano y de la nacionalidad” (p. 198). Más adelante, alude a cómo “la concurrencia de animalizaciones, deformaciones, figuraciones de insectos o monstruosidades, vinculadas con la referencia kafkiana, se articula, en estos textos, con la puesta en juego de otros cuerpos deseantes y resistentes al biopoder estatal” (p. 199). Al concluir este segmento, Garbatzky estudia *Otras cartas a Milena*, de Reina María Rodríguez, y subraya que en este texto se realiza una búsqueda en la que se mira al Este a través de la lectura y se coloca en el mismo horizonte de la mirada paisajes (nevados, fríos) ajenos al trópico y a la propia tradición insular, a la par de imágenes de la calle y de la casa en la que vive (vivió) la propia Rodríguez en La Habana. De este modo, para Garbatzky las cartas proponen “una distancia mínima” que de La Habana a La Habana “plantean, como cuestión insular, el máximo trayecto que puede cobrar vida en el pequeño paso de la calle a la Azotea” (p. 216) y llevan a preguntarnos: “¿Cómo se mira desde el malecón al Neva? ¿Cómo se lee a Ajmátova desde La Habana?” (p. 219).

En conclusión, este libro, además de sumarse a las voces de la crítica que han pensado (y piensan) el campo cultural cubano desde los años 90 hasta los inicios del siglo XXI, hace explícita su conversación con una zona de trabajo de otros intelectuales y críticos de Argentina. Garbatzky no deja de aludir —en modo de citas, referencias textuales, notas a final de secciones o agradecimientos— al diálogo que ha podido generar, ensayar, poner a prueba y sostener a partir de becas, cursos, proyectos y grupos de investigación, lecturas en redes con algunos colegas, participación en congresos académicos, todo que demuestra el lugar que sigue ocupando el pensamiento sobre la literatura cubana en las redes institucionales e intelectuales. La edición, imagen de portada y diseño de la Editorial EME (La Plata, Argentina) y su colección “Madriguera. Ensayos sobre teoría, arte y literatura” dan cuenta también del compromiso de esta red intelectual que intenta sostenerse, aun cuando el actual contexto argentino no lo propicie del todo. La última página de este libro, en letra más chica, indica en



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Katia Viera, Pasar del otro lado. La literatura cubana y sus vínculos con el Este, pp. 254-259.

una pequeña nota editorial lo siguiente: “Este libro se terminó de corregir y revisar el 29 de febrero de 2024. Mientras el Gobierno Nacional produce una de las más bestiales transferencias de recursos a los sectores concentrados de la economía, desguaza derechos, libertades y condiciones mínimas de una vida vivible, lxs trabajadores intentamos sostener la vitalidad de nuestras prácticas y la multidiversidad de nuestros deseos”. Leyendo *El archivo del Este. Desplazamientos en los imaginarios de la literatura cubana contemporánea* desde este lugar de enunciación y de lectura que es la Argentina de hoy y que es también un lugar de profunda afectividad, arriesgo una idea. La propia Irina Garbatzky, evocando al *tokonoma* de Lezama Lima, expresa que “escribir guarda muchas veces relaciones con el hoyuelo que permite pasar al otro lado” (p. 210). Pensando en esas singulares conexiones y miradas que *El archivo del Este...* devela a lectores vernáculos y foráneos, propongo traer hacia sí esos pequeños hoyuelos que aparecen desperdigados, amontonados, recolocados, desplazados, emplazados, luego de haber sido perforados —como lo presenta la propia portada del libro y las páginas que separan las cuatro secciones dentro de él— de/en el campo literario y cultural cubano para ofrecer con ellos una esperanza. ¿Qué nos queda de todo esto? ¿Cuánto ha podido la literatura cubana decir de su presente? ¿Cuánto de su futuro? ¿Cuánto de nosotros en cualquier lugar del mundo? ¿Qué nos dejaron los vínculos con la Unión Soviética, qué nos obligaron a hacer, cuáles fueron las propias cosas que hicimos?

Referencias bibliográficas

Carlos Valera. (s.f.). Ahora Que los Mapas Cambian de Color [Archivo de video]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=LB0fh4kVu-A>



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Katia Viera, Pasar del otro lado. La literatura cubana y sus vínculos con el Este, pp. 254-259.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47198>

Correligionarios en el dolor en *Lalalangue (prenez et mangez-en tous)* de Frédérique Voruz

Voruz, F. (2022). *Lalalangue (prenez et mangez-en tous)*. (131 pp.). París. HarperCollins France.

Ana Virginia Lona

Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

anavirginialona@mi.unc.edu.ar

ORCID: 0000-0003-2228-0376

Recibido 22/09/2024 Aceptado 25/10/2024



Lalalangue (prenez et mangez-en tous) es una novela corta que relata la infancia de la autora, marcada por una tragedia familiar, cuyo foco está puesto en la relación madre e hija como centro primigenio de la posibilidad de recrear una visión diferente de la vida y de sí misma. La obra fue publicada en francés en 2022 por Harper Collins France; de momento no contamos con una traducción al español.

La novela de Frédérique Voruz es una representación textual de su homónima pieza teatral, un espectáculo unipersonal que se llevó a escena el mismo año de la publicación. El prefacio estuvo a cargo del director de la obra, Simon Abkarian. El relato de los fragmentos autobiográficos está acompañado por ilustraciones de la autora, que ofrecen una experiencia sensorial polifónica, y citas indirectas de interpretaciones psicoanalíticas de una terapeuta.

El primer capítulo se titula «*À l'origine*», con lo cual, la narradora sienta las bases de la construcción de su propia mitología de origen, que comienza con la unión de sus padres y culmina con el accidente que sufrieron siendo jóvenes, su madre embarazada de gemelos, mientras hacían alpinismo. Este acontecimiento traumático dejó a su madre con la pérdida de los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

hermanos nonatos y de la cercenadura de la pierna. Mientras que su padre se quebró un brazo. La consecuencia trágica del accidente dejó en la madre el desgarramiento del dolor que se convirtió en venganza por la pérdida de sus hijos y de su pierna. La religión y las manías constituyeron el marco interpretativo y de acción que la madre diseñó para los miembros de la familia. Para la madre el accidente fue un sacrificio y alguien debía pagar por ello, debía vengarse (Voruz, 2022).

El cuerpo y la palabra: la actriz y la autora. Frédérique Voruz es actriz y escritora. Debutó en el arte de la dramaturgia en el Théâtre du Soleil a los veintiún años. Siete años después, cuando tenía veintiocho, escribió su espectáculo unipersonal autobiográfico titulado *Lalalangue – Prenez et mangez-en tous*, que fue llevado a escena. Para la narradora, la ficcionalización de los traumas de la niñez constituyeron el camino de la redención de la «locura materna», resultado de un lamentable accidente que dejó a la madre sin sus hijos nonatos y sin una pierna. La narradora titula el prefacio: « *parfois, écrire est un art de la survie* » («a veces, escribir es un arte de la supervivencia»). Escribir es revisar, escarbar, interpretar y resignificar imágenes, sonidos, aromas, texturas que conforman los recuerdos; traer al presente las impresiones que son significativas en la construcción de la narración. La escritura da cuenta de la supervivencia, de que se ha vivido, de que se experimenta el presente habiendo sorteado diversos obstáculos, lidiado con las contradicciones y el desasosiego causados por un trauma que no se ha resuelto porque ha quedado escondido tras un grito ahogado.

L'oscillation entre deux sentiments, le va-et-vient entre répugnance et pitié. Tellement de pitié pour ce corps mutilé, cette détresse, cette solitude, ce rejet dont elle était l'objet et tellement de dégoût. Aussi seule au milieu de toute sa progéniture.

Cette pitié et ce dégoût qui m'ont poussée à la haïr. (Voruz, 2022, p. 118)

La visión de la narradora está mediada por la figura de la psicoanalista, cuya figura está presente con una sinécdoque, el cigarrillo entre corchetes. La terapeuta es una interlocutora omnipresente, una suerte de guardia de la interpretación que cierra cada capítulo con su visión de las impresiones del personaje de Voruz. Esta también afirma que hay elementos en el texto que son apócrifos porque son impresiones que quedaron en su niñez de las experiencias narradas. El recuerdo siempre contiene una cuota de incertidumbre, pero aun así la reconstrucción del relato y convertir a los miembros de la familia en personajes de teatro fue «salvador»; ya que para ella fue una manera de lidiar con la «locura materna».

El miembro fantasma. La predominancia de lo sensorial, las impresiones en el cuerpo de los recuerdos de infancia son testimonios de la fragmentación de la experiencia. Las ausencias, de seres y partes del cuerpo se convirtieron en ese ruido de fondo que llegó a ser ensordecedor por su creciente intensidad y por su insistencia en visibilizarse a lo largo del tiempo. En la familia el relato del dolor emocional y físico fragmentó tanto la percepción del cuerpo como la construcción del relato de sus vidas. La narradora, una de las menores de los hermanos, intentó sobrevivir a la rabia, unas veces contenida y otras, explícita que llenaba cada rincón con su estridencia. Esta censura del dolor terminaba por convertir a los hijos en elementos de sacrificio. Lo vital quedó prisionero de las manías de la madre quien, en su afán quizás de protección o, quizás, de venganza, anuló la experiencia con el mundo.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ana Virginia Lona, Correligionarios en el dolor en *Lalalangue (prenez et mangez-en tous)* de Frédérique Voruz, pp. 260-263.

La religión del cuerpo doliente. El trauma se corporeizó en la pierna ortopédica, objeto que se transformó en la huella del trágico accidente de los padres de la narradora, cuya potestad es de la madre. El miembro postizo se transformó en un baluarte de la desgracia. En tanto, el dolor de la pérdida de los nonatos se convirtió en un proyecto de venganza para la madre. Sin embargo, esa herida producida por el resentimiento se mancomunó a toda la familia, la cual debía «alimentarse», «comer», como el sacrificio del doliente, el que recibe el castigo, el que fue sacrificado en la cruz en pos de la humanidad.

J'ai renoncé alors à tout espace individuel. À toute intimité. Je me suis résignée à ne rien garder pour moi. Je me livrais aux autres comme par obligation. Je me dilapidais par habitude.

Ne rien avoir. Ne rien posséder...

Prenez et mangez-en tous.

Dévorez-moi. (Voruz, 2022, p. 102)

Giorgio Agamben, en su reflexión sobre la escritura del yo, plantea que existe en el proceso de este de tipo de escrituras una suerte de regreso a un origen que se identifica con la infancia de la humanidad. En esta etapa hay una visión de la experiencia sin la lengua. A medida que uno adquiere una lengua, se construye una historia del yo y, asimismo Agamben toma de Émile Benveniste, en este punto se da la posibilidad del discurso del yo (Agamben, 2007). Si bien Agamben plantea esto en una reflexión antropológica y sociológica, se puede extrapolar a las escrituras del yo por estar atravesadas por los avatares sociales y usarlo como un operador de análisis literario.

Nombrar el dolor: un proyecto de (re)construir una individualidad. El proyecto de la narradora de *Lalalangue...* es una manera de resignificar el dolor de una infancia problemática. Asimismo, es una forma de nombrarse para crear una idea del «yo» y de su historia. Nombrar la desgracia silenciada, o disfrazada en maneras falsas de encontrar la redención, constituye una forma de recuperar o (re)construir la individualidad engullida por la angustia materna. La religión es un modo de comunicarse con el otro, de religarse. Por ello, encontrar otros modos de interpretar aquello que une unos a otros, es también una manera de ser correligionarios, pero no ya del dolor, sino de la experiencia vivida. Como proyecto de escritura, podemos situar el texto en lo que Philippe Forest designa como «heterografía», como forma de escritura del yo en la que hay una búsqueda de algo que para la narradora es su verdad, la de ella misma, en su puesta en discurso (Forest, 2012).

Referencias bibliográficas

Voruz, F. (2022). *Lalalangue (prenez et mangez-en tous)*. París: HarperCollins France.

Agamben, G. (2007). Infancia y lengua en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia* (pp. 74). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Bs. As. 2.^a ed., 2.^a reimp. Trad.: Silvio Mattoni.

Forest, P. (2012). Ego-literatura, autoficción, heterografía. En Forest, P. La autoficción en el cruce de géneros. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Comp.: Casas, A. Madrid: Arco/Libros. S.L.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Ana Virginia Lona, Correligionarios en el dolor en *Lalalangue (prenez et mangez-en tous)* de Frédérique Voruz, pp. 260-263.

Manuel des frontières linguistiques dans la Romania

Ossenkop, C. y Winkelmann, o. (eds.). (2022) *Manuel des frontières linguistiques dans la Romania* (Manuals of Romance Linguistics, 11) (606 pp.). Berlin/Boston: de Gruyter.

Héloïse Elisabeth Marie-Vincent Ghislaine Ducatteau

Sciences Po campus de Nancy, Francia

heloise.ducatteau@sciencespo.fr

<https://orcid.org/0000-0002-0129-9679>

Recibido 18/09/2024. Aceptado 4/11/2024



Ya antes del índice, una nota introduce la colección en la que se incluye este volumen. Se trata del undécimo de los sesenta volúmenes publicados. Esta colección toma el relevo del *Dictionnaire de linguistique romane* (ocho volúmenes publicados entre 1988 y 2005) y de la *Histoire des langues romanes* (tres volúmenes publicados entre 2003 y 2008). Las lenguas elegidas para esta nueva colección son el francés, el italiano, el español, el inglés y, en contadas ocasiones, el portugués. Sorprende, por tanto, que se hayan excluido otras lenguas románicas con estatus oficial, como el catalán, el aranés, el gallego o el rumano. Y por inglés, ¿no nos referimos al impreciso *globish* que se ha convertido en la *lingua franca*? En cualquier caso, este manual está escrito íntegramente en francés.

La contraportada resume la introducción, que distingue entre los distintos tipos de frontera y los ámbitos afectados. La frontera se divide en geolingüística, sociolingüística, psicolingüística y de política lingüística. Las cinco zonas principales son la zona galorrománica, la zona iberorrománica, la zona italo-románica, el sudeste de Rumanía y Nueva



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Romanía. Se trata de una disposición muy alemana, que podría inducir a error a un lector poco informado, que podría entender *Romanía* como *Rumanía*, ya que así es como se expresa en italiano. Lo mismo ocurre con el término *romanófono*, que podría entenderse como *rumanohablante*. Cabe señalar que estos dos términos técnicos ya han sido utilizados por académicos portugueses (Melo & Araújo e Sá, 2007, pp. 171-181) y suizos (Gajo, 1996, pp. 431-440), entre otros. La introducción resume eficazmente cada mesocapítulo con un DOI antes de dar paso a un capítulo sobre teorías y métodos de investigación.

Esta sección descifra los matices entre lenguas por distancia y lenguas por elaboración. Las fronteras geolingüísticas se clasifican en fronteras lingüísticas de asentamiento, fronteras lingüísticas naturales y fronteras político-lingüísticas. Las fronteras sociolingüísticas incluyen las fronteras lingüísticas de grupo, las fronteras lingüísticas de dominio y las fronteras psicolingüísticas. También se explican las características de las fronteras: pueden ser de muy bajo contraste entre lenguas lingüísticamente próximas, como el catalán y el castellano, o de muy alto contraste, como entre el castellano y el euskera, por ejemplo. Las fronteras pueden ser permeables y unidireccionales o recíprocas: los araneses hablan español en presencia de no araneses, pero, a la inversa, los hispanohablantes del resto de España, no se pasan al aranés. A la inversa, la frontera entre Saint-Georges-de-l'Oyapock, en la Guayana Francesa, y Oiapoque, en el noreste de Brasil, es bidireccional con el portugués y el francés. Las fronteras también varían según su anchura: mientras que la del alemán y el polaco es muy estrecha, el occitano y la *langue d'oïl* están separados por una zona de transición en forma de media luna en Bourbonnais. Se utilizan diferentes tipos de representaciones gráficas: isoglosas (Rosenqvist, 1919, pp. 87-118), síntesis de isoglosas (Pottier, 1968, pp. 1146-1161) y similitudes con colores (Berschin et al., 2008).

Cada gran parte está dedicada a una *Romanía* distinta. Esto corresponde más a un criterio andragógico que científico (Meier, 1941). Cada uno de estos macrocapítulos se divide en cuatro o cinco mesocapítulos, a excepción de la Nueva Romanía, que es objeto de ocho mesocapítulos. Centrémonos en las fronteras del occitano. En cuanto a las distintas variedades del occitano enumeradas en la p. 114, sorprende no ver ninguna mención al bernes, del que se ocupa Bourdieu (Milhé, 2020), ni al marchois, la variedad más amenazada (Quint, 1991 y 1996), que se incluye en un proyecto de la Agencia Nacional de Investigación (ANR). En cuanto al estatus y la vitalidad del occitano, sorprende que no se mencionan los estudios de Fonseca (2017) y Chorin (2017), que describen y analizan su uso en las *Calandretas*, escuelas de lengua occitana. Estos últimos se limitan a ser mencionados en la p. 128, pero no se presenta su funcionamiento. Un trabajo reciente sobre el aranés no se comenta en absoluto, a pesar de que trata de la vitalidad del idioma (Lehne, 2013). Es lamentable que este capítulo solo incluya una única figura sin pie de foto en la p. 118 y sin ninguna indicación de las lenguas habladas. Solo se muestran los departamentos, algunas ciudades (Aviñón, por ejemplo, pero no Aix-en-Provence, a pesar de que esta última es una ciudad más grande), los ríos y las provincias históricas sin realidad administrativa actual (Quercy, Périgord, Provenza, Dauphiné). La única diferencia es que las tres zonas principales (occitano del Norte, occitano del Sur y gascón) tienen colores diferentes, pero el color del occitano del Norte prácticamente se funde con el de la *langue d'oïl*. El color de la zona franco-provenzal es tan llamativo que los lectores que no hayan leído el texto pueden pensar que se trata de una zona occitana.

Con todo, lo que tenemos aquí es un trabajo de consulta que servirá de base para futuros estudios geográficos, sociológicos o psicolingüísticos que actualicen estos límites. Lo único



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

que falta es que esté disponible en acceso abierto, para ampliar su número de lectores y su citabilidad

Referencias bibliográficas

- Berschin, H., Felixberger J. & Goebel, H. (2008). *Französische Sprachgeschichte*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms.
- Chorin, É. (2017). *La comparaison des langues en contexte immersif : analyse de pratiques enseignantes en école et collège dans les Calandretas, établissements bilingues français-occitan*. Tesis de doctorado, Universidad de Toulouse le Mirail - Toulouse II. Recuperado de <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-02021314/document>
- Dominguez Fonseca Favre, M. (2017). *Didactique du plurilinguisme et intercompréhension intégrée : étude de pratiques en terrain catalan et occitan* (Tesis doctoral). Universidad de Ginebra, Ginebra. Recuperado de <https://doi.org/10.13097/archive-ouverte/unige:96383>
- Gajo, L. (1996). Le bilingue romanophone face à une nouvelle langue romane : un atout bilingue doublé d'un atout roman ? *Études de linguistique appliquée* 104, 431-440.
- Lehne, F. (2013). *Era lengua d'usatge preferent-Aktuelle Sprachenpolitik in- und rund um die Val d'Aran* (Tesis de maestría). Universidad de Viena, Viena.
- Meier, H. (1941). *Die Entstehung der romanischen Sprachen und Nationen*. Frankfurt am Main: Klostermann.
- Melo, S. & Araújo e Sá, M. H. (2010). Images du plurilinguisme et conscience [sic!] linguistique dans des clavardages romanophones (2007). *Revista Nebrija de Lingüística Aplicada a la Enseñanza de Lenguas (RNAEL)* 4(8), 171-181. Recuperado de <https://revistas.nebrija.com/revista-linguistica/article/view/150>
- Milhé, C. (2020). Les étranges relations au béarnais de Bourdieu. *Lengas* 87. Recuperado de <https://doi.org/10.4000/lengas.4401>
- Pottier, B. (1968). La situation linguistique de la France. En A. Martinet (ed.), *Le Langage* (pp. 1146-1161). Paris: Gallimard.
- Quint, N. (1991). *Le parler marchois de Saint-Priest-la-Feuille (Creuse)*. Limoges: La Clau Lemosina.
- Quint, N. (1996). *Grammaire du parler occitan nord-limousin marchois de Gartempe et de Saint-Sylvain-Montaigut (Creuse): Étude phonétique, morphologique et lexicale*. Limoges: La Clau Lemosina.
- Rosenqvist, A. (1993). Limites administratives et division dialectale de la France. *Neuphilologische Mitteilungen* 20, 87-118.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v16.n26.47213>

La palabra compartida, un viaje de placer y admiración

Le Guin, U. K. (2023). *Conversaciones sobre la escritura* (101 pp.). Buenos Aires: Alpa Decay.

Eleonora Soledad García

FFyL, Universidad de Buenos Aires, CONICET

<https://orcid.org/0000-0002-5532-3099>

eleonorafr2003@yahoo.com.ar

Recibido 15/08/2024. Aceptado 21/09/2024



La primera edición de este libro tuvo lugar en Argentina en 2021, apenas dos años después de que la escritora estadounidense Úrsula Le Guin falleciera. Sin embargo, recientemente hemos recibido una nueva publicación de este conjunto de conversaciones que la autora mantuviera con su amigo, el escritor David Naimon. El deseo de que este recorrido se convirtiese en el libro que hoy nos invita nuevamente a adentrarnos en estas reflexiones sobre la acción de escribir surgió de uno de los encuentros que tuvieron lugar en la casa de Le Guin, junto a su gato Pard, convertido, como le permitió su dueña, en escritor de un blog autobiográfico. *Conversaciones sobre la escritura* se suma, de este modo, a la prolífica producción, convertida ahora en el legado, que recibimos de Úrsula Le Guin. Cada vez que



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. Nº 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718- 658X. Eleonora Soledad García, La palabra compartida, un viaje de placer y admiración, Sobre *Conversaciones sobre la escritura*. Úrsula Le Guin con David Naimon, pp. 267-271.

decidamos, podremos abrir las puertas literarias y entrar en uno de sus mundos de fantasía o pensar, a partir de ellos, este en que vivimos.

Esta cuidada edición de Alpha Decay que referimos se estructura en tres partes, cada una de ellas dedicada a la narrativa, la poesía y el ensayo, respectivamente. Le Guin, quien ha escrito dentro de estos géneros, acerca respuestas para las preguntas formuladas por David Naimon, a las que agrega también otras preguntas, gesto propio de quien está comprometido en el arte de conversar. Respecto de esto último, en la introducción del libro, titulada “Miedo y asco en la entrevista”, la autora reflexiona respecto de aquello que hace a “la buena entrevista”, a la que concibe como un encuentro honesto e inteligente con el otro a la luz del pensamiento reflexivo. Le Guin hace síntesis en una imagen y elige la del vuelo del volante en el bádmiton, porque conversar implica entonces sostenerse en el aire y, sobre todo, echar a volar con otro. A lo anterior, le vale la confesión de los temores que ha sentido, bien cuando le ha tocado encontrarse con algún lector desinformado que apenas si llega a la entrevista con la gacetilla de prensa, o bien cuando se ha encontrado con especialistas en poesía. De su producción ensayística, nos dice, tampoco ha gustado de hablar, considerando la inmensidad asertiva que suele exigírseles a los intelectuales respecto de todo. Aunque, a gusto con David Naimon, lector desde la infancia del maravilloso mundo de magos y dragones de Terramar, el viaje en el aire de la palabra tiene lugar.

La primera parte del libro reúne las reflexiones “Sobre la narrativa” y fue llevada adelante, así como la segunda, dedicada a la poesía, en los estudios de la emisora KBOO, una radio comunitaria del estado de Oregon, financiada por los oyentes y a la que Le Guin reconoce el profundo compromiso social sostenido a lo largo de los años. Dentro de estas primeras páginas encontramos desarrollados aspectos sustantivos respecto de la praxis escrituraria, siendo el punto de partida la advertencia acerca de los límites difusos entre la imitación y el plagio, en esta era de Internet. Para Le Guin, el ejercicio de escritura debiera de iniciarse en la imitación de estilos —tal como ha ocurrido en el ámbito de la pintura— a fin de legitimar esta imitación, por sobre todo, en el ámbito académico, como parte del entrenamiento de aprendizaje, en el proceso de encontrar la voz propia. Transitada esta parte del camino, sería entonces mucho más fácil para los jóvenes escritores poder activar la percepción individual, considerando que la escritura sucede fundamentalmente en el cuerpo y no tanto en una dimensión teórica o intelectual. De aquí que resulte capital para Le Guin la apertura a poder escuchar lo que se escribe, resaltando en esto una ligazón indispensable entre ritmo y palabra, que, nos recuerda, ya estaba presente en “la onda en la mente” a la que refería Virginia Woolf. Sin embargo, no sería posible esta apertura a la dimensión sonora de la escritura sin la lectura como ejercicio de escucha, de repeticiones y cesuras, ni sin un sólido conocimiento de las estructuras gramaticales. Estas últimas, tanto como la imaginación, advertirá la autora más adelante, continúan siendo soslayadas en el marco de la educación norteamericana, persistiendo así en el desconocimiento de la lengua y las herramientas del discurso. Solo si es posible dar con un esqueleto que articula y organiza lo por decir, será posible escribir. David Naimon, atento y lúcido a estas palabras, condensa en la imagen de un animal con su esqueleto peculiar y su propio ritmo en el andar la cadencia de la escritura.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718- 658X. Eleonora Soledad García, La palabra compartida, un viaje de placer y admiración, Sobre *Conversaciones sobre la escritura. Úrsula Le Guin con David Naimon*, pp. 267-271.

En adelante, ambos toman tiempo en revisar tres novelas escritas por ella misma. Será *Los desposeídos* (1974), aquella utopía anarquista en la que no existen ni la propiedad ni los pronombres posesivos, la que les permita subrayar la necesidad de reestructurar el lenguaje cuando se planean reestructuraciones sociales. En esta línea, *La mano izquierda en la oscuridad* (1969), adelantada quizás a su tiempo en lo que refiere a cuestiones de géneros fluidos, funciona en la conversación para echar luz sobre el borramiento de las mujeres a nivel oracional, como consecuencia de la utilización hegemónica del masculino genérico. El tema de las mujeres escritoras y otros asuntos del orden de la realidad contemporánea son desplegados en la última y tercera parte dedicada a la ensayística.

Las reflexiones sobre la narrativa se detienen también en otras de las amenazas que recaen sobre el acto de escribir como, por ejemplo, la mercantilización y las modas que se imponen y promueven el consumo literario. Úrsula Le Guin no solo enumera muchas de las limitaciones que, como consecuencia de lo anterior, socavan el arte de contar historias, sino que detiene su reflexión en cada una de ellas. El imperativo del uso del tiempo presente como único tiempo narrativo, la asunción de la primera persona como corriente mayoritaria en la literatura o el uso exclusivo de la tercera persona conforman la tendencia de la narrativa contemporánea, al tiempo que imponen, desde la perspectiva de la escritora, un único punto de vista. La propuesta de Le Guin se explaya con sumo detalle en la posibilidad de asumir lo que denomina un “punto de vista autoral” para referir a la omnisciencia, de modo tal que sea este el que permita a un mismo tiempo focalizar y aumentar la visión, cuando no complejizar aquello que se presenta en la escritura. Con todo y antes de pasar a las consideraciones “Sobre la poesía”, David Naimon realza como elemento sobresaliente en las novelas de su admirada escritora la conexión entre ciencia ficción y taoísmo. Tomando la novela *La rueda celeste* (1971), Naimon rodea el universo de Úrsula Le Guin, poniendo en contacto el mundo onírico, oscilante entre la ciencia ficción y una realidad que cambia en forma permanente. El tao, dirá Le Guin, requiere del autocontrol del yo en la escritura, para dar espacio a esa historia, dentro de sí, que pulsa por ser contada.

La segunda parte del libro, considerando su objeto, cobra una musicalidad particular en la reflexión. Si la poesía de Úrsula Le Guin, dirá su interlocutor, se asemeja la forma y ritmo del haiku, algo similar habrá de ocurrirnos como lectores. Las respuestas más cortas, no por ello menos precisas, de este apartado nos invitan como dice la autora a relacionarnos con las zonas de misterio, esas que escapan a la racionalidad logocéntrica, y nos permiten recuperar en ello el vínculo con la naturaleza cíclica del mundo. Sin embargo, y quizás sea este el punto más notable del conjunto de consideraciones, sobresale el que señala a la poesía como la posibilidad de asumir, a partir de ella, una posición política en el mundo. Esta subjetivización que tiene lugar en el poema nos insta a implicarnos desde esa dimensión de otredad, que es, en suma, lo poético. La señalada apertura al misterio y la contemplación activa del mundo se tornan entonces una experiencia de aprendizaje que cobra, en la poesía, un espesor político. Solo en este punto elegimos citar directamente a Le Guin:



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718- 658X. Eleonora Soledad García, La palabra compartida, un viaje de placer y admiración, Sobre *Conversaciones sobre la escritura. Úrsula Le Guin con David Naimon*, pp. 267-271.

Los dictadores siempre temen a quienes se dedican a la poesía. Esto a muchos estadounidenses les suena rarísimo, porque creen que los poetas no son sujetos políticos, pero en Sudamérica o en cualquier dictadura saben perfectamente de lo que hablo. (2023, p. 67).

No sin antes destacar su admiración por Rilke, a quien ha incluso prologado, así como por la escritora Gabriela Mistral, La Guin habrá de subrayar la necesidad de que si algo resulta menesteroso en tiempos de convulsión y crisis es plantear preguntas, pero mucho más aún es no darles respuesta.

Será nuevamente David Naimon quien dé lugar a la apertura de la tercera parte del presente libro, dedicada a revisar la ensayística de la escritora. Considerando que muchas de las participaciones que han tenido a Le Guin como protagonista encontraron posteriormente lugar en su escritura, el poeta nos presenta un listado de esas acciones vinculadas a asuntos urgentes. Los ejemplos versan respecto de la ocupación de tierra públicas, las luchas feministas, las acciones de las grandes corporaciones en detrimento de los derechos de los/as autores/as, así como respecto de la destrucción del medioambiente, sin dejar de retomar el problema de la construcción del canon literario que ya había sido anticipado. Si Úrsula Le Guin apuntó que su manera de escribir ficción partía de un deseo cumplido en el acto mismo de escribir y que, una vez completado el texto, podía tomar distancia y juzgarlo, confiesa, ahora que en las antípodas se encuentra, lo que le ocurre con la prosa de no ficción.

Del mismo modo que plantearon el recorrido de conversación en “Sobre la narrativa”, en este apartado recurrirán a distintos ensayos para echar luz a los temas enumerados anteriormente. Así, “Living in a Work of art” (“Vivir en una obra de arte”) le permite reconocer en el proceso de escritura ensayística, tanto una manera directa de expresar su pensamiento como una forma de abrirse a la exploración y al encuentro del sentido a medida que escribe. Este ensayo, en el que recuerda la casa de su infancia, construida por el arquitecto Bernard Maybeck, es el que permite retornar sobre la dimensión del ego en la creación artística a partir del taoísmo. Nuevamente acerca David Naimon su lectura transversal en una comparatística. Si a Úrsula Le Guin el género del ensayo le genera una dificultad en tanto este requiere decir lo que se piensa y se cree desde el lugar del ego, es porque de modo similar a Maybeck, la autora prefiere hacer y decir, habiendo suspendido esa posición en la tarea de escritura, de aquí sus preferencias por la narrativa y la poesía. El arquitecto, explicaba Le Guin, solía imaginar, en el diseño de sus propuestas edilicias, a quienes vivirían en esos espacios, en lugar de colocarse en el centro de la escena como una estrella consagrada de la arquitectura.

La cuestión de la imaginación reaparece y abre el camino hacia otro ensayo, de nombre “Why are Americans afraid of dragons?” (¿Por qué los americanos temen a los dragones?), en referencia a la necesidad estadounidense de mantenerse lejos de todo aquello que no responda a una estructura de mercado ni garantice un beneficio inmediato, acomodando rápidamente a la imaginación en la categoría de “literatura infantil”. Así legitimada, la imaginación solo resulta limitada en su potencialidad, en lugar de encontrar estímulo en un



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718- 658X. Eleonora Soledad García, La palabra compartida, un viaje de placer y admiración, Sobre *Conversaciones sobre la escritura. Úrsula Le Guin con David Naimon*, pp. 267-271.

vasto espectro como otrora fueron imaginados los relatos míticos, esos que nos han dado existencia y comunidad de pertenencia a lo largo del tiempo. “The beast in the book” (La bestia en el libro) también hace lo suyo a la hora de defender la elección de que sean los animales quienes, como en las fábulas, toman la voz narradora. Esta decisión estética, a pesar de formar parte de la lista de las tantas prohibiciones que presentan las editoriales, es revalorizada por Le Guin en el afán de desplazar a la humanidad del centro de todo lo que existe. En este punto, uno de los últimos abordados en estas conversaciones, la autora se detiene en su ensayo “What women know” (Lo que saben las mujeres). En él Le Guin se resiste a asociar el saber de las mujeres a lo instintivo, oscuro y natural, ya que este discurso ha sido, desde tiempos inmemoriales, el argumento para instalar y reproducir múltiples prácticas de borrado como, por ejemplo, las que tienen lugar dentro del canon literario. Úrsula Le Guin decide casi despedirse, recordándonos que aun cuando la escritura de una autora sea presentada como única y ella como objeto de culto, sin señalar la influencia que tendrá en quienes la sucedan, también se tratará de un modo de apartarlas a todas de las esferas de la visibilidad. La palabra ha sido hasta aquí compartida y el viaje, en lugar de terminar, se proyecta hacia esta comunidad de lectura de la que somos parte.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718- 658X. Eleonora Soledad García, La palabra compartida, un viaje de placer y admiración, Sobre *Conversaciones sobre la escritura. Úrsula Le Guin con David Naimon*, pp. 267-271.

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v15.n26.47377>

El incommensurable vínculo de un autor con su época

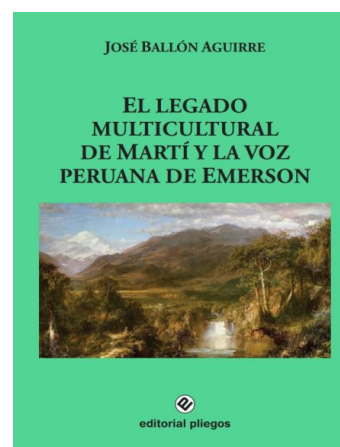
Ballón Aguirre, J. (2022). *El legado multicultural de Martí y la voz peruana de Emerson*. (767 pp.) Madrid: Pliegos

Candelaria Palomo Aubé

Universidad Nacional de Buenos Aires, Argentina
candaube96@gmail.com

ORCID 0009-0008-4963-7201

Recibido 19/11/2024. Aceptado 30/11/2024



El legado multicultural de Martí y la voz peruana de Emerson, publicada en 2022 por la Editorial Pliegos, es la última obra del investigador peruano José Ballón Aguirre, quien cuenta con varios trabajos que abordan el vínculo entre estos dos autores. Entre ellos se destacan *Autonomía cultural americana: Emerson y Martí* (publicada también por la Editorial Pliegos) y *Lecturas norteamericanas de José Martí: Emerson y el socialismo contemporáneo (1880-1887)*. En este último aparece también la versión comentada de la necrológica que Martí dedicó a Emerson luego de la muerte de este último. De esta manera, la obra a reseñar se inscribe en una línea de trabajo extremadamente fructífera para el autor.

El legado... se abre con una idea que funcionará como premisa a lo largo de los 15 capítulos que componen este libro: “cada escritura debe ser interpretada con el mismo espíritu que la originó” (Ballón Aguirre, 2022: 11). Son múltiples las manifestaciones concretas de esta máxima. Por ejemplo, en los primeros dos capítulos se invita al lector a conocer los



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

avatares intelectuales de Emerson, así como las lecturas y clases recibidas en Harvard University. Desde el inicio se advierte sobre la mirada atenta con que Emerson analizó el mundo hispano, tanto España como Latinoamérica. Algunas de sus producciones, como *El poeta* (analizado en el capítulo VII), son muestra patente de esto. Asimismo, los capítulos XII y XIII son también ejemplos claros de este afán por mostrar a los autores dentro de su contexto histórico. En el capítulo XII, enfocado en Emerson, las fechas que figuran preceden el nacimiento del autor norteamericano, remontándose a la Revolución de Estados Unidos. A su vez, los paratextos que acompañan este segmento son mapas del Imperio Británico y español. Algunas de las fechas señalan sucesos políticos de Estados Unidos y otras, viajes de aquellos que fueron sus grandes influencias: Alexander von Humboldt y George Ticknor. Por otra parte, hay fechas que refieren a la historia de Latinoamérica y de Francia, como los encuentros entre San Martín y Bolívar, o el devenir de Napoleón en Europa. Curiosamente, esta cronología no finaliza con la muerte de Emerson (hecho que ni siquiera es nombrado), sino con la publicación en 1915 de la tesis de César Vallejo titulada “El Romanticismo en la poesía castellana”, donde aparece nombrado el ensayo martiano “Nuestra América”, y que a su vez hace alusión a Emerson.

El capítulo XIII resulta una cronología sobre las formas en que la figura de Emerson es retomada en los textos de Martí, y se extiende desde 1880 a 1895. Aparecen fragmentos de las crónicas publicadas en distintos diarios de Latinoamérica, como *La Opinión Nacional* de Caracas o *La Nación* de Buenos Aires, así como fragmentos de sus *Cuadernos de Apuntes*. Hay también dos traducciones de poemas de Emerson, hechas por el mismo Martí.

En lo que respecta a la estructura del libro, el lector podrá notar un afán por equilibrar el espacio que ocupan los autores analizados dentro de *El legado...* A los capítulos con ensayos anotados de Emerson (III-IX) siguen dos capítulos con trabajos de José Martí. Estos son el X y el XI, que están dedicados al análisis del “Prólogo” al *Poema del Niágara*, por un lado, y a “Nuestra América”, por el otro. El capítulo X lleva un preámbulo donde se ofrece al lector una serie de paralelismos entre la obra de Emerson y la de Martí. Primero, se hace referencia a la importancia de la *Naturaleza* en las producciones de ambos autores (en alusión al ensayo del autor norteamericano); luego, a partir de un breve repaso por las secciones del “Prólogo” de Martí se busca mostrar la influencia del escritor trascendentalista en la prosa del autor cubano. Esta voluntad por revelar los puntos en común entre ambos autores persiste hasta el epílogo, en el capítulo XIV, titulado “Martí, el poeta visionario transamericano”. Aquí vuelve a aparecer la figura de Emerson, y quedan hermanados por la metáfora de la “pupila desnuda”: ambos habrían ocupado el lugar de “poetas visionarios”, de manera que hay una evolución cronológica de lo que el autor denomina “poética ocular continental” (Ballón Aguirre, 2022: 652), desde Emerson hasta Martí.

Esto da como resultado una configuración espejada con un afán muy claro por demostrar cómo las voces de los autores que aparecen en el título de este libro verdaderamente se entrelazan en los archivos presentados. Sin embargo, es inevitable percibir una cierta desproporción entre los dos escritores: si bien Emerson fue leído por Martí, no parece haberse documentado la influencia del autor cubano sobre el norteamericano. Esto incide sobre la estructura del libro, lo cual puede notarse especialmente en la cronología. No



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

obstante, Ballón Aguirre organiza de forma adecuada la información de tal forma que, aunque tiene consecuencias en la forma de analizar el material, no desluce el producto final.

Tomando en consideración estos dos puntos centrales, es preciso advertir que el investigador se posicionará de distintas maneras frente al material que desea analizar, lo cual tendrá repercusiones directas en la forma en que se jerarquiza la información dentro de los capítulos. La oposición principal se da entre aquellos capítulos en los que prima la opinión especializada del crítico literario, y aquellos donde asume el papel de traductor y/o anotador de las obras de Emerson y Martí. Ejemplos del primer grupo son los primeros dos capítulos, donde el autor se explaya sobre la temprana vida intelectual del escritor trascendentalista. A continuación, desde el capítulo III al IX se presenta una selección de ensayos de Emerson traducidos al español. Esto responde a uno de los objetivos principales del investigador peruano: presentar al lector un corpus de textos emersonianos que marcaron fuertemente a José Martí. Los ensayos en cuestión son siete: *Naturaleza* (1836), *El Intelectual Americano* (1837), *Ética Literaria* (1838), *El método de la naturaleza* (1841), *El Poeta* (1842), *El Joven Americano* (1844) y *Naturaleza* (1844).

Un caso aparte constituye el capítulo XV, titulado “Anexos”. Los anexos 1 a 3 son fuentes directas que el autor utilizó para elaborar sus análisis: los poemas en inglés de Emerson, imágenes del original de “Nuestra América”, fragmentos de libros. Esto puede interpretarse como una forma de poner a disposición del lector el material de archivo con el que él mismo trabajó. El anexo 4 es mucho más extenso y corresponde a un análisis de la figura del Gran Semí que Martí nombra en su ensayo “Nuestra América”. El autor aporta un breve comentario sobre la relevancia del uso por parte de Martí de la letra “s” en el nombre “Semí” en lugar de la c, como un gesto de reapropiación de la tradición latinoamericana en oposición a los estudios filológicos hechos en España del mito. Los anexos 5 y 6 se dedican a otras personas célebres de la época: Charles A. Dana, amigo cercano y discípulo de Emerson, Carl Marx y Abraham Lincoln.

Un aspecto final por destacar es la riqueza que aportan las notas al pie. En los capítulos dedicados a comentar los ensayos de Emerson, estas ganan una relevancia particular: permiten al lector no habituado a los textos filosóficos a adentrarse en el mundo de ideas que propone el escritor trascendentalista. Si bien en muchas de ellas se hacen comentarios directos de los ensayos, también sirven al autor para dar cuenta de debates vinculados a ellos. Por ejemplo, en una de ellas se refiere a Humboldt y retoma el malentendido que se produjo sobre lo que el explorador alemán opinaba sobre la esclavitud (nota 41, capítulo I). Asimismo, a lo largo de todos los capítulos estos paratextos tejen una red de vínculos entre las diferentes partes de *El legado*... Un ejemplo de esto es la nota 4 del capítulo I, que hace un mapeo prematuro de todas las notas que tratarán los temas de lo sublime, lo excelso, el éxtasis y el crepúsculo. También en el espacio de las notas al pie el investigador entra en debate con otras ediciones críticas previas. Por un lado, la de Cintio Vitier, que fue editada por el Centro de Estudios Martianos de la Universidad de Guadalajara y publicada en 2002; por el otro, la de Juan Marinello, impresa por la Editorial Nacional de Cuba y publicada en 1963. El mayor reproche que hace a ambas es el haber alterado la versión que se publicó originalmente en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, en enero de 1891, sin tomar en cuenta una parte importante del contexto histórico de Martí (531).



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Candelaria palomo Aubé, El inconmensurable vínculo de un autor con su época, pp. 272-275.

En conclusión, *El legado...* es una obra que se afirma en una posición que le permite hacer frente al extenso material, a los temas de gran peso conceptual, y a dos autores emblemáticos dentro de la literatura americana. Cada capítulo y cada paratexto están dirigidos a cumplir tres objetivos principales: reconstruir algunas de las formulaciones principales de Emerson y Martí en sus producciones escritas, profundizar en las influencias que recibieron estos autores y mostrar cómo sus voces y sus miradas trascendieron los límites de sus propios países. El resultado es un libro extenso de estructura espejada que busca constantemente mostrar cómo estos dos escritores observan el mundo y reflexionan sobre sí mismos y sobre la vida cultural, política y social de la época. Con notas al pie que a menudo tienden caminos sobre temáticas transversales (el crepúsculo, la sombra, la luz, el sol, la Mano), imágenes que permiten contextualizar lo que aparece en los textos, cronologías detalladas que delatan un trabajo de archivo exhaustivo, este libro se torna por momentos *inconmensurable*. Llama la atención también la repetición de algunos archivos (imágenes de caricaturas de la época, por ejemplo). No parece primar la economía de los recursos utilizados para llevar adelante el trabajo de investigación, puesto que se vuelcan en crudo, especialmente en el “Anexo”. Así, *El legado...* ofrece debates, hipótesis y materiales para seguir revisando el vínculo entre dos autores centrales del continente americano.



Obra bajo Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Recial Vol. XV. N° 26 (Julio-diciembre 2024) ISSN 2718-658X. Candelaria palomo Aubé, El inconmensurable vínculo de un autor con su época, pp. 272-275.