



**Studi e Ricerche**

*Studi latinoamericani*



# Juegos de miradas: relaciones transatlánticas entre Italia, España y América Latina

Chiara Bolognese y Beatriz Ferrús Antón (eds.)



University Press



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ EDITRICE



Collana Studi e Ricerche 167

Studi latinoamericani

# Juegos de miradas: relaciones transatlánticas entre Italia, España y América Latina

Chiara Bolognese y Beatriz Ferrús Antón (eds.)



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ EDITRICE

2025

Copyright © 2025

**Sapienza Università Editrice**  
Piazzale Aldo Moro 5 – 00185 Roma

[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)  
[editrice.sapienza@uniroma1.it](mailto:editrice.sapienza@uniroma1.it)

Iscrizione Registro Operatori Comunicazione n. 11420  
*Registry of Communication Workers registration n. 11420*

ISBN: 978-88-9377-380-5

DOI: 10.13133/9788893773805

Publicato nel mese di maggio 2025 | *Published in May 2025*



Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione –  
Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Italia e diffusa in modalità  
open access (CC BY-NC-ND 3.0 IT)

*Work published in open access form and licensed under Creative Commons Attribution – NonCommercial –  
NoDerivatives 3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)*

In copertina | *Cover image: "Oleaje". María del Carmen Simón Palmer.*

# Índice

|   |    |
|---|----|
| Prólogo por Chiara Bolognese y Beatriz Ferrús   | 9  |
| MEDIACIONES CULTURALES, TRADUCCIONES Y EDICIONES  |    |
| Fogo e pimenta vermelha. Breve história de Carmen Miranda na Itália   | 17 |
| <i>Luca Bacchini</i>  |    |
| Forjando puentes: la labor de editores, traductores y mediadores en la difusión en Europa de <i>La casa de cartón</i> (1928) de Martín Adán | 31 |
| <i>Esther Soro Cuesta</i>   |    |
| Genova 1965. Calvino, Barral, Rulfo e Guimarães Rosa. Pillole d'un Congresso storico  | 51 |
| <i>Francesco Luti</i>   |    |
| Abrir a la complejidad: la poesía de Nicolás Guillén a través de las palabras de Dario Puccini  | 63 |
| <i>Sara Carini</i>  |    |
| Destrozar el tiempo. Breviario sobre la recepción de Amparo Dávila en Italia  | 73 |
| <i>Jesús Gibrán Alvarado Torres</i>   |    |
| Del conurbano al mundo. Sentidos tensionados en la promoción internacional de Dolores Reyes   | 85 |
| <i>Iris de Benito Mesa</i>  |    |

## TEMAS ENTRE ORILLAS

- La pesadez y la levedad en dos cuentos de José de la Colina 109  
*Alejandra Flores Casas*
- Los viajeros transatlánticos: Gina Lombroso Ferrero  
y la construcción de una mirada escenográfica 129  
*Agnese Codebò*
- La mirada del alma: Florencia en un poema inédito  
de Blanca Varela 143  
*Adriana Bermejo Lozano*

## CONCOMITANCIAS E INTERTEXTOS

- Góndolas en Tenochtitlán: La primera ópera de argumento  
americano y otras alucinaciones del barroco italiano 165  
*Alessio Arena*
- El feminismo entre contexto y lengua en *Teresa la limeña*  
de Soledad Acosta de Samper y en *La hija del mar*  
de Rosalía de Castro 179  
*Macarena Escobar Fuentes*
- Soledad Acosta de Samper y las literatas italianas y españolas.  
Desafío intelectual e ideológico 201  
*Mariarosaria Colucciello*
- La representación de la infancia en la obra de Ana María  
Matute y Silvina Ocampo 223  
*María Eugenia Bersztein*

## ESCRITURAS DES-LOCALIZADAS

- Prolegómenos para una exocrítica. Condición de extranjería  
y estéticas migrantes 241  
*Josebe Martínez Gutiérrez*
- Escrituras posnacionales: diálogos y cruces entre  
Argentina y España 257  
*María Belén Bernardi*

|   |     |
|---|-----|
| La presencia de la diosa María Lionza en la narrativa<br>de Juan Carlos Méndez Guédez: un culto migrante<br><i>Chiara Bolognese</i>       | 275 |
| Decolonizarse en migración: <i>Huaco retrato</i> (2021)<br>de Gabriela Wiener, del mestizaje a la bastardía<br><i>Constanza Ternicier</i> | 295 |



# Juegos de miradas: relaciones transatlánticas entre Italia, España y América Latina<sup>1</sup>

Chiara Bolognese, Beatriz Ferrús Antón

En un presente literario donde conceptos como “transterritorialidad”, “escrituras des-localizadas” o “literaturas migrantes” tratan de aprehender la ruptura de los viejos esquemas del estatuto literario, asociado a una lengua y una geografía, este libro surge del interés de un equipo de hispanoamericanistas, que trabajan desde la academia italiana y española, por rastrear el juego de desplazamientos, superposiciones, intercambios, diálogos, rescrituras, injertos e intertextualidades que pueblan las relaciones literarias y culturales entre España, Italia y América Latina y que anteceden o representan muchas de las problemáticas teórico-críticas que atraviesan la investigación en literatura hispanoamericana en la actualidad. No solo la literatura se mueve entre países o transita por redes sociales globalizadas, sino que lo hacen los propios académicos. Este hecho apela a la reflexión sobre el saber situado, pero también sobre el camino que ha conducido a este.

Este trabajo cuenta con el antecedente de *Diálogos literarios, geografías afectivas: Italia-España- América Latina* (Murcia, Editum, 2023) del que se propone como una continuidad y un complemento. Desde aquí se divide en cuatro partes, que revisan los focos prioritarios de atención en los juegos de miradas que lo articulan: “Mediaciones culturales, traducciones y ediciones”, “Temas entre orillas”, “Concomitancias e intertextos”, “Escrituras des-localizadas”.

---

<sup>1</sup> Los textos de este libro son fruto de las reflexiones que se están llevando a cabo dentro del proyecto “Giochi di sguardi: relazioni transatlantiche e scambi culturali tra Italia, Penisola Iberica e America Latina” (RM1221816BD8CAED) del Departamento de Estudios Europeos, Americanos e Interculturales de la Universidad de Roma La Sapienza.

En la primera de ellas se examina el modo en que la cultura circula, se difunde y se recibe. A diferencia de *Diálogos...* esta compilación amplía su indagación al espacio luso-brasileño, además de incorporar la música y sus letras como objeto de análisis. Desde aquí, el trabajo de Luca Bacchini “Fogo e pimenta vermelha. Breve história de Carmen Miranda na Itália”, donde el primer viaje al país, de quien era ya una diva internacional, en 1953, sirve de entrada a la interpretación de la figura de la “embajadora de la samba”, cuya fuerza nacería de sus mistificaciones. En una Italia devastada por el hambre, la guerra y la dictadura, Miranda hizo posible soñar con tierras exóticas y lejanas, pues “le correspondió representar y exportar al exterior una imagen de la brasileñidad compatible y atractiva, tanto con el nacionalismo de Getúlio Vargas como con las nuevas exigencias de los Estados Unidos”.

Esther Soro en “Forjando puentes: la labor de editores, traductores y mediadores en la difusión en Europa de *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán” analiza cómo *La casa de cartón* de Martín Adán apenas contó con difusión en una primera edición que circuló de manera privada, pero, sería a partir de la segunda edición en 1958 y gracias a los poderes editoriales que le serían otorgados a Juan Mejía Baca, cuando la tarea de traductores, editores y mediadores lograría situar al texto en el lugar que le correspondía en la historia literaria. España e Italia fueron espacios decisivos en ese camino de restitución.

En “Genova 1965. Calvino, Barral, Rulfo e Guimarães Rosa. Pillole d’un Congresso storico”, Francesco Luti comenta la importancia que tendría el Congreso de Escritores Latinoamericanos, organizado por el Instituto Columbianum, gracias al trabajo de Miguel Ángel Asturias y del que nacería la *Asociación de Escritores Latinoamericanos*. Este constituyó un punto de encuentro no solo de grandes escritores latinoamericanos, sino de gestores culturales como Carlos Barral, al tiempo que permitió potenciar la literatura del continente en Europa. Esta sería considerada como una corriente de gran viveza que podría inspirar nuevos caminos a la literatura italiana que se sentía anquilosada.

Por otro lado, Sara Carini en “Abrir a la complejidad: la poesía de Nicolás Guillén a través de las palabras de Dario Puccini” explica cómo el hispanista e hispanoamericanista italiano no solo traduciría y compilaría la obra de Nicolás Guillén, sino que, a través de su mirada lúcida, convertiría los paratextos de las tres antologías del poeta, traducidas por él, en un espacio de reflexión que invita a los lectores

a dejar atrás la tónica con que en esos años se veía a la literatura hispanoamericana y a encontrar “una forma de ver la poesía que va más allá de lo literal y empuja a una reflexión sobre la postura con la cual interpretamos la realidad, nos sugiere nuevos instrumentos y posibilidades para valorar un texto y, definitivamente, nos ayuda a acercarnos a América Latina dejando que nos enseñe por medio de su experiencia”.

Jesús Gibrán Alvarado en “Destrozar el tiempo. Breviario sobre la recepción de Amparo Dávila en Italia” se detiene en *L'ospite e altri racconti* (2020) y reúne reseñas y comentarios que posibilitan entender la recepción en Italia de la obra de una autora injustamente olvidada, hasta la publicación de *Cuentos reunidos* (2009) en FCE, a la que el lector italiano acogerá con gran interés, sin caer en inercias de lectura, sino potenciando una aproximación polifónica que impulsará en 2023 la traducción de *Morte nel bosco e altri racconti*.

Por último, Iris de Benito en “Del conurbano al mundo. Sentidos tensionados en la promoción internacional de Dolores Reyes” analiza el modo en que la autora es significada como “autora latinoamericana internacional” al convertirse en integrante del grupo Penguin Random House. Así se busca “explorar los espacios tensionales que se producen en esta operación de marketing editorial, y las negociaciones discursivas que se derivan de él entre las editoriales, la prensa y la propia escritora”.

El segundo apartado, “Temas entre orillas”, tiene a la migración y el viaje como hilo conductor. La experiencia del desplazamiento promueve un cambio en el sujeto, que queda “afectado” por la nueva geografía. Alejandra Flores en “La pesadez y la levedad en dos cuentos de José de la Colina” examina los relatos “Caballo en el silencio” y “La madre de Floreal”, ambos cuentan con protagonistas que se corresponden con la segunda generación del exilio republicano español. Las ideas literarias de Claudio Guillén e Italo Calvino sirven para ahondar en la interpretación, especialmente los conceptos de pesadez y levedad hacen posible adentrarse en vivencias que son históricas, pero también consustanciales al ser humano.

“Los viajeros transatlánticos: Gina Lombroso Ferrero y la construcción de una mirada escenográfica” de Agnese Codebò comenta el viaje de la hija de César Lombroso con su esposo a Buenos Aires en el contexto del centenario de la nación, el relato de este sería publicado como *Nell'America Meridionale* (1908). La viajera queda fascinada por la ciudad, en tanto símbolo de la modernidad, espacio que reproduce un orden de clases sociales, escenario de tensiones, conflictos y cambios, cuya mirada trata de abarcar en su polifonía.

De otro modo, en “La mirada del alma: Florencia en un poema inédito de Blanca Varela” de Adriana Bermejo Lozano, la estancia florentina de Blanca Varela en 1954 marca a la poeta, que ve en la ciudad el sustrato de tiempos pasados proyectados en el presente, al tiempo que un archivo para la historia de las artes por el que es posible transitar. Bermejo recorre los poemas de Varela sobre la urbe, con especial atención a “Florencia. Ponte Vecchio”, mecanoscrito que viene de la digitalización del fondo personal de la autora por la Casa de la literatura peruana. Gracias a los fondos personales de la autora puede apreciarse la trascendencia íntima de este periplo y el papel que jugará como espejo en el que la poeta mira su propia identidad peruana y la reafirma.

El tercero de los apartados, “Concomitancias e intertextos” se adentra en los vínculos temáticos y textuales que hacen posible articular un diálogo entre obras y autores de las diferentes literaturas que se exploran. Así, “Góndolas en Tenochtitlán: La primera ópera de argumento americano y otras alucinaciones del barroco italiano sobre la conquista de México” de Alessio Arena analiza cómo Alejo Carpentier decide escribir *Concierto barroco* a partir del conocimiento de una obra perdida de Vivaldi, *Motezuma*, basada en la crónica de Antonio de Solís con libreto de Alvise Giusti y se compara con la versión del poeta Vittorio Cigna-Santi, demostrando cómo el tema se convertiría en una alternativa a la mitología clásica y fascinaría en el espacio operístico italiano dando lugar a un destacado número de versiones.

Por otra parte, la importancia que ha cobrado en las últimas décadas la recuperación del patrimonio literario e intelectual de las mujeres y de figuras femeninas olvidadas lleva a que Soledad Acosta de Samper sea el objeto de dos de los ensayos del libro. En el primero de ellos, “El feminismo entre contexto y lengua en *Teresa la limeña* de Soledad Acosta de Samper y en *La hija del mar* de Rosalía de Castro” de Macarena Escobar descubrimos cómo en el convulso contexto de transformación geopolítica, que se da a lo largo del siglo XIX a ambos lados del océano, se va articulando un plural “mujeres” que se delinea en clave transnacional y que tiene en las protagonistas femeninas de estas dos autoras, representantes del proceso de profesionalización de la mujer en las letras, nuevos modelos de actuación que permiten reflexionar sobre un futuro *otro*. En el segundo, “Soledad Acosta de Samper y las literatas italianas y españolas. Desafío intelectual e ideológico” de Mariarosaria Colucciello se toma como punto de partida *La mujer en la sociedad moderna* y los fragmentos dedicados a hablar de las escritoras

españolas e italianas, entre los más de 600 nombres de autoras que se incluyen, para demostrar la transformación que se estaba produciendo en la historia de las mujeres y en su progresiva incorporación al mundo laboral e intelectual.

El último de los textos de este bloque, “La representación de la infancia en la obra de Ana María Matute y Silvina Ocampo” de María Eugenia Bersztein, nos enseña cómo leer de forma conjunta la obra de dos escritoras de ambos lados del océano que encontrarán en la infancia un importante motivo de inspiración. “El aprendizaje” de Matute y “Los dos ángeles” de Ocampo, cuentos que se acercan a lo maravilloso y lo fantástico, ambos escritos en los 70, hacen de la mirada infantil y de sus problemáticas una manera particular y especialmente lúcida de observar el mundo.

Temas que se rescriben en el seno de otra tradición, lecturas comparadas que abren la interpretación a nuevos sentidos o la visibilización de un plural “mujeres” que se relata y piensa en su proceso de articulación son los ejes de este bloque.

La última de las partes del libro, “Escrituras des-localizadas”, se adentra en las problemáticas de nuestro presente cultural, social y literario. En “Prolegómenos para una exocrítica. Condición de extranjería y estéticas migrantes” de Josebe Martínez Gutiérrez, el extenso mapa de autoras latinoamericanas des/relocalizadas en Europa y EE. UU lleva a articular un nuevo concepto:

La exocrítica, se presenta como una herramienta para el análisis de la literatura latinoamericana escrita desde una condición de género, raza, clase y en situación de des/relocalización en el Norte Global. La exocrítica convoca metodologías interdisciplinarias que aúnan los estudios literarios con la sociología, la antropología o los estudios culturales, desde una perspectiva interseccional.

Asimismo, María Belén Bernardi en “Escrituras posnacionales: diálogos y cruces entre Argentina y España” aborda el caso de dos escritores argentinos radicados en España como son Andrés Neuman y Patricio Pron, que problematizan la idea de patria y de origen, como punto de partida para “analizar imaginarios, espacialidades y figuraciones auto-poéticas posnacionales”. La solución de ambos autores es distinta, pues mientras Neuman acepta una patria doble, Pron queda vinculado a una orfandad generalizada. Estos ejemplos sirven para pensar

sobre las “Poéticas de la extranjería”, la tensión entre lo nacional y lo transnacional, la paradoja que surge cuando lo periférico y lo errante se vuelven centrales.

En “La presencia de la diosa María Lionza en la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez: un culto migrante” Chiara Bolognese aborda la autoría des-localizada de Méndez Guédez, a través del culto híbrido y sincrético de María Lionza, propio de la zona de Yaracuy/Sorte, diosa migrante, que conecta con aquellos que han marchado o han sido expulsados de su tierra. Este acompaña al autor desde Caracas a Madrid, alegorizando su propio recorrido transnacional.

En el último de los ensayos, “Descolonizarse en migración: *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener, del mestizaje a la bastardía”, Constanza Ternicier lee *Huaco retrato* como

una escritura transnacional que apuesta por una identidad en constante devenir, pero no desde una posición que se complace y libera en aquella indeterminación postmoderna, sino más bien una que busca deconstruir la historia colonial sin tener que apostar por un discurso finalista sostenido como una verdad, aquello real de las crónicas del Inca Garcilaso, pero que sin embargo lleva consigo el lienzo blanco del rebozo de un niño, tal vez coloreado por unos fluorescentes dibujos de serpientes bicéfalas y olas de mar.

Desde aquí, el conjunto de trabajos que componen este volumen se presenta como un juego de miradas entre Italia, España y América Latina, de reapropiaciones, diálogos, lecturas comparadas y desafíos críticos, que demuestran cómo el rastreo histórico de estos procesos, en este triángulo especular, no solo nos permite entender cómo la cultura y la literatura circulan, se transforman y se nutren de influencias a lo largo de una parábola temporal que se inicia a finales del siglo XIX y llega hasta el XXI, sino que, además, se anticipan muchos de los desafíos de las literaturas actuales, cada vez más globales y des-localizadas.

MEDIACIONES CULTURALES,  
TRADUCCIONES Y EDICIONES



# Fogo e pimenta vermelha.

## Breve história de Carmen Miranda na Itália

*Luca Bacchini*

Sapienza Università di Roma

Em abril de 1953, Carmen Miranda veio em turnê para a Itália pela primeira vez. O evento foi considerado tão sensacional que a *Settimana Incom*, uma espécie de jornal nacional da época, resolveu enviar uma equipe de filmagem à Estação Termini para immortalizar sua chegada à capital. O que resta daquele dia é um vídeo, em preto e branco, de apenas trinta segundos, dividido em cinco sequências curtas. O trem chegando, Carmen que desce do vagão e, depois, olhando para a câmera, sorri e acena. Nova mudança de quadro e a vemos desfilar rapidamente pela plataforma, escoltada pelo diretor e produtor Remigio Paone e um grupo de assistentes; enfim, na praça próxima à estação, ela entra em um carro sob os olhares dos transeuntes.

Esse breve vídeo, objetivamente desprovido de elementos significativos, adquire, no entanto, uma grandeza quase épica com a música e o comentário que o acompanham. Algumas frases telegrafadas, proferidas com ênfase e tom peremptório, acabam promovendo um momento com glamour e relevância histórica:

Estação Termini como um proscênio. Recebida por Paone, Carmen Miranda. Boné ostentoso, óculos de proteção como uma máscara para reservar a revelação de seus olhos para o palco. Carmen trouxe seu sorriso para a orquestra de Xavier Cugat. Presença irresistível. Até mesmo uma praça, quando ela está presente, torna-se um teatro<sup>1</sup>.

O que chama a atenção nesse comentário é, em primeiro lugar, o que está faltando. A notoriedade de Carmen Miranda é tamanha que parece supérfluo apresentá-la, apesar de ser sua primeira aparição na

---

<sup>1</sup> *Settimana Incom* 1953. Tradução minha.

Itália. Até mesmo o motivo de sua visita parece secundário para especificar – basta dizer que “ela trouxe seu sorriso para a orquestra de Xavier Cugat”. Sua presença e o efeito contagiante que ela é capaz de despertar nas pessoas ao seu redor parecem ser, por si só, a notícia mais reveladora. É como se sua imagem ao vivo emanasse uma força e um carisma esmagador (“presença irresistível”) em nada inferior ao que o público já observou na tela grande e pequena.

Na época, Carmen tinha mais de vinte anos de uma carreira repleta de sucessos internacionais. Já havia se apresentado em um número impressionante de países e, mesmo onde não tinha, como na Itália, ainda era conhecida e admirada graças ao cinema, ao rádio e à televisão. Nesse sentido, pode-se dizer que ela foi a primeira diva de renome global. Sua arte era multifacetada. Atriz, cantora e dançarina, Carmen era, acima de tudo, uma artista extraordinária, a ponto de distorcer e borrar os limites entre realidade e ficção, entre pessoa e personagem. E é assim que até mesmo a plataforma do trem ou a praça da estação podem se tornar um palco, justamente porque tudo o que Carmen faz é um espetáculo.

Desde o início da década de 1930, sua carreira progrediu em um ritmo vertiginoso: primeiro, os sambas de carnaval e sua estreia no rádio; depois, as comédias musicais nos teatros do Rio de Janeiro, as turnês no Brasil, Uruguai e Argentina; e finalmente, o triunfo na Broadway, a consagração em Hollywood e os shows na Europa. Um dia, quando um repórter lhe pediu que explicasse o seu segredo, Carmen respondeu: “Devo meu sucesso em 30% à minha voz, 30% à minha disposição e 50% às minhas fantasias”. Quando o entrevistador apontou para ela que as porcentagens indicadas ultrapassavam cem, Carmen, sem hesitar, respondeu: “Ih, é! Mas eu sou assim – exagerada”<sup>2</sup>.

A carreira de Carmen foi fortemente condicionada pelo momento histórico que o Brasil atravessava, marcado, no plano interno, pelo regime populista do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-45) e, no plano externo, pela política da Boa Vizinhança (1933-45), inaugurada por Franklin Delano Roosevelt. Oficialmente agraciada com o título de “Embaixatriz do samba”, coube a ela representar e exportar para o exterior uma imagem de brasilidade que fosse atraente e compatível tanto com o nacionalismo getulista quanto com as novas exigências dos EUA.

---

<sup>2</sup> Carmen Miranda *apud* Castro 2005, p. 358.

Certamente, essa era uma tarefa onerosa demais para ser confiada a um único artista. Não é difícil entender as reações polêmicas frequentemente despertadas pela figura de Carmen e, acima de tudo, por suas roupas, tão excessivas quanto ela, que, por um lado, asseguravam uma garantia ilimitada de sucesso, mas, por outro, compunham e impunham uma máscara da qual tanto ela quanto o Brasil tentariam mais tarde, em vão, se livrar.

Nessa complexa estratégia diplomática e cultural, é curioso notar que as origens de Carmen Miranda são, na verdade, europeias. A futura “Embaixatriz do samba” nasceu em 1909, em um pequeno vilarejo no norte de Portugal, embora tenha desembarcado com a família no Rio de Janeiro após dez meses e sempre tenha se sentido totalmente brasileira. Nada a irritava mais do que quando lhe atribuíam a nacionalidade portuguesa.

Desde o início, sua vocação para a moda complementou-a para cantar e atuar. Aos 16 anos, Carmen entrou em uma loja de chapéus femininos como aprendiz e, rapidamente, conquistou uma ampla gama de clientes. Suas criações se destacavam por acrescentar um toque de mundanismo a estilos já estabelecidos, mas sem violar os códigos de elegância: isso as tornava inconfundíveis e, conseqüentemente, muito populares. Às vezes, na hora das refeições, ela ia ajudar a servir à mesa na pequena casa de pensão administrada pelos pais. Sempre cantava enquanto caminhava entre a sala de jantar e a cozinha e foi um dos hóspedes que, fascinado por sua voz, um dia a convidou para participar de um show beneficente. O diretor da parte musical do evento foi o violonista e compositor Josué de Barros, com quem nasceu uma valiosa parceria artística – ele foi o autor do samba “Taí” e “Iaiá, ioiô” que, no carnaval de 1930, lançaram Carmen no cenário artístico nacional.

Depois dos sucessos no Brasil e na América do Sul, os Estados Unidos também perceberam seu extraordinário talento. Entre o final de 1938 e o início de 1939, muitas figuras importantes do mundo do entretenimento de Hollywood e da Broadway vieram ao Rio de Janeiro para passar o réveillon e o carnaval. A principal atração da cidade era o show de Carmen Miranda no Cassino da Urca. A apresentação contava com um amplo repertório de marchas de carnaval e samba, incluindo a famosa “O que é que a baiana tem”. Carmen vestia uma roupa de baiana bem ousada que ela mesma ajudou a criar. Na cabeça, usava um turbante vistoso coberto com várias frutas e folhas colocadas como enfeite. A blusa era branca de algodão bordado com um decote largo que atravessava o

peito, os ombros e a barriga (pela primeira vez, o umbigo estava visível acima do dourado da saia). Os balangandãs invadiam o pescoço, o peito, os braços, os pulsos e as mãos. As sandálias plataforma continuavam a ficar totalmente cobertas pela saia cumprida, sem revelar a maquiagem de palco que permitiu que ela ganhasse quinze centímetros.

Foi a execução da canção de Dorival Caymmi que emocionou o público estrangeiro no auditório. Após assistir ao show, o astro do cinema Tyrone Power fez uma declaração a um repórter local que já parecia prever o futuro sucesso da artista brasileira nos Estados Unidos: “não é preciso entender o que ela está cantando. Não é preciso saber português para entender o samba que ela canta com tanta expressividade, com tanta magia em cada uma de suas canções. Não há ninguém capaz de resistir a ela”<sup>3</sup>. O lendário empresário Lee Schubert, que também estava de férias no Rio, ficou tão impressionado que imediatamente ofereceu a Carmen um contrato para se apresentar na Broadway. Bastou que ela cantasse por alguns minutos vestida de baiana na comédia musical *The Streets of Paris* para conquistar o público americano. “Ela interrompeu o espetáculo, interrompeu o tráfego na Rua 44 e provavelmente registrou-se no sismógrafo Forham. Esta máquina, embora habituada a terremotos, está tremendo até agora”, escreveu o *New York Journal*<sup>4</sup>.

Nos anos que se seguiram à sua estreia, Carmen triunfaria nos teatros mais prestigiados dos Estados Unidos, apareceria em quatorze filmes, estrelando com as maiores estrelas de Hollywood, se apresentaria na Casa Branca para o presidente Roosevelt e seria a primeira artista latino-americana a deixar suas pegadas na calçada do Chinese Theatre.

Foi durante a passagem da Costa Leste para a Costa Oeste, dos teatros da Broadway para o cinema de Hollywood, que a imprensa italiana começou a se interessar por Carmen Miranda. Seu nome apareceu pela primeira vez em um artigo do *Corriere della Sera* sobre a nova estratégia seguida pelo cinema americano para fazer filmes de sucesso. Segundo o jornalista Filippo Sacchi, nos últimos anos era comum que os grandes produtores fossem à Europa para recrutar novas celebridades sem quase nunca obter os resultados desejados: “o grande produtor incubava por meses, em meio à expectativa atônita das multidões, o filme que revelaria a diva. Finalmente, nove em cada dez vezes, a

<sup>3</sup> *Cinearte* 15 de janeiro de 1939 *apud* Mendonça, 1999, p. 15.

<sup>4</sup> Artigo do *New York Journal* publicado no *Diário de Notícias*, 21 de junho de 1939 *apud* Mendonça, 1999, p. 73.

montanha dava à luz o rato. Depois de alguns filmes, a nova Duse cruzava de novo o oceano”<sup>5</sup>.

Diante de fracassos retumbantes e dos graves prejuízos econômicos que eles acarretaram, a indústria cinematográfica decidiu se proteger adotando uma política mais cautelosa. A nova “autarquia de Hollywood”, como o artigo a chama, consistia em recrutar estrelas europeias já conhecidas e apreciadas pelo público americano<sup>6</sup>. Em uma lista de sete estrangeiras contratadas recentemente, Carmen Miranda também aparece. Depois de Greta Garbo, Marlene Dietrich, Hedy Lamarr, Michele Morgan, Ingrid Bergman e Signe Hass, “outra nova aquisição é Carmen Miranda, uma dançarina portuguesa que teve enorme sucesso em Nova York”<sup>7</sup>.

Portanto, dois mal-entendidos marcaram a recepção de Carmen Miranda na imprensa italiana desde o início. Por um lado, ela, que foi aclamada em sua terra natal como “A Rainha dos Rádios”, não foi apresentada como cantora, mas apenas como dançarina. Por outro lado, a ausência de qualquer referência ao Brasil, o país que Carmen considerava ser, para todos os efeitos, sua terra natal, e a atribuição de uma nacionalidade portuguesa – uma escolha correta em teoria, visto que foi onde Carmen nasceu, mas que foi destacada em função da tese que se pretendia sustentar. Embora o artigo possa ser criticado por introduzir uma apresentação distorcida de Carmen Miranda, é apreciável a lucidez e a clareza com que resume o objetivo político dos produtores americanos: “Ela foi contratada sobretudo com vistas a uma produção voltada especialmente para a América do Sul (propaganda pan-americana)”<sup>8</sup>.

A ameaça de um segundo conflito mundial levou o presidente Franklin Delano Roosevelt a substituir a linha intervencionista do *Big Stick* pela diplomacia distensiva da Boa Vizinhança, a fim de garantir uma neutralidade favorável aos seus próprios objetivos. Um elemento fundamental desse novo posicionamento foi a disseminação maciça dos valores culturais e ideológicos do estilo de vida norte-americano em todo o continente. O intercâmbio com artistas latino-americanos era uma parte ativa dessa estratégia<sup>9</sup>.

---

<sup>5</sup> Sacchi 1941, p. 3. Tradução minha.

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Ibidem.

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Ver Schwarcz e Starling 2015, pp. 379-81; Ferraz, 2005, pp. 28-32; D’Araujo, 2000, pp. 45-52; Pinheiro, 2004, pp. 21-7; Oliveira 2005, pp. 42-51.

Pelo menos a julgar pelo extraordinário sucesso nos Estados Unidos, o saldo da missão de Carmen como “Embaixatriz do samba” parece positivo. Entretanto, o prestígio e a fama conquistados no exterior não garantem que ela foi uma fiel representante de seu país. Infelizmente, as expectativas que o Estado Novo depositou nela se baseavam na falsa crença de que os interesses do Brasil coincidiam com as necessidades do Tio Sam.

O curso dos acontecimentos mostra que tanto o Brasil quanto sua embaixatriz pagaram pela relação subserviente imposta aos parceiros latino-americanos pelo princípio da Boa Vizinhança. Assim como Vargas foi forçado a acolher as inúmeras exigências de Washington (incluindo o envio de um contingente de 25.000 homens para lutar na frente italiana), a fim de garantir ajuda econômica e financeira para o país, Carmen também acabou cedendo às expectativas do *show business* para alcançar o sucesso.

Em vez de divulgar o samba, Carmen interpretou exclusivamente personagens compatíveis com a imagem exótica que o público norte-americano tinha do Brasil e, de modo mais amplo, da América Latina como um todo. Sem se preocupar em defender as peculiaridades de sua própria cultura contra a desinformação e os clichês, Carmen transformou o Brasil no símbolo híbrido de uma vaga identidade pan-americana capaz de acolher – e domesticar – todo o universo desconhecido ao sul do Rio Grande. Justamente em virtude do fato de que o que é diferente e desconhecido acaba se assemelhando a si mesmo, nos filmes rodados para a Fox, sua personagem poderia ser chamada indistintamente de Dorita, Chiquita, Rosita, Chita, Querida, Carmencita ou Carmen. Era impulsiva e irracional, vivia paixões telúricas, falava uma língua quase incompreensível que alternava entre o português e o espanhol e um inglês macarrônico e, acima de tudo, cantava, variando um repertório musical em que se misturavam rumba, foxtrote, batucada, samba, bolero e tango.

Uma parte da opinião pública brasileira acusava Carmen Miranda de exportar apenas “confusão”, como se pode observar nessa carta de um fã publicada em 1943 na revista *Scena Muda*: “Dizia que os yankees teimavam em desconhecer o Brasil e as coisas brasileiras [...] La Miranda del Brazil, si mucho bueno, tierra esplendida. La Miranda, Cuba, toreros, rumba, yes, yes... Uma confusão dos diabos”<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> *Scena Muda* 02 de março de 1943 *apud* Costa Garcia, 2004, pp. 220-221.

Mas justamente essa “confusão” lhe garantiu uma enorme popularidade no exterior e, como sempre, não demoraram a aparecer as tentativas mais variadas de imitação. Foi o filme mais conhecido de Carmen, *That Night in Rio* (1941), que inspirou na Itália *Che succede a Capo Capabana*, uma das comédias musicais de maior sucesso do período, escrita por Alfredo Bracchi e Giovanni D’Anzi e encenada pela primeira vez em Roma no outono de 1943 com um elenco excepcional liderado por Wanda Osiris e Carlo Dapporto.<sup>11</sup> A partir da escolha do título, pode-se constatar a mesma atitude condescendente dos musicais de Carmen Miranda em Hollywood. Dirigindo-se a um público que não sabia que Copacabana era uma praia do Rio de Janeiro, os autores optaram por italianizar o topônimo local (Capo Cabana em vez de Copacabana) para transmitir imediatamente uma atmosfera praieira e de férias, sem se preocupar com as implicações terminológicas que essa escolha iria produzir na geografia (a praia de Copacabana não ocupa, de fato, uma saliência da costa, como a palavra “capo” sugere em italiano).

São os últimos anos da guerra e, em uma Itália que está de joelhos, o Brasil é uma miragem necessária e vital que oferece uma rota de fuga de um presente de angústia e sofrimento. Não é coincidência que *Che succede a Capo Cabana* também tenha sido incluída em *Roma, città aperta* (1945) de Roberto Rossellini, um filme icônico daquele momento histórico, quando a capital tentava desesperadamente resistir aos bombardeios e à ocupação nazista.

A desinibida licenciosidade toponímica de Bracchi e D’Anzi se espalharia amplamente graças também à canção “A Capo Cabana”, presente na peça e conhecida ao grande público na versão gravada por Alfredo Clerici em 1944. Nos poucos versos que compõem a canção, o Brasil aparece como a terra onde o amor e a paixão encontram plena expressão. No entanto, é também um lugar distante, quase fugidio, que a repetição do advérbio “laggiù” (lá longe) acaba relegando à esfera dos sonhos e das utopias: “Laggiù a Capo Cabana/ la donna è regina, la donna è sovrana/ Sono tutti dei fragili fior/ Profumano tutte d’amor/ E come ti fanno baciare/ Tanto baciare” [Lá longe em Capo Cabana/ a mulher é rainha, a mulher é soberana/ São todas flores frágeis/ Todas cheiram a amor/ E como sabem te beijar/ Tanto beijar]<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Sobre Wanda Osiris e o teatro de revista na Itália, ver: De Matteis, 1980, pp. 186-88; Cirio, 1974, pp. 107-108.

<sup>12</sup> Clerici 1944. Tradução minha.

O refrão da música ecoa na primeira cena em que aparece Marina, a atriz de cabaret, ex-namorada e depois traidora de Manfredi, um comunista militante e homem proeminente da Resistência. Estamos no camarim de um pequeno teatro em Roma e a mulher está se preparando para entrar em cena. A apresentação diante dela é uma reprise de “A Capo Cabana” e, do palco, o refrão, na versão de Clerici, invade o quarto. A alegria da música, entretanto, não tem efeito contagiante sobre o estado de angústia e alienação de Marina. Ao contrário do público, que encontra um momento de fuga na imagem sedutora do paraíso tropical de Capo Cabana, para ela, o único conforto possível e ilusório é aquele oferecido por mais uma dose de morfina.

Quando *Roma città aperta* foi lançado, Carmen Miranda estava no auge de seu sucesso. Em 1946, ela era a mulher que recebia os cachês mais altos, de acordo com uma pesquisa jornalística realizada nos Estados Unidos. A notícia não escapou da imprensa italiana: “De vez em quando, nos Estados Unidos, um homem e uma mulher são eleitos os ‘mais bem pagos do mundo’. Este ano, o prêmio coube a Carmen Miranda, que venceu a atriz de cinema Rosalind Russell por uma boa quantia de 350.000 libras a mais”<sup>13</sup>.

Apesar de ganhar US\$ 202.966,92, Carmen não escondia sua “amargura pelo fato de os homens estarem destinados a receber salários cada vez mais altos do que as mulheres”<sup>14</sup>. O artigo termina anunciando que em breve “ela deve assinar um contrato que garantiria cerca de dois milhões de dólares para uma turnê na Europa e na Ásia”<sup>15</sup>. No ano seguinte, surpreendentemente, o nome de Carmen volta a aparecer em um retrato inédito de Edda Mussolini, escrito por Gino de Sanctis, um ex-correspondente do *Corriere della Sera* no Brasil. Uma boa parte do artigo é focada na visita particular que a filha do Duce fez a Getúlio Vargas em 1939. O clima entre os dois países era particularmente tenso devido à campanha militar fascista na Albânia: “Os brasileiros, que também são nossos amigos tradicionais, começaram a ficar furiosos conosco”, pontua o jornalista<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> *Corriere d'Informazione*, 1946, p. 3. Tradução minha.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> De Sanctis 1946, p. 1. Tradução minha. Sobre a crise das relações entre Itália e Brasil em 1939, ver Cervo 1991, pp. 153-155.

Nessa ocasião, também, Edda não negou sua reputação de mulher inquieta e imprevisível, abandonando o “grande baile” organizado pela embaixada italiana em sua homenagem: “Edda se aproximou do jovem ‘adido social’ da embaixada, Cecchi, e lhe disse: ‘Você não acha, Cecchi, que tudo isso é uma grande chatice? O jovem Prado e eu decidimos ir conhecer o Rio de Janeiro’”<sup>17</sup>. A decisão causou um alvoroço geral, mas felizmente tudo teve um final feliz: “Pouco depois, os funcionários da embaixada estavam procurando freneticamente a condessa. Ela tinha ido dançar samba no Cassino da Urca, onde Carmen Miranda cantava suas músicas. Ela realmente não era uma chatice”<sup>18</sup>.

Depois de Edda Mussolini, muitos outros italianos seriam seduzidos pelo carisma e talento de Carmen Miranda, que cresceria em popularidade graças à divulgação de seus filmes e canções. Em 1947, será lançada a versão italiana de mais dois sucessos da trilha sonora de *That Night in Rio*. Um deles é “Buona notte Brasile” (Boa noite, Brasil), que, na voz de Aldo Donà, repropõe a tradicional visão romântica do país tropical (“C’è ancora in alto qualche stella/ che ai nostri baci fa da sentinella/ Solo tu, mio bel Brasil/ Sei l’incanto più gentil” [Ainda há alguma estrela lá no alto/ que fica de sentinela para nossos beijos/ Só você, meu lindo Brasil/ Você é o mais gentil encantamento]) (Donà, 1947); o outro é “Cica cica bum” (Chica Chica Boom Chic), uma canção com forte impressão rítmica, construída sobre o significado misterioso de seu título (“Ma si può capir cosa voglion dir/ queste tre parole?” [Mas é possível entender o que significam/ essas três palavras?]) e confiada à interpretação de Gigi Beccaria<sup>19</sup>.

O sucesso dessas canções foi tão grande que logo a nascente discografia italiana também começou a produzir canções “à la Carmen Miranda”, nas quais o Brasil, mais uma vez, era retratado como um lugar fascinante e sedutor, porém inatingível. Um ano depois, Ariodante Dalla (tio de Lucio) em “A Rio de Janeiro” (1948) antecipava seu sonho de embarcar para o Brasil (“Parte un bastimento per un lungo viaggio/ come vorrei con lui partir” [Um navio parte para uma longa viagem/ como eu gostaria de ir com ele]), renunciando uma redenção de sua própria existência sob a bandeira da aliança entre música e amor (“A Rio de Janeiro di musica vivrò/ le sambe sospirate

---

<sup>17</sup> De Sanctis 1946, p. 1. Tradução minha.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Beccaria 1947. Tradução minha.

da bocche innamorate/ sognando ascolterò” [No Rio de Janeiro da música eu vou viver/ com os sambas suspirados por bocas apaixonadas/ sonhando eu vou ouvir]]<sup>20</sup>. Mas a intenção é cortada pela raiz, e o arrependimento logo toma o lugar do desejo, enquanto da margem se observa a imagem do navio zarpando lentamente (“Triste lo saluto/ con i miei sospiri” [Triste eu lhe dou adeus/ com meus suspiros]]<sup>21</sup>.

Como os célebres hits de Carmen Miranda, essas canções compostas na Itália trazem uma contradição básica entre conteúdo e forma, entre o objeto cantado (Brasil, Rio de Janeiro, Copacabana) e a música usada para cantá-lo, que não é brasileira, mesmo quando se vangloria de sê-lo (“sambas suspirados por bocas apaixonadas”). Além daquilo que os versos expressam, os ritmos, as harmonias e as melodias sempre se referem a outros gêneros musicais que não correspondem ao samba. Nas fichas técnicas do 78 rpm, a gravadora Cetra catalogou “A Rio de Janeiro” como um beguin, “A Capo Cabana” e “Cica cica bum” como uma rumba, e “Buona notte Brasile” como um swing de ritmo moderado.

Entre os anos 40 e 50, Carmen Miranda era uma diva incontestável de renome internacional que, porém, já estava em uma fase de declínio. Sua personagem foi criada para um mundo que não existia mais e, inevitavelmente, após a Segunda Guerra Mundial, se tornou repetitiva e obsoleta. Não é coincidência que, a partir do período pós-guerra, Carmen ocupou um papel cada vez mais marginal nos filmes dos quais participava, transformando-se em uma espécie de caricatura de si mesma. Também os comentários da imprensa italiana se fizeram menos generosos com ela. Na resenha do filme *A Date with Judy* (1948), ela foi mencionada apenas de passagem: “É possível ver Carmen Miranda em suas excentricidades dançadas e cantadas”<sup>22</sup>. De forma semelhante nos comentários sobre *Nancy Goes to Rio* (1950), Carmen era descrita como uma personagem cuja única peculiaridade era produzir “trava-línguas”<sup>23</sup>. O ponto mais baixo, porém, foi atingido na resenha do filme *Greenwich Village* (1944), lançado na Itália em 1951, onde ela foi criticada até por sua aparência:

---

<sup>20</sup> Dalla 1948. Tradução minha.

<sup>21</sup> Ibidem.

<sup>22</sup> *Corriere della Sera* 1949, p. 2. Tradução minha.

<sup>23</sup> Ibidem.

Aquela feiosa de Carmen Miranda, que, para aumentar sua estatura, usa solas e saltos tipo plinto de estátua; e tem feições e gesticulação tão maquiadas que os espectadores mais ingênuos se perguntam por que diabos um homem se disfarçaria de mulher, colocando uma peruca na cabeça que ameaça sair a qualquer momento<sup>24</sup>.

No entanto, é verdade que, desde o início em Hollywood, Carmen Miranda foi objeto de imitações paródicas, muitas vezes realizadas por atores homens, o que contribuiu muito para aumentar sua popularidade e transformá-la, com o tempo, em um importante ponto de referência do movimento drag<sup>25</sup>. Em 1951, uma pesquisa do semanário *Variety* revelou que Carmen Miranda era, de longe, a personagem mais imitada nos Estados Unidos<sup>26</sup>. Alguns célebres exemplos cinematográficos são o sargento Sascha Brastoff, em *Winged Victory* (1944); Jerry Lewis, em *Scared Stiff* (1953); e Danny Keye, em *On the Riviera* (1951). Na Itália, vale a pena mencionar a “imitação hilária” de Riccardo Billi em *Arrivano i nostri* (1951), de Mario Mattioli, em que “Carmen Miranda” falava uma linguagem curiosa que misturava dialeto romano e um improvável portunhol<sup>27</sup>.

Mas voltemos àquela manhã de abril de 1953. Em pouco mais de um mês, a turnê de Carmen percorreu quatorze cidades italianas, obtendo um sucesso além de todas as expectativas. A imprensa nacional a apelidou de “endiabrada”. Em Roma, seu show recebeu aplausos de artistas importantes, como Alberto Sordi e Renato Rachel<sup>28</sup>. Em Milão, depois de sua estreia no Teatro Piccolo, os jornais falaram de uma plateia enfeitiçada pela diva que tantas vezes admiraram no cinema: “com suas torres de legumes na cabeça, seu longo sorriso de palhaço no rosto marrom e piscante, seus movimentos mecânicos e oscilantes, Carmen Miranda, na noite passada, parecia ter saído de uma cena de um de seus filmes”<sup>29</sup>.

Não foi apenas a repetição de algo já visto que despertou o entusiasmo – “tudo isso o cinema já havia nos dado a conhecer”<sup>30</sup>. O sucesso foi atribuído, acima de tudo, à extraordinária energia e vitalidade de uma

<sup>24</sup> *Corriere della Sera* 1951b, p. 2. Tradução minha.

<sup>25</sup> Ver Bishop-Sanchez 2016, pp. 167-204.

<sup>26</sup> Ver Castro 2005, p. 488; Shaw 2013, p. 99.

<sup>27</sup> *Corriere d'Informazione* 1951, p. 2. Tradução minha.

<sup>28</sup> Castro 2005, p. 504.

<sup>29</sup> *Corriere della Sera* 1953, p. 4. Tradução minha.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

artista, longe de ser decadente, que a tela grande de prata não conseguia valorizar plenamente: “os filmes não podem reproduzir sua comunicação ágil e versátil com o público, que só ganha vida no palco”<sup>31</sup>.

Uma recepção ainda mais entusiasmada foi dada a Carmen na Sicília. Os jornais locais a descreveram como “fogo e pimenta vermelha em carne e osso”<sup>32</sup>. Ela, por sua vez, explicou ao público que era a “mais bela bomba enviada da América para a Itália”<sup>33</sup>. A reação das pessoas foi descontrolada, mas compreensível, como quando alguém, de repente, se viu diante de “uma divindade na terra”<sup>34</sup>. Em Catânia, em frente ao teatro Lo Po’, havia uma “multidão excepcional, grande entusiasmo, caçadores de autógrafos à espreita por horas a fio, determinados a fazer qualquer coisa apenas para levar para casa o pequeno pedaço de papel com o rabisco”. Dentro do teatro, por outro lado, a grande diva, “super excêntrica vestida, penteada e adornada”, levou “ao delírio os espectadores que esfolavam as mãos para aplaudi-la”<sup>35</sup>.

Da Itália, a turnê continuou para outros países europeus, sempre obtendo extraordinário sucesso. Nesse meio tempo, porém, a saúde de Carmen começou a se deteriorar, em parte devido ao uso crescente de anfetaminas. A notícia de sua morte, dois anos depois, recebeu ampla cobertura da imprensa italiana, assim como a notícia de seu enterro. O *Corriere della Sera* lembrou-se dela como uma artista de múltiplos talentos, “dançarina, cantora e atriz de cinema”, dotada de grande carisma e conhecida por seu estilo excêntrico: “Ela era simpaticamente conhecida por sua extrema vivacidade; costumava usar chapéus de formas estranhas e tamanhos grandes e colares vistosos e usava muita maquiagem”<sup>36</sup>. Embora o artigo mencionasse o estreito vínculo com o Brasil, Carmen era celebrada como uma artista transnacional e cosmopolita, não representante de um único país, mas um símbolo mais amplo de toda a América do Sul, que “a considerava sua cantora mais típica e popular”<sup>37</sup>.

---

<sup>31</sup> Ibidem.

<sup>32</sup> *La Sicilia* 1953, p. 13. Tradução minha.

<sup>33</sup> Ibidem.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> *Corriere della Sera* 1953, p. 7. Tradução minha.

<sup>37</sup> Ibidem.

Afinal, a política de Boa Vizinhança também havia afetado fortemente o imaginário italiano e, sob essa perspectiva, Carmen Miranda representava a síntese de um mundo distante, no qual era possível projetar identidades múltiplas e variadas, reais e fictícias e, nessa constante e confusa sobreposição, não era proibido acreditar que o Rio de Janeiro fosse a capital da Argentina; o espanhol, a língua falada no Brasil; ou o samba, um gênero musical mexicano.

A autenticidade e a força da arte de Carmen Miranda não estão em sua fidelidade à realidade, mas na credibilidade de suas mistificações. E foi também graças a ela, às suas roupas exageradas, às suas mímicas e gestos marcados, à linguagem improvável com que falava e cantava, que muitos italianos conseguiram atravessar os difíceis anos da guerra e da reconstrução. Em um país devastado por bombas, ditadura e fome, Carmen estava lá para convencê-los de que, mesmo nos dias mais sombrios, por alguns momentos era possível escapar para a Argentina, para a Bahia, para Havana, para o Rio Janeiro, lá longe, em Capô Cabana, onde *si vive d'amor*.

## Referências

- Barsante, C. E. (1994), *Carmen Miranda*, Editora Elfos, Rio de Janeiro.
- Beccaria, G. (1947), "Cica cica bum" (Harry Warren / Devilli). Cetra, DC 4619.
- Bishop-Sanchez, K. (2016), *Greating Carmen Miranda. Race, Camp, and Transnational Stardom*, Vanderbilt UP, Nashville.
- Castro, R. (2005), *Carmen. A vida de Carmen Miranda, a brasileira mais famosa do século XX*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Cervo, A. L. (1991), *Le relazioni diplomatiche fra Italia e Brasile dal 1861 ad oggi*, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.
- Cirio, R., et al. (eds) (1974), *Sentimental. Il teatro di rivista italiano*, Bompiani, Milano.
- Clerici, A. (1944), "A Capô Cabana" (Edward Ward e Sam Coslow / Alfredo Bracchi e Giovanni D'Anzi), Cetra, DC 4371.
- Costa Garcia, T. da (2004), *O "It verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*, Annablume, São Paulo.
- Dalla, A. (1948), "A Rio de Janeiro" (Lopez / Lupi). Cetra, DC 4850.
- De Matteis, S., et al. (eds) (1980), *Follie del varietà. Vicende, memorie, personaggi (1890-1970)*, Feltrinelli, Milano.
- De Sanctis, G. (1946, 2 de julho), "Il 'Caso Edda'. Inchini e fiori a Rio per la figlia di Mussolini", *Corriere d'Informazione*, p. 1.
- Donà, A. (1947) "Buona notte Brasile" (Harry Warren / Devilli). Cetra, DC 4619.

- Ferraz, F. C. (2005), *Os brasileiros e a segunda guerra mundial*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- Mendonça, A. R. (1999), *Carmen Miranda foi a Washington*, Record, Rio de Janeiro.
- Pinheiro, L. (2004), *Política externa brasileira*, Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- Sacchi, F. (1941, 17-18 de janeiro), *Corriere di Cinelandia*, *Corriere della Sera*, p. 3.
- Schwarcz, L. M. – Starling, H. M. (2015), *Brasil: uma biografia*, Companhia das Letras, São Paulo.
- Shaw, L. (2013), *Carmen Miranda*, Palgrave Macmillan, London.
- Corriere d'Informazione* (1946, 26-27 de junho), "Chi guadagna di più?", p. 3.
- Corriere d'Informazione* (1951, 10-11 de março), "Arrivano i nostri", *Cronache del cinema*, 10-11 marzo 1951, p. 2.
- Corriere della Sera* (1949, 23 de novembro), "Così sono le donne", *Rassegna cinematografica*, p. 2.
- Corriere della Sera* (1951a, 22 de agosto), "Nancy va a Rio", *Rassegna cinematografica*, p. 2.
- Corriere della Sera* (1951b, 22 de abril), "Samba d'amore", *Rassegna cinematografica*, p. 2.
- Corriere della Sera* (1953, 5 de abril), "Carmen Miranda al Nuovo", p. 4.
- Corriere della Sera* (1955, 6 de agosto), "L'attrice Carmen Miranda è morta presso Hollywood", p. 7.
- Settimana Incom*, "Carmen Miranda in Italia", n. 00926, 03 de abril de 1953. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sVlIjyiBGzEI>. Acesso: junho de 2024.

# Forjando puentes: la labor de editores, traductores y mediadores en la difusión en Europa de *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán

Esther Soro Cuesta

Universidad de Alicante

## 1. Los primeros pasos de *La casa de cartón* en el panorama literario de 1920

Concebida como un ejercicio de composición escolar, *La casa de cartón* (1928), primera y única novela del escritor peruano Martín Adán (1908-1985), apenas gozó de difusión durante las décadas posteriores a su primera aparición en 1928. El reconocimiento llegará *a posteriori*, concretamente tras la edición realizada por la Editorial Nuevos Rumbos en el año 1958, a partir de la cual se sucedieron numerosas reediciones de la novela en el Perú<sup>1</sup>, que contribuyeron a erigirla, a ojos de gran parte de la crítica, como una de las obras cumbre de la narrativa vanguardista peruana. Asimismo, cabe preguntarse cuál fue el alcance que tuvo el libro fuera del Perú y, más concretamente, en el continente europeo. Por ello, el presente trabajo profundiza en la difusión de *La casa de cartón* en Europa con el propósito de destacar la importancia que en ella tuvo la labor de editores, traductores y mediadores, para lo que será fundamental el análisis de los materiales inéditos conservados en la Pontificia Universidad Católica del Perú<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> A partir de la edición de 1958, en el Perú se publicaron más de veinte ediciones y reediciones de la novela, entre las que encontramos ediciones de diversa índole, desde críticas (Peisa, 1997) hasta escolares (San Marcos, 2006) o divulgativas (Santillana, 2006). La edición de 1958 supuso, por tanto, un antes y después en la historia editorial de la novela, que posibilitó su amplia difusión dentro del territorio nacional.

<sup>2</sup> La Colección Martín Adán de la PUCP (Pontificia Universidad Católica del Perú) alberga más de cuatro mil documentos vinculados con la vida y la obra del escritor peruano, entre los que se conservan cartas, informes médicos, contratos editoriales, así como numerosos originales manuscritos y mecanoscritos, muchos de ellos inéditos. Gran parte del archivo se encuentra digitalizado y disponible

Después de haber terminado sus estudios preescolares en San José de Cluny de Barranco, con la edad de ocho años, Rafael de la Fuente Benavides, el hombre oculto, años más tarde, tras el pseudónimo de Martín Adán, ingresó en el colegio alemán Deutsche Schule, fundado por Fernando Oeschle y Adolfo Dammert. En dicha institución, pudo relacionarse con escritores e intelectuales de la talla de Estuardo Núñez, Emilio Adolfo Westphalen o Luis Felipe Alarco<sup>3</sup>, así como recibir clases de ilustres profesores, entre los que destacan Alberto Ureta, Luis Alberto Sánchez o Emilio Huidobro, entre otros. Conviene detenernos en el último de los citados, intelectual y lingüista español que desarrolló parte de su labor de divulgación pedagógica en el Perú, contribuyendo “a conformar así una generación que inaugura una nueva etapa en la literatura peruana”<sup>4</sup>:

El papel de Emilio Huidobro (1879-1957) fue muy importante en la formación de los jóvenes del Colegio Alemán. Fue Huidobro hombre de letras, dinámico y creativo que dejó la impronta de su celo intelectual en numerosos jóvenes; y abrió los caminos de la lingüística moderna en nuestro país. Huidobro no sólo fue un pionero importante de la lingüística teórica moderna sino que dedicó un gran esfuerzo a la divulgación pedagógica en torno a temas de lenguaje<sup>5</sup>.

Sus tratados de gramática, *Fonética* (1924), *Etimología* (1924), *Semántica* (1924), *Versificación* (1924), *Morfología especial* o *Analogía* (1925), aparecidos durante los años de gestación de *La casa de cartón*, hubieron de influir muy probablemente en la obsesión por la perfección lingüística y formal que siempre persiguió a Adán, hecho que además no resulta sorprendente si tenemos en cuenta que la novela, según declaró el propio autor en la entrevista “Martín Adán rompe el silencio”, realizada por Oswaldo Chumbiaca en 1978, fue compuesta como un ejercicio para sus clases:

Me parece que me sería imposible volver a escribir como entonces. El estilo es una de las formas de la edad. A mí me sorprende el buen éxito que constantemente ha tenido aquel libro. Lo escribí, siendo colegial, para ejercitarme en las reglas que el profesor de gramática castellana, Emilio

---

para su consulta en el repositorio en línea de la institución, si bien existen algunos documentos que únicamente pueden consultarse en formato físico.

<sup>3</sup> Sánchez 1969, p. 170.

<sup>4</sup> Núñez 1981, p. 70.

<sup>5</sup> Vargas Durand 1995, p. 26.

Huidobro, que fue gran amigo de Eguren, partió a Europa hace muchos años y no sé si vive o murió. Ojalá Estuardo Núñez, que también fue discípulo suyo, quiera ocuparse de él<sup>6</sup>.

Ese influjo, sumado al aprendizaje recibido en las clases de otros docentes, así como en las numerosas tertulias literarias a las que el autor asistió durante su etapa de juventud, hicieron que *La casa de cartón* se configurara como un claro reflejo del espíritu iconoclasta y renovador de aquellas décadas. La asimilación que Adán realiza de la vanguardia se advierte en características como la ausencia de linealidad discursiva, la mezcla de géneros literarios, la visión impresionista y subjetiva, el fuerte empleo del humor y del lirismo, la impronta surrealista o el juego polifónico.

Por todo ello, no resulta sorprendente que los primeros fragmentos de la novela, escrita entre 1924 y 1926, fueran dados a conocer en las tertulias de José Carlos Mariátegui y, que, posteriormente, en diciembre de 1927, aparecieran en *Amauta* (1926-1930), “una de las revistas de mayor resonancia continental [...] [que] propicia el desarrollo orgánico del movimiento renovador peruano más influyente”<sup>7</sup>. Sin embargo, la novela no vio la luz íntegramente sino hasta 1928, cuando se publicó la primera edición con prólogo de Luis Alberto Sánchez y colofón de José Carlos Mariátegui, un “doble aval definitivo, dada la relevancia de ambos intelectuales en la cultura peruana del momento”<sup>8</sup>. Sin embargo, a pesar de ello, y también a pesar de que la obra recibió pocas, pero importantes reseñas tras ser publicada, su difusión en aquella época fue escasa. Este hecho se debe, en gran medida, a que la edición tuvo un carácter privado; es decir, no se puso a la venta, sino que fue repartida personalmente por el autor a sus conocidos y amigos. Al hilo de esta cuestión, si bien Mariátegui apuntaba en el colofón al propósito de imprimir en el futuro una de carácter público y de mayor tiraje (“Y, sin embargo, lo publica en una edición de tiraje limitado, antes de afrontar en una edición mayor al público y a la crítica”<sup>9</sup>), la obra no fue reeditada sino hasta 1958, probablemente a causa de la pésima situación en la que se encontraba la industria del libro en el Perú durante aquellas décadas:

---

<sup>6</sup> Piñeiro 2018, p. 219.

<sup>7</sup> Verani 1986, p. 28.

<sup>8</sup> Valero Juan 2006, pp. 9-10.

<sup>9</sup> Mariátegui 2006, p. 158.

Publicar un libro, en estas condiciones, resulta una empresa temeraria a la cual se arriesgan muy pocos. Por consiguiente, nada es más difícil para el autor que encontrar un editor para sus obras. El autor, por lo general, se decide a la impresión de sus obras por su propia cuenta, a sabiendas de que afronta una pérdida segura. Es para él la única manera de que sus originales no permanezcan indefinidamente inéditos. Las ediciones son así muy pobres, los tirajes son ínfimos, la divulgación del libro es escasa. Un autor no puede sostener el servicio de administración de una editorial. El libro se exhibe en unas cuantas librerías de la república. Al extranjero sale muy raras veces<sup>10</sup>.

Esta circunstancia, sumada a las interminables revisiones y correcciones del texto de 1928, provocó que hubieran de pasar treinta años hasta la aparición de la primera edición comercial de *La casa de cartón* en 1958, que será aquella que posibilite verdaderamente su difusión y reconocimiento tanto nacional como internacional.

## **2. Publicaciones en España de *La casa de cartón*: de la revista *Bolívar* a las ediciones del siglo XXI**

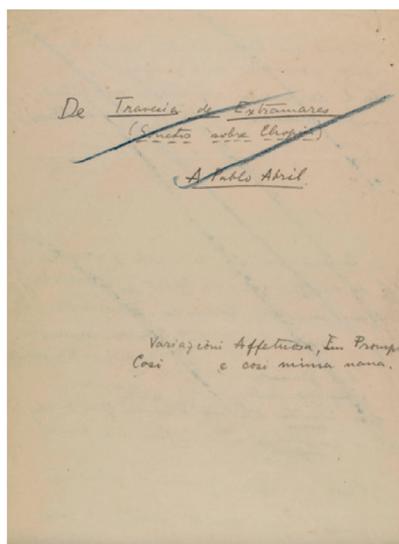
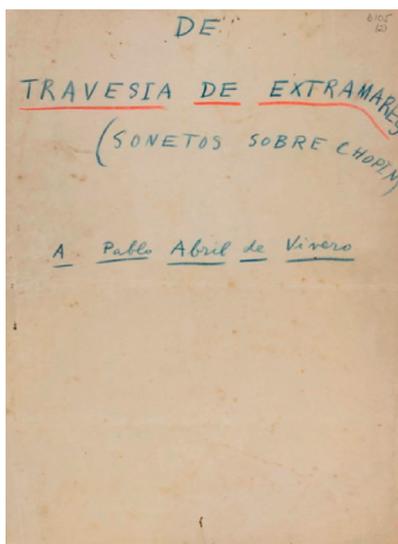
Por todo ello, resulta más que sorprendente la publicación de dos fragmentos de la novela en 1930 en la revista madrileña *Bolívar*, dirigida por el peruano Pablo Abril de Vivero, quien, tras ser apartado de sus labores diplomáticas en Roma, se asentó en Madrid hasta 1935, momento en el que regresó al Perú. Si nos detenemos en analizar la nota crítica que acompañó al primero de los textos, incluido en el número 9 (1 de junio de 1930), advertimos que está firmada por las siglas "J. P. D.", que muy probablemente pertenecen al escritor alicantino Juan José Pérez Doménech. Pérez Doménech era por aquel entonces jefe de redacción de *Bolívar*, si bien había estado residiendo en Lima durante la década de 1920, tras haberse exiliado de España a causa de la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930)<sup>11</sup>. Por esta razón, cabe la posibilidad de que conociera la obra de Adán durante su estancia y de que, posteriormente, determinara publicar algunos pasajes de la novela en la revista.

---

<sup>10</sup> Mariátegui 1946, p. 693.

<sup>11</sup> Meneses 1988, p. 1046.

También conviene reparar en la figura de Pablo Abril de Vivero, escritor y diplomático, hermano del escritor Xavier Abril (1905-1990), el que fuera amigo de Martín Adán desde el momento en que coincidieron durante su etapa estudiantil en el Deutsche Schule. En cuanto al vínculo con Pablo Abril, es necesario destacar la existencia de algunos originales manuscritos inéditos, conservados en la Colección Martín Adán de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), de fecha desconocida, pero que están explícitamente dirigidos a él.



Imágenes de los originales manuscritos inéditos extraídas del repositorio de la PUCP: O37.020-A340 (2) y O37.076-B105 (2)<sup>12</sup>.

Como puede apreciarse en las imágenes, los documentos se vinculan con la escritura del poemario *Travesía de extramuros (Sonetos a Chopin)* (1950) y en los folios sucesivos encontramos algunos borradores de poemas manuscritos y mecanoscritos con diversas correcciones, textos que muy probablemente Adán tenía la intención de mandar a Abril, tal vez para que este los publicara. Este contacto entre ambos intelectuales suscita también la posibilidad, que se suma a la hipótesis expuesta a propósito de Pérez Doménech, de que fuera Pablo Abril quien, tras recibir algún ejemplar de *La casa de cartón*, publicara los fragmentos en la revista madrileña.

<sup>12</sup> Para las referencias de los documentos de la Colección Martín Adán de la PUCP, se han utilizado los números de referencia que aparecen en el Catálogo de la Colección.

Explorada –que no aclarada– esta cuestión, es necesario detenernos a continuación en la reseña crítica de Pérez Doménech que acompañó a los pasajes y que resulta relevante para conocer cómo fueron construidas en España las primeras imágenes de Adán y de su novela:

Este primer libro de Martín Adán podría ser ya un buen libro de madurez. No importa el tono, el perfil ingenuo de sus temas. Por sobre esa cualidad está la alta jerarquía de la prosa empleada. Sorprende que un adolescente como el autor de *La Casa de Cartón* vaya hasta el laberinto del idioma con la certera decisión de un exégeta diestro. [...] Si a través de esa prosa no descubriéramos por el desenfado de algunos capítulos al muchacho que estudió humanidades con aprovechamiento y leyó a Joyce y a Proust, a Góngora y Quevedo, podríamos aventurar que el castellano nace una vez más con la aparición de este escritor. [...] *La Casa de Cartón* pone en pie, desde las primeras páginas, a uno de los valores más recios de la juventud de Hispanoamérica. –J. P. D.<sup>13</sup>

De igual modo que en la nota introductoria que acompañó a los textos de *Amauta*, en la que Mariátegui afirmaba la genialidad precoz de Adán diciendo que “si todo debut es un examen, Martín Adán tiene asegurado otro 20”<sup>14</sup>, Pérez Doménech remite a la “alta jerarquía de la prosa empleada”. Se articula, así, una visión de la novela como un texto que, a pesar de la juventud del autor, es ya “de madurez”, fruto de la comunión entre el influjo de escritores clásicos como Quevedo o Góngora y precursores de la renovación como Proust y Joyce, rasgo que además dificulta su vinculación a un modelo concreto (“no sabemos bajo qué signo o modelo preferido”, afirma Doménech). A esta “lucha



Imagen extraída de la edición facsimilar de la revista madrileña *Bolívar*, realizada en Caracas por la Cámara de Comercio y Producción Venezolana (1971, p. 173).

<sup>13</sup> Pérez Doménech 1971, p. 143.

<sup>14</sup> Mariátegui 1927, p. 16.

de estilos” podría aludir la ilustración que acompañó a los fragmentos del número 9, realizada por el artista Eric Gouzy y en la que aparecen dos cuerpos enfrentados cuya pelea podría representar justamente ese choque de influencias y tendencias de la obra.

Sin embargo, a pesar de esta laureada entrada en el panorama cultural español, la siguiente aparición de *La casa de cartón* en España no será sino en 2006, momento en el que apareció la edición de Eva Valero Juan, casualmente otra alicantina, para la editorial Huerga y Fierro Editores, publicación de carácter divulgativo que permitió una primera posibilidad de conocimiento de *La casa de cartón* en España. Tres años más tarde, en 2009, se sumará a ella la edición de Barataria, también de tipo divulgativo, que fue acompañada con un prólogo de Vicente Luis Mora. Ambas publicaciones contienen la misma versión que la edición de 1958, que sirvió como texto base para todas las publicaciones sucesivas de la novela.

### 3. Las traducciones en Europa de *La casa de cartón*

El peregrinaje de *La casa de cartón* no acaba, sin embargo, en los países de habla hispana<sup>15</sup>. Tras la aparición del volumen de 1958, la novela comenzó a tener una gran difusión, hecho que evidencian sus numerosas reediciones peruanas (véase nota 1), así como las distintas traducciones que se publicaron en Europa.

En el año 1967 aparecieron traducidos al italiano algunos fragmentos en la revista *Ad Libitum. Rivista Trimestrale di Cultura Contemporanea*, de los editores Vitaliano Angelini, Gualtiero De Santi, Luciano Fabi, Zeno Fortini, Umberto Piersanti, y que desde su primer número en 1964 puso especial atención en las novedades artísticas a ambos lados del Atlántico:

Del 1964 è *Ad libitum*, trimestrale di cultura contemporanea, che intanto dimostra l'attenzione vivace posta al testo letterario in parallelo al contesto socio-politico europeo dalla Urbino prosperante nel cono d'ombra dell'Università di cui da tempo Carlo Bo era rettore. Costituito il comitato di redazione da Vitaliano Angelini, Gualtiero De Santi, Luciano

---

<sup>15</sup> Además de las numerosas reediciones aparecidas en el Perú, anteriormente mencionadas, también cabe mencionar la aparición de algunas ediciones en Cuba (Colección La Honda Casa de las Américas Cuba, 1986), México (en la antología *El más hermoso crepúsculo del mundo (antología)*, Fondo de Cultura Económica, 1992) y Argentina (Eloísa Cartonera, 2004).

Fabi, Zeno Fortini, Umberto Piersanti, propone fin dal primo numero, accanto a saggi spesso dedicati all'arte, testi poetici sia degli stessi Fortini e Piersanti, o di Neuro Bonifazi, sia di autori stranieri con riferimento alla letteratura latino-americana, ma anche alle *Poesie dal carcere* di Ho Chi Min (nella traduzione, si badi, di Joyce Lussu). I fermenti d'oltre Oceano trovano eco nelle liriche di Allen Ginsberg, che Gualtiero De Santi chiosa con "qualche appunto sulla condizione americana"<sup>16</sup>.

Los pasajes fueron traducidos por Antonio Melis, uno de los principales responsables, junto con Giuseppe Bellini, de la difusión de la literatura hispanoamericana en Italia. Se publicaron un total de cuatro fragmentos, a los que cabe sumar los "Poemas Underwood" ("Poemi Underwood"), un conjunto de poemas que aparecen intercalados en mitad de la novela. Finalmente, la traducción completa del texto aparecerá en 1987, para la que Melis, según afirma en la nota bibliográfica de los fragmentos de *Ad Libitum*, empleó un ejemplar de la edición de 1928 que contaba con correcciones manuscritas de Adán y que había pertenecido a Xavier Abril:

L'edizione su cui si basa la presente traduzione è quella del 1928, per la quale mi son potuto giovare di un raro esemplare, gentilmente prestatomi dal poeta Xavier Abril, amico di Martín Adán, esemplare che reca alcune interessanti correzioni autografe dell'autore, in vista di una riedizione. Ho confrontato anche l'edizione più recente, con una prefazione di Estuardo Núñez (Lima, Ediciones Nuevo Mundo, 1961), che presenta però innovazioni spesso poco attendibili. Nel 1958 era uscita la II edizione (Lima, Nuevos Rumbos), per iniziativa di José Bonilla<sup>17</sup>.

No obstante, cuando consultamos los documentos de la Colección Martín Adán de la PUCP, observamos que la traducción de la obra completa ya estaba terminada en el momento en que vieron la luz los fragmentos de *Ad Libitum*. Dicha información ha sido recuperada a partir de una carta, fechada en julio de 1976, que Melis mandó a Juan Mejía Baca, amigo íntimo y responsable editorial de la obra de Adán<sup>18</sup>: "En los próximos meses, después de haber terminado algunos proyec-

<sup>16</sup> Ciceroni 2005, p. 72.

<sup>17</sup> Melis 1967, pp. 57-58.

<sup>18</sup> Debido a que este documento y la gran mayoría de los referidos de ahora en adelante fueron consultados en formato físico, puesto que no se encuentran digitalizados ni publicados en el repositorio de la PUCP, no se han podido incluir imágenes de ninguno de ellos.

tos, me pondré en contacto con Einaudi, para ver si está interesado en publicar la traducción de *La casa de cartón*, que tengo preparada desde [hace] casi diez años y [que] necesita solo una revisión”<sup>19</sup>.

A lo largo de los años posteriores, Mejía Baca, Melis y Adán evidenciaron su interés por publicar la traducción, tal y como muestra la siguiente nota inédita de Adán a Mejía Baca: “Si se edita *La casa de cartón* en su traducción al italiano que vaya a comprar lo del traductor y crítico aquel en reemplazo del prólogo de Sánchez”<sup>20</sup>. Después de algunos intentos de publicación frustrados, el 11 de octubre de 1981 Melis vuelve a escribir a Mejía Baca para ofrecerle nuevas informaciones acerca de una posible editorial interesada en la traducción. Transcribimos a continuación un fragmento de la carta inédita:

Mientras tanto, he ido pensando en la traducción de *La casa de cartón* que realicé ya [hace] 13 años. Creo por fin haber encontrado una solución positiva. Un grupo de amigos que desde el año pasado está sacando la revista *In forma di parole* (En forma de palabras) quiere emprender la publicación de libros. Deben haberle enviado en estos días algunos números de la revista para que usted se dé cuenta de la calidad muy alta de la impresión. El libro podría ser publicado muy rápidamente y en una forma tipográfica muy linda. Para acelerar los tiempos, Ud. tendría que enviar a la mayor brevedad un proyecto de contrato para los derechos de autor. La editorial Elitropía une a la gran calidad gráfica una disponibilidad económica muy modesta, puesto que se trata de una cooperativa. Por eso le ruego facilitar, en la medida de lo posible, la posibilidad de pago<sup>21</sup>.

A pesar de ello, y a pesar también de que exista correspondencia y contratos editoriales de los años posteriores que confirmen que la publicación ya estaba preparada en aquel período, no hemos encontrado ninguna edición en italiano anterior a la de 1987. A dicha tardanza se refiere Antonio Melis en el prólogo que cierra la traducción de 1987, titulado “Un angelo alla fine delle vacanze”: “Questa edizione italiana de *La Casa di Cartone* asume dunque anche il significato di un gesto, modesto e tardivo, di ringraziamento e di affetto”<sup>22</sup>.

---

<sup>19</sup> O46.022-D66 (10).

<sup>20</sup> O38.116-A294 (115).

<sup>21</sup> O46.042-D66 (7).

<sup>22</sup> Melis 1987, p. 16.

A la traducción italiana hay que sumar la versión francesa de *La casa de cartón*, a cargo del hispanista Claude Couffon, que apareció en 1984 en la editorial parisina Luneau Ascot, que ya había traducido durante aquellos años algunos textos del narrador peruano Alfredo Bryce Echenique. La publicación, además de incluir el prólogo y colofón originales, fue acompañada también de algunos pasajes de los poemarios *Escrito a ciegas* (1961) y *La mano desasida. Canto a Machu Picchu* (1964). En las palabras introductorias, Couffon parece sugerir, pues no lo afirma de manera clara, haber empleado como base el texto de la edición de 1928. Esta versión, se lamenta Couffon, no es la definitiva, pues el crítico francés tenía conocimiento de que algunos de los ejemplares de 1928 fueron corregidos de manera manuscrita por el autor, si bien él no pudo acceder a ellos. Aun así, indica haber corregido algunos de los errores más claros y fácilmente reconocibles:

En ce qui concerne *La Maison de carton*, nous regrettons de n'avoir pu utiliser pour notre traduction un texte définitif. Nous savons par le poète Emilio Adolfo Westphalen, autre ami intime de Martin Adán, que la première édition du livre (Talleres de Impresiones y encuadernaciones "Perú") présentait de nombreuses coquilles. Westphalen possédait un exemplaire corrigé de la main de l'auteur, mais qui fut définitivement perdu au cours d'un déménagement. Martín Adán aurait d'ailleurs retiré peu après du commerce la majeure partie de l'édition. Mais, négligence ou indifférence, il n'a pas relu les épreuves des rééditions successives, qui conservent les mêmes imperfections. Certaines étaient faciles à détecter et nous les avons corrigées. D'autres gardent obstinément un mystère que nous avons renoncé à éclaircir<sup>23</sup>.

El impacto de la publicación se refleja en los numerosos periódicos y revistas franceses que se hicieron eco en aquel momento, entre los que destacamos *Pourquoi pas?* con el artículo "Revelation", *Contre Ciel* con "Martín Adán", *Art Press* con "Martín Adán. *La maison de cartón*" o *La Quinzaine littéraire* con "Latino-américains", por mencionar solamente algunos ejemplos. Luis Alberto Sánchez alude también a la novedad de la traducción en las siguientes palabras para la revista *Expreso*, en las que destaca que *La Maison de carton* constituía, en aquel momento, una de las escasas traducciones al francés de escritores ajenos al *boom*:

---

<sup>23</sup> Couffon 1984, p. 10.

La prosa de Martín Adán no es de las más fáciles para una traducción francesa. [...] De ahí lo meritorio del trabajo de Couffon en este caso. [...] Hasta hace poco las traducciones al francés de nuestros narradores no salían de los límites de las novelas del *boom*: Cortázar, Borges, Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa, Paz, Lezama y últimamente Ribeyro y Donoso<sup>24</sup>.

Un año después, en 1985, Claude Couffon también llevó a cabo una traducción para Luneau Ascot del poemario *La rosa de la espinela* (1939), formado por un total de diez décimas. Sin embargo, cuando consultamos la correspondencia inédita de la PUCP, observamos una nota de Adán a Mejía Baca, fechada el 21 de octubre de 1974, que evidencia que la traducción de los poemas ya debía de estar gestándose en aquel momento: “Por favor, haz que Claude Couffon lea una y mil veces esa décima, que me parece horrible. En fin, cumplo en la medida de mis fuerzas. Y abraza estrechísimamente a Couffon”<sup>25</sup>.

De dicho año data también esta otra nota en la que Adán solicita dar a conocer en Lima la traducción de Couffon de *La casa de cartón*, lo que de nuevo sugiere, tal y como veíamos a propósito de la versión italiana, que el texto ya estaba listo años antes de su aparición: “Si conviene, dar a conocer en suplementos dominicales de Lima lo de la traducción y publicación por Claude Couffon de *La casa de cartón*”<sup>26</sup>. No será, sin embargo, hasta finales de 1979 cuando encontremos nuevas informaciones acerca de la cuestión. Concretamente, en el expediente “Ediciones en el extranjero” de la Colección de la PUCP, se ubican varias cartas en las que pueden advertirse las negociaciones editoriales llevadas a cabo entre Mejía Baca y Michel Luneau y José Carlos Rodríguez, presidente y director de la empresa respectivamente:

Estimado señor Mejía Baca:

Nos es grato dar respuesta a su atenta carta de fecha 20/10/79, en donde usted nos hace comprender que el poeta Martín Adán, [sic] estaría dispuesto a darnos los derechos de publicación al francés si el pago es al contado. [...] Estos 800 dólares serían un anticipo de los derechos sobre

---

<sup>24</sup> Sánchez 1985, s.p.

<sup>25</sup> O38.117-A294 (114).

<sup>26</sup> O38.119-A294 (112)

“La casa de cartón” y una “Antología” de la obra poética de Martín Adán, que publicaríamos después<sup>27</sup>.

Las comunicaciones se siguen en los meses sucesivos y el 16 de enero de 1980, los responsables de Luneau Ascot hacen llegar a Mejía Baca el contrato para la cesión de derechos en lengua francesa de *La casa de cartón* (documento O43.031-D50 [2-9]). Desconocemos, por tanto, los motivos que justifican la tardanza en la publicación, pero seguramente pueden achacarse a demoras en la impresión o a problemas administrativos.

Por último, además de mencionar la aparición de varias versiones en inglés publicadas en Estados Unidos, cabe destacar que en el año 1977 la Editorial Henssel mostró su interés por llevar a cabo una traducción de *La casa de cartón* al alemán. Este hecho lo atestigua la correspondencia entre Mario Razzeto, director de la editorial del Instituto Nacional de Cultura, Karl Neunel y Mejía Baca: “Estoy interesado por los derechos en idioma alemán de *La casa de cartón* de Martín Adán. Dado el caso que estos derechos todavía no hayan sido otorgados, le pido enviarme un ejemplar muestra de este libro con una opción de 3 meses”<sup>28</sup>. Si bien Mejía Baca contestó enviando a la editorial el ejemplar solicitado y mostrando su voluntad por conocer los detalles de la oferta, no hemos encontrado más informaciones ni documentos acerca de la cuestión.

#### 4. La labor editorial de Juan Mejía Baca

Si algo evidencia todo lo expuesto en los apartados anteriores, es la importancia capital que tuvo la figura del editor, Mejía Baca, para posibilitar la difusión de la obra de Martín Adán en Europa. Según Roger Chartier, el editor moderno, como profesional distinto al librero y al impresor, surge a principios del siglo XIX en Francia<sup>29</sup>, con el propósito de convertirse en “un mediador entre autor, imprenta y librería”<sup>30</sup>. A menudo, su labor parte de la de un librero que se lanza al trabajo de la edición, tal y como ejemplifica el caso de Juan Mejía Baca, quien en 1948 abrió su propia librería en el centro histórico de la capital peruana-

<sup>27</sup> O46.026-D50 (10).

<sup>28</sup> O46.023-A530 (1).

<sup>29</sup> Chartier 2000, p. 59.

<sup>30</sup> Diego 2022, p. 61.

na. El establecimiento pronto pasó a ser uno de los motores principales del desarrollo cultural y literario de la urbe, congregando a algunos de los más importantes intelectuales y artistas del momento y editando libros de Enrique López Albújar, José María Arguedas, Sara María Larrabure o Carlos Eduardo Zavaleta, entre otros<sup>31</sup>. Esos encuentros, que tenían lugar en la librería, permitieron el inicio del vínculo entre Mejía Baca y Martín Adán, según ha recordado el propio editor en la entrevista, realizada por Carmen Castañeda, “Una visión íntima de Martín Adán. Entrevista a Juan Mejía Baca”:

–¿Puede usted narrar las circunstancias en que se conocieron?

–Cuando yo instalo la librería, que la fundé en el año 45 y la puse aquí a mediados del 48. El comenzó a frecuentarla porque había dejado ya de vivir en su casa, de la vuelta de aquí, de la Calle Corazón de Jesús; él venía siempre por estos barrios, nunca se apartó, vivía al principio en hoteles que giraba alrededor de pocas cuadras de la Plaza de Armas y en pensiones igualmente equidistantes; [...]. Martín tenía una amistad desde la universidad de San Marcos con mi hermano, que era estudiante de Letras. Yo había leído a Martín Adán tanto en *Amauta* como en la revista *Tres*; él venía a conversar no solamente conmigo sino con todas las personas que concurrían a la librería<sup>32</sup>.

Tras años de amistad, en 1958 Martín Adán decidió otorgar el poder editorial y la responsabilidad de su obra a Mejía Baca, una resolución que llegó además en un momento crucial para el cambio en el desarrollo de la cultura libresca y editorial latinoamericana como fueron los años sesenta<sup>33</sup>. Este hecho coincide además con el final de la crisis personal del autor, que lo había sumido en un período de improductividad creativa a lo largo de la década de 1950 y que dio paso al inicio de la composición de *Escrito a ciegas* y *La mano desasida*. *Canto a Machu Picchu* desde comienzos de los años sesenta. La figura de Mejía Baca fue, en ese sentido, clave para llevar a cabo la edición y publicación de

<sup>31</sup> Amaya Aldana 2017, p. 62.

<sup>32</sup> Castañeda 1985, pp. 86-87.

<sup>33</sup> Son muchos los trabajos existentes realizados en torno al desarrollo editorial durante y a partir de la década de 1960. Destacamos a continuación algunos de los que hemos considerado más significativos: Rama, *Más allá del ‘boom’: literatura y mercado* (1981); Gilman, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*; o Diego, “El ‘boom’ latinoamericano. Estrategias editoriales e internacionalización” (2020).

los poemas torrenciales de este ciclo literario, así como para conseguir en los decenios sucesivos la difusión de la obra adaniana en los ámbitos nacional e internacional.

Los documentos inéditos transcritos a lo largo del presente estudio evidencian que las negociaciones eran encabezadas siempre por Mejía Baca, quien mantenía el contacto con las editoriales extranjeras. Esas publicaciones, además de pretender la transmisión de la literatura de Adán, buscaban la consecución de financiación para el autor, que desde la década de 1950 hasta el fin de sus días experimentó serias dificultades económicas a causa de sus problemas psicológicos y su vida marginal. Por tanto, el editor se convierte, como afirma Pierre Bourdieu, en “un personaje doble”, capaz de hacer comulgar “el arte y el dinero, el amor a la literatura y la búsqueda de beneficio, en estrategias que se sitúan de alguna manera entre los dos extremos –la sumisión realista o cínica a las consideraciones comerciales y la indiferencia heroica e insensata a las necesidades de la economía”<sup>34</sup>. La labor de Mejía Baca fue más que fundamental en este sentido:

Su economía parece ser ajustada y va siendo paliada por el oficioso Mejía Baca que consigue hacia 1970 un cargo para Martín Adán en la Universidad de San Marcos para la cual deberá tratar de su propia obra. En otro momento la pensión proviene de la Municipalidad de Lima, y luego del Ministerio de Educación. Los ingresos son cada vez más exigüos y sólo con las publicaciones en diarios, desde 1983, el poeta mejorará notablemente sus ingresos<sup>35</sup>.

A esta penosa circunstancia aluden precisamente Michel Luneau y Carlos Rodríguez en la ya citada carta que envían a Mejía Baca el 22 de noviembre de 1979 cuando afirman lo siguiente:

Comprendemos el grado de olvido a la [sic] que siempre ha estado condenado [sic] la poesía aquí o cualquier otra parte del mundo y que el poeta debe enfrentar este desafío “escuchando su propia voz” o en la revuelta cotidiana, comprendemos que el poeta vive mal y que es usted quien vela él. Por estas razones tan válidas le ofrecemos 800 dólares, suma que se paga en París a escritores conocidos en Europa como: Vargas Llosa, Ribeyro, Bryce Echenique<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Bourdieu 1999, pp. 242-243.

<sup>35</sup> Vargas Durand 1995, p. 114.

<sup>36</sup> O46.026-D50 [10].

En cuanto a la actitud de Adán, como suele suceder siempre con él, resulta contradictoria: si bien no interviene en las negociaciones, sí encontramos algunas notas dirigidas a Mejía Baca en las que se muestra interesado por conocer el estado de algunas publicaciones, tal y como muestran los siguientes ejemplos<sup>37</sup>:

Hacer publicar la crítica solamente de la revista italiana en la revista de San Marcos o en el suplemento de “El Comercio”<sup>38</sup>.

Que alguno comente el artículo del italiano y las opiniones sobre Martín Adán a que se hace referencia y que se publique traducido el artículo del italiano<sup>39</sup>.

Hacer conocer como quieras al Rector aquel artículo de Ghiano en *La Prensa* de Buenos Aires y aquella nota de la revista italiana<sup>40</sup>.

Sugiere a Bendezú o a otro crítico que estimes que publiquen algo sobre mí en relación con el artículo de Ghiano y la nota de aquella revista italiana. (¿Castro Arenas?)<sup>41</sup>.

Lograr aquellas traducciones de *La Mano Desasida*<sup>42</sup>.

Aunque estas notas evidencian cierta preocupación por parte de Adán, al mismo tiempo, no apreciamos verdadera iniciativa por tomar las riendas de los acuerdos y contratos editoriales. Este hecho podría explicarse, además de por la actitud huraña y solipsista que Adán mostró durante las últimas décadas de su vida (se encontraba encerrado por voluntad propia en el Sanatorio de Enfermedades Mentales de Lima y únicamente aceptaba recibir visitas de Mejía Baca), por la profunda relación de confianza y amistad que editor y

---

<sup>37</sup> Cabe anotar que a ello aluden también algunas de las conversaciones que Martín Adán mantuvo con Francisco Alarco, el que fuera su psiquiatra durante sus últimos años de vida. Dichos encuentros han sido recopilados por Andrés Piñeiro en un volumen que previsiblemente verá la luz a lo largo del 2024. Agradecemos a Piñeiro su amabilidad y gentileza al habernos permitido consultar un original inédito del texto.

<sup>38</sup> O38.018-A293 (1).

<sup>39</sup> O38.019-A265.

<sup>40</sup> O38.032-C84 (1).

<sup>41</sup> O38.033-C84 (2).

<sup>42</sup> O38.135-A294 (94).

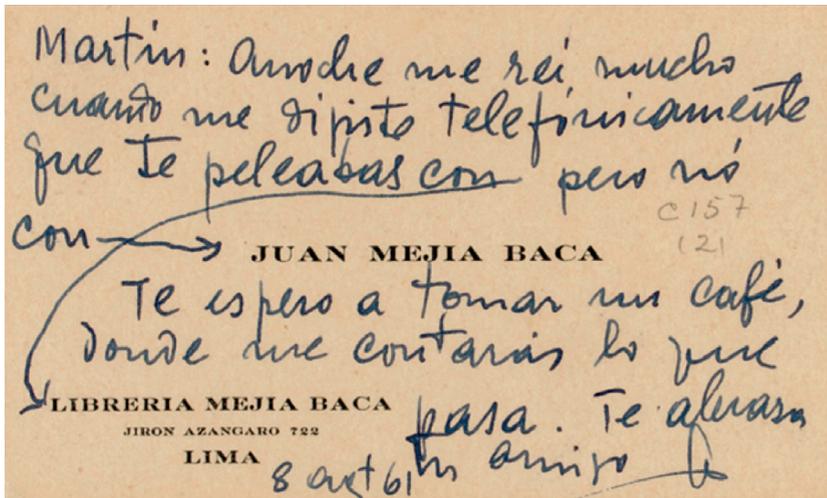


Imagen de la tarjeta enviada por Juan Mejía Baca, extraída de la digitalización de la PUCP: I05.005-C157 (2).

autor forjaron, que llevaría a Adán a adoptar una actitud de tranquilidad y pasividad: “Mejía Baca fue no solo un fiel amigo y un esforzado editor; fue también la persona en la cual el poeta depositó su total confianza, quien estuvo al lado de Adán en las circunstancias más difíciles de su vida hasta ‘la última tarde’”<sup>43</sup>. Huella de ese vínculo es la correspondencia entre Adán y Mejía Baca que encontramos en los documentos inéditos de la PUCP y que puede ejemplificarse mediante la siguiente breve nota, con fecha del 8 de agosto de 1961, en la que el editor se dirige al poeta para invitarlo a tomar un café juntos: “Martín: anoche me reí mucho cuando me dijiste telefónicamente que te peleabas con Librería Juan Mejía Baca pero no con Juan Mejía Baca. Te espero a tomar un café, donde me contarás lo que pasa. Te abrazo. Tu amigo. 8 ago 61”<sup>44</sup>.

Por tanto, de manera análoga a casos como los de Carlos Fuentes y Arnaldo Orfila o Julio Cortázar y Paco Porrúa, la labor de Mejía Baca trasciende el plano estrictamente literario y alcanza la esfera personal del autor en un momento en el que Adán apenas mantenía contacto con el mundo exterior.

<sup>43</sup> Piñeiro 2015, p. 15.

<sup>44</sup> I05.005-C157 (2).

## A modo de cierre

Su laureada entrada en el panorama literario peruano de la época no pudo, durante las décadas sucesivas a su primera edición en 1928, salvar la escasa difusión que tuvo la novela, debido fundamentalmente a la corta tirada de la primera publicación y a su carácter privado. A lo largo de los decenios posteriores, la obra quedó oculta y desconocida para la mayor parte de los lectores, motivo por el que resulta más que llamativa la aparición de algunos fragmentos en la revista madrileña *Bolívar* en el año 1930, que vieron la luz gracias a la labor de Juan José Pérez Doménech y Pablo Abril de Vivero. No obstante, a partir de 1958, año de la segunda edición de la obra, tiene lugar un cambio sustancial que será determinante para la vida y la obra de Adán: la otorgación del poder editorial a Juan Mejía Baca. Mejía Baca se convertirá, además de en íntimo amigo del escritor, en el principal impulsor de la divulgación de su producción, hecho que atestiguan sus negociaciones con traductores y editores en el extranjero para posibilitar la internalización de sus libros, especialmente de *La casa de cartón*.

En definitiva, los viajes transatlánticos que emprendió *La casa de cartón* de Martín Adán habrían sido inconcebibles sin la labor de Mejía Baca, pero tampoco sin el trabajo de los traductores, editores y mediadores, a los que nos hemos ido refiriendo a largo del presente estudio y cuyo papel ha sido posible reconstruir, en gran medida, gracias a los documentos inéditos conservados en la Colección Martín Adán de la PUCP. Estos intermediarios son, por tanto, figuras clave a las que es preciso atender para comprender el funcionamiento de los circuitos literarios, que nos evidencian los entresijos que condicionan y explican en buena medida la difusión –o no difusión– de la literatura y que a menudo nos hacen preguntarnos por qué caen estos y no otros libros en nuestras manos.

## Bibliografía

- Abril de Vivero, P. (1971), *Bolívar, Revista editada en Madrid (España) en enero de 1930 a febrero de 1931 para honrar la memoria de Simón Bolívar con motivo del centenario de la muerte acaecida en San Pedro de Alejandrino el 17 de diciembre de 1830*. Edición facsimilar, Cámara de Comercio y Producción Venezolano-española, Caracas.
- Adán, M. (nota Mariátegui, J. C.) (1927), "La casa de cartón" por Martín Adán en "Amauta", 10, p. 16.

- Adán, M. (1984), *La maison de carton et autres textes*, trad. Claude Couffon, Luneau Ascot, París.
- Adán, M. (1967), *La casa di cartoni*, trad. Antonio Melis, en "Ad Libitum. Rivista Trimestrale di Cultura Contemporanea", 2, pp. 52-58.
- Adán, M. (1987), *La casa di cartone*, trad. Antonio Melis, In forma di parole, Bolonia.
- Adán, M. (ed. Valero Juan, E., pról. Sánchez, L. A., colofón Mariátegui, J. C.) (2006), *La casa de cartón*, Huerga y Fierro Editores, Madrid.
- Amaya Aldana, D. (ed.) (2017), *La página blanca entre el signo y el latido. La edición del libro literario (1920-1970)*, Casa de la Literatura, Lima.
- Bourdieu, P. (1999), *Una revolución conservadora de la edición*, en P. Bourdieu, *Intelectuales, política y poder*, Eudeba, Buenos Aires, pp. 223-264.
- Castañeda, Carmen (ed.) (1985), *Una visión íntima de Martín Adán. Entrevista con Juan Mejía Baca*, en "Quehacer", pp. 86-88.
- Chartier, R. (2000). *Cultura escrita, literatura e historia*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Ciceroni, F. (2005), *Le riviste di cultura creativa*, en AA.VV., *La cultura nelle Marche nella seconda meta del'900*, Quaderni del Consiglio Regionale delle Marche, Urbino, pp. 69-79.
- Diego, J. L. (2020) *El 'boom' latinoamericano. Estrategias editoriales e internacionalización*, en "Trama y Texturas", 42, pp. 93-119.
- Diego, J. L. (2022). *Sobre la relación autor-editor*, en *Zama*, 14, 57-80.
- Gilman, C. (2003), *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*, Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires.
- Mariátegui, J. C. (1946), *El libro, problema básico de la cultura peruana: "La pobreza de la Biblioteca Nacional", "El índice libro", "El problema editorial" y "La batalla del libro"*, en "Fénix: Revista de la Biblioteca Nacional del Perú", 4, pp. 687-696.
- Meneses, C. (1988), *El Madrid de Vallejo*, en "Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a César Vallejo", 2 (456-457), pp. 1037-1055.
- Núñez, E. (1981), *Emilio Huidobro: en maestro del idioma*, en "Lexis", 5 (1), pp. 67-72.
- Piñero, A. (ed.) (2018), *Martín Adán. Cartas y entrevistas*, Fondo editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Piñero, A. (pról., selección, transcripción y notas) (2015), *Martín Adán. Cartas escogidas* Fondo Editorial Universidad Católica del Perú, Lima.
- Rama, Á. (ed.) (1981), *Más allá del boom: literatura y mercado*, Marcha Editores, México D.F.
- Sánchez, L. A. (1969), *Testimonio personal. Memorias de un peruano del siglo XX. Tomo I*, Ediciones Villasán, Lima.
- Sánchez, L. A. (23 de marzo de 1985), *Martín Adán y Couffon*, en "Expreso", sin paginar.
- Vargas Durand, L. (1995), *Martín Adán*, Editorial Brasa, Lima.
- Verani, H. J. (1986), *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Bulzoni, Roma.

## Documentos citados de la Colección Martín Adán de la PUCP

- Adán, M. (sin fecha), *O37.020-A340 (2)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (sin fecha), *O37.076-B105 (2)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (12 de octubre de 1969), *O38.018-A293 (1)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (19 de octubre de 1969), *O38.019-A265*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (29 de marzo de 1971), *O38.032-C84 (1)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (29 de marzo de 1971), *O38.033-C84 (2)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (20 de octubre de 1974), *O38.116-A294 (115)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (21 de octubre de 1974), *O38.117-A294 (114)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (27 de octubre de 1974), *O38.119-A294 (112)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Adán, M. (16 de marzo de 1975), *O38.135-A294 (94)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Luneau, M. y Rodríguez, J. C. (22 de noviembre de 1971), *O46.026-D50 (10)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Luneau, M. y Rodríguez, J. C. (16 de enero de 1980), *O43.031-D50 (2-9)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Mejía Baca, J. (8 de agosto de 1961), *I05.005-C157 (2)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Melis, A. (29 de julio de 1976), *O46.022-D66 (10)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Melis, A. (11 de octubre de 1981), *O46.042-D66 (7)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Razzeto, M. y Neunel, K. (15 de noviembre de 1977), *O46.023-A530 (1)*, Colección Martín Adán, Pontificia Universidad Católica del Perú.



# Genova 1965. Calvino, Barral, Rulfo e Guimarães Rosa. Pillole d'un Congresso storico

*Francesco Luti*

Universitat de Barcelona

## Le riunioni

A Genova, alla fine del gennaio del 1965, si svolse, organizzato dall'Istituto Columbianum, il Congresso degli Scrittori Latinoamericani che dette vita alla *Asociación de Escritores Latinoamericanos*. Il Colombiano, centro specializzato in iniziative culturali, dalla fine degli anni Cinquanta ebbe come scopo quello di creare un complesso permanente per lo studio dei rapporti culturali tra l'Europa e l'America Latina. In vista del Congresso del 1965, da un quinquennio veniva tessendo, attraverso le ambasciate dei vari paesi, rapporti volti a preparare incontri come quello che poi ebbe luogo in quell'inverno e che permise d'invitare un numero considerevole tra i maggiori scrittori dell'area latinoamericana. Per l'organizzazione dell'evento fu decisivo il lavoro svolto da Miguel Ángel Asturias, già noto al lettore italiano, che da qualche anno viveva il suo esilio nel capoluogo ligure grazie anche al Colombiano che gli aveva offerto un impiego stabile per coordinare le attività culturali dell'istituto<sup>1</sup>. Coadiuvato dal giovane professore Amos Segala, di origini venete ma che a Genova si era laureato e abitava, lo scrittore guatemalteco preparò con grande cura il Congresso che si rivelò, soprattutto per la decisione di creare la *Asociación de Escritores Latinoamericanos*, un vero e proprio spartiacque, dato che, a partire da quel momento, si concretizzava la volontà, tra coloro che vi presero parte, di ufficializzare in modo permanente e istituzionale il loro futuro impegno, non più soltanto in modo autonomo, ma visto, d'ora innanzi, anche come un lavoro di gruppo. Assenti coloro

---

<sup>1</sup> Sull'argomento, rimando al volume curato da Stefano Tedeschi (2021), dove, tra le molte notizie fornite, si può leggere il discorso che Asturias pronunciò per l'occasione (pp. 133-136).

che avrebbero dovuto rappresentare il Cile (che all'epoca vantava nomi di rilievo come Neruda, Parra, Rojas, Coloane, e Lihn), si contò, invece, con una presenza di quasi tutti gli altri paesi del continente. Con Asturias c'erano José María Arguedas, Ciro Alegría, Alejo Carpentier, José Luis Romero, Josefina Pla, Ernesto Sábato, Norberto Rodríguez Bustamante, Anderson Imbert, Juan Rulfo, Juan Marinello, Carlos Pellicer, Benjamín Carrión, Ángel Rama, Luis Emilio Soto, Luis Alberto Sánchez, Augusto Roas Bastos, João Guimarães Rosa, Murilo Mendes, António Cândido, oltre al traduttore francese di Borges (Roger Cailloux, a cui va il merito di averlo fatto conoscere per primo in Europa), e a quello di Neruda, Claude Couffon. Inoltre due nomi speciali: Carlos Barral e Giuseppe Ungaretti.

Questo genere d'incontri era già in voga in Europa, si pensi al convegno organizzato nel 1959 a Lourmarin, in Francia, dal poeta e membro del Segretariato Internazionale del Congresso per la libertà della cultura, Pierre Emmanuel. In Costa Azzurra il tema dibattuto da scrittori e intellettuali francesi, italiani, tedeschi e spagnoli fu "Provincialismo e universalità delle Culture Europee". Oppure basterebbe ricordare la Commissione Europea degli Scrittori, la COMES, il cui segretario, Giancarlo Vigorelli, dirigeva la rivista *L'Europa Letteraria*, che offriva spazio alle letterature del vecchio continente.

Il fatto che vi fosse un compromesso comune da parte di autori provenienti dalla stessa area geografica, costituiva, dunque, uno degli spunti principali del Congresso di Genova. A maggior ragione trattandosi del continente latinoamericano, vasto e differenziato, che proprio in quegli anni stava offrendo (dal punto di vista di un lettore europeo) una letteratura nuova. Riporto un paio di testimonianze, quelle di due scrittori che seppero cogliere nella ricca stagione latinoamericana elementi originali da considerare ispiratori per la nostra letteratura. Romano Bilenchi, che oltre a essere un autore tenuto in grande considerazione dai suoi "colleghi", seguiva da vicino i libri degli altri per scriverne sulle testate giornalistiche. Tra le altre attività, insieme all'amico poeta Mario Luzi, Bilenchi curava collane editoriali che s'interessavano anche alla letteratura proveniente dal latinoamerica. Nel 1971, anno della pubblicazione in Italia di *Paradiso* di Lezama Lima, dichiarava al *Corriere della Sera*:

Per un lettore europeo gli scrittori latino-americani Vargas Llosa, Márquez, Lezama Lima e anche altri che giudico minori, come Onetti, Arlt, Asturias, Cortázar, Puig, rappresentano un incontro molto interessante.

Egli scopre un fenomeno di vitalità di contro alla narrativa dell'Europa occidentale, che è un fenomeno di morte. E con i soliti ingredienti di sempre [...] riescono a scrivere romanzi che conservano un patrimonio di emozioni e vita<sup>2</sup>.

Bilenchi e anche alcuni scrittori della generazione successiva si rivelarono attenti al modo inedito di fare letteratura dei latinoamericani. Antonio Tabucchi seguì da vicino l'evolversi di quell'universo letterario, occupandosi direttamente, proprio negli anni Settanta, della traduzione di due autori brasiliani: José Lins do Rego, e Ignacio Loyola Brandão. Anni dopo, ormai divenuto scrittore affermato anche all'estero, Tabucchi riconosceva il lascito dei latinoamericani:

Ho scoperto la letteratura iberoamericana negli anni Settanta, quando in Europa si diceva che il romanzo era morto e io ero un giovane che voleva scrivere. [...] La sua scoperta fu per me una boccata di ossigeno, un'iniezione di fiducia nella letteratura, perché capii che, al contrario di quel che si pensava in Europa, il romanzo era vivo e vegeto, bastava coltivarlo in modo nuovo, come in effetti si stava facendo in altre parti del mondo. Quelle opere che ci arrivavano dal Sud del continente americano non avevano niente a che vedere con la maniera tradizionale di concepire il genere. E così ricordo di aver pensato che, se lo facevano in altre parti del globo, perché mai non avremmo potuto farlo anche nella vecchia Europa? Ecco cosa ha significato per me leggere García Márquez, Lezama Lima, Guimarães Rosa e tutti gli altri<sup>3</sup>.

Tornando all'incontro genovese, il risultato non fu solo quello di fondare l'associazione, ma anche dare testimonianza della "formación y desarrollo, originalidad y aportes de la cultura y del arte latinoamericano" nel mondo<sup>4</sup>. Il fatto che il consesso si tenesse in Europa consentiva una maggior visibilità a questi autori che proprio in quegli anni cominciavano ad uscire nei principali cataloghi delle case editrici europee. All'Hotel Savoia Majestic, di Genova Principe, che ospitava gli incontri, gli scrittori si organizzarono in tre commissioni, ognuna delle quali ebbe il compito di studiare un aspetto della cultura latinoamericana. Le conclusioni delle commissioni manifestavano un interesse a rivendicare la coscienza sull'origine di una cultura, sull'essere e sul

<sup>2</sup> Bilenchi 1971, p. 7.

<sup>3</sup> Tabucchi 2022, p. 41.

<sup>4</sup> Dorfel 1965, p. 201.

futuro dell'America Latina. Tra i membri della prima commissione si contavano, tra gli altri, Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Alejo Carpentier, Ernesto Sábato, che insieme giunsero alla conclusione sulla necessità di definire l'origine della cultura del Latinoamerica partendo sia dall'influenza delle culture indigene, sia dalla tradizione spagnola e portoghese vista come eredità culturale ma anche come organizzazione strutturale della società. A tuttociò andava aggiunta l'influenza dei gruppi africani e asiatici, oltre a ciò che proveniva dal legato occidentale, dal Rinascimento ai nostri giorni, nominando la controriforma, il razionalismo, l'empirismo e il romanticismo. La peculiarità del continente latinoamericano, si decise, farebbe capo, piuttosto, a una sintesi di tutti questi punti. America come passato, dunque, il tema dibattuto dalla prima commissione. La seconda, invece, che tra i partecipanti contava con la presenza di Rulfo, argomentava il tema dell'America al presente: "la realidad y límites de la originalidad latinoamericana como problema filosófico y como inventario de los resultados en la historia de la cultura"<sup>5</sup>.

La terza commissione si occupò della "posición y el aporte de la cultura y del arte latinoamericanos a la comunidad mundial"<sup>6</sup>. Tra i membri Ángel Rama, João Guimarães Rosa e Carlos Barral, con Augusto Roa Bastos a presiedere. Una commissione, questa, che si pose il problema dell'impegno dello scrittore nell'America Latina futura. La maggior parte degli intervenuti a Genova erano d'ideologia marxista. Questa commissione volle denunciare la mancanza di comunicazione tra gli scrittori latinoamericani, e auspicava, per il futuro dell'unità letteraria del continente, la nascita di organismi che permettessero il superamento degli ostacoli a ciò, e favorire il contributo originale dell'America Latina alla cultura mondiale. Lo scambio continuo, la pubblicazione su riviste, la realizzazione di congressi, seminari, divenivano le diverse vie per contribuire a vincolare tra loro gli scrittori, giovani e meno giovani. A Genova fu decisa, tra le altre cose, la nascita della *Revista América Latina* che Rizzoli pubblicherà a Milano. Imprescindibile, per comprendere la preparazione al Congresso e le sue conseguenze, il volume dedicato ad Miguel Ángel Asturias dall'amico e collaboratore Amos Segala (1999).

---

<sup>5</sup> Ibid., p. 203.

<sup>6</sup> Ibid., p. 203.

## **Calvino, il grande assente. Il “formidabile” Rulfo. Barral: il testimone di Genova**

Tra gli autori invitati al Congresso degli Scrittori Latinoamericani organizzato dall'Istituto Columbianum<sup>7</sup> e alloggiati tutti all'Hotel Savoia Majestic vi era anche Giuseppe Ungaretti, una specie di padrino per l'occasione. Ciononostante, tra i nomi italiani, spicca l'assenza del ligure Italo Calvino. Proprio quest'anno che si sono conclusi i molti eventi dedicati al centenario dalla sua nascita, ci piace ricordare uno scrittore che ebbe un ruolo determinante nella diffusione di alcuni autori di quell'universo. Sposato da poco meno di un anno e appena trasferito da Torino a Roma, Calvino stava vivendo giorni frenetici in attesa della nascita della figlia. Questo ipotizziamo possa annoverarsi tra i motivi della mancata partecipazione all'incontro genovese. Assenza che sorprende perché proprio in quegli anni, per conto di Einaudi, ma soprattutto per affinità con quell'universo, Calvino si era mostrato particolarmente attento alle vicende, non solo culturali, provenienti da quel continente. Dopo il matrimonio con la traduttrice argentina Esther Singer, vi si era avvicinato ancor di più e cominciava anche a parlare in maniera corretta lo spagnolo. A Genova, in questo senso, non mancavano motivi d'interesse che avrebbero potuto riguardarlo. Tra questi, alcuni nomi che vi presero parte. *In primis* vi partecipava Carlos Barral, suo amico e principale interlocutore col mondo editoriale latinoamericano, che proprio in quei mesi sferrava l'ultimo tentativo per ottenere i diritti per la Spagna delle opere di Calvino, scontrandosi contro il muro eretto dall'agente letterario Erich Linder. Ma un anno esatto dopo il Congresso di Genova, l'opera in questione oggetto di controversia era *Le Cosmicomiche*. Sulla mancata edizione in Spagna dei libri di Calvino, in passato, abbiamo cercato di rintracciarne le vere ragioni in un paio di contributi<sup>8</sup>. Fu comunque grazie soprattutto all'amicizia con Barral, che Calvino riuscì a sviluppare rapporti letterari ed editoriali tra Italia e Spagna che consentirono ai cataloghi delle rispettive case editrici (Einaudi e Seix Barral) di aggiungere nomi di rilievo negli anni a venire. Con Barcellona come città di riferimento, infatti, questo sodalizio rese possibile, in parte, la scoperta in Italia di certi autori del cosiddetto Boom latinoamericano, nomi poi ampiamente

---

<sup>7</sup> Verrà estinto nel 1972 con decreto presidenziale.

<sup>8</sup> Luti 2014, 2015.

diffusi da altre grandi case editrici italiane con cui Barral era entrato in contatto proprio grazie a Giulio Einaudi.

Tornando a Genova, si può credere che all'Einaudi non si sapesse della presenza di Barral deducendolo da una lettera del 30 marzo 1965 inviata a Barral da Guido Davico Bonino, collega einaudiano di Calvino. La lettera fa supporre che alla Einaudi non fossero al corrente dell'evento: "[...] Un paio di noi poi ti ha visto in televisione transigente per Genova. È possibile tu sia venuto in Italia senza farti vedere? Non oso neppure pensarlo"<sup>9</sup>.

Oltre a Barral, un'altra presenza avrebbe potuto essere fonte d'interesse per Calvino. C'era infatti Juan Rulfo, autore che stimava e seguiva già da qualche anno. A Genova Rulfo svolse un ruolo attivo come membro della seconda delle tre commissioni che discutevano il passato, il presente e il futuro dell'America. Nonostante vari tentativi, Calvino non riuscirà a convincere Einaudi a mantenere i diritti del "formidabile messicano"<sup>10</sup> acquisiti dalla Casa di Torino alla fine degli anni Cinquanta. Sarà Feltrinelli a pubblicare *Pedro Páramo* nel 1960 e Mondadori, tre anni più tardi, a dare alle stampe *El Llano en llamas*. Il nome di Rulfo farà ritorno alla scuderia Einaudi solo nel 1977, e in quell'occasione Calvino verrà incaricato di occuparsi di coordinare le traduzioni dei due libri di Rulfo<sup>11</sup>. In una lettera dello stesso anno inviata a una giornalista finlandese che gli chiedeva quali fossero le sue preferenze per il Premio Nobel, Calvino non dubitava a suggerire il nome di Rulfo, aggiungendo che l'aver pubblicato solo due libri testimoniava la sua serietà. Calvino riservò un omaggio a Rulfo in uno dei capitoli finali di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. "Intorno a una fossa vuota" reca un incipit simile a quello di *Pedro Páramo*, oltre alla tematica che vede la morte di un padre e un viaggio a cavallo attraverso terre desolate. La complessità della composizione narrativa del romanzo di Rulfo, il filo sottile tra passato e presente, il tempo eterno e circolare avvicinano i due autori. Calvino non dimenticò mai di citare Rulfo nelle sue interviste per la televisione spagnola quando gli si domandava quali fossero gli autori più importanti in lingua spagnola. Nonostante un punto di vista così illustre, dispiace rilevare che un autore d'eccellenza come Juan Rulfo rimane a tutt'oggi poco familiare per

<sup>9</sup> Archivio Einaudi, Fondo Giulio Einaudi, (30 marzo 1965, fasc. Barral 320).

<sup>10</sup> Calvino 1995, vol. 1, p. 179.

<sup>11</sup> Sulla diffusione di Rulfo in Italia rimando a Destefanis (2002).

un lettore italiano<sup>12</sup>. A Genova era presente anche l'uruguayano Ángel Rama, conosciuto da Calvino nel suo viaggio a Cuba del febbraio del 1964, quando venne invitato a far parte della giuria del Premio Casa de Las Américas su spunto dell'amico Julio Cortázar. Viaggio che gli consentì, non solo di celebrare in maniera discreta il suo matrimonio, ma soprattutto di poter tornare sui luoghi natali. Il rapporto con Rama, a partire da quell'incontro caraibico, si svolgerà perlopiù in modo epistolare e durerà fino alla fine degli anni Settanta. A Cuba, Rama intervistò Calvino<sup>13</sup> che in quei giorni, tra i suoi compiti d'invitato d'onore della Casa, firmò la motivazione del premio da assegnare al messicano Jorge Ibergüengoitia per *Los relámpagos de agosto*, la cui edizione italiana fu pubblicata nel 1973 con una sua nota.

## Guimarães Rosa, un protagonista

Un altro incontro suggestivo che si sarebbe potuto realizzare ma che non ebbe luogo per l'assenza di Calvino, è quello con João Guimarães Rosa<sup>14</sup>. In una lettera a un amico scritta qualche giorno prima di partire per Genova, Guimarães Rosa anticipava la portata di riunioni del genere che “dão trabalho enorme, exigem esforço e vigilância consistentes. Mas é preciso. A gente tem de cumprir”<sup>15</sup>. A Genova, lo scrittore *mineiro* si rese protagonista di un episodio che serve a delinearne la forte personalità. Fu quando decise di abbandonare la sala non appena si cominciò a dibattere il tema politico dell'impegno dello scrittore. Non fu, la sua, un'uscita polemica, bensì, come tenne a precisare in un'intervista rilasciata proprio in quei giorni, si dovette al poco interesse che questo tema suscitava:

Não foi absolutamente um ato de protesto. Saí simplesmente porque achei monótono. [...] Embora eu veja o escritor como um homem que assume uma grande responsabilidade, creio, entretanto, que não deveria se ocupar de política; não desta forma de política. Sua missão é muito mais importante: é o próprio homem. Por isso a política nos toma um

<sup>12</sup> La storia della poca fortuna di Rulfo in Italia è analizzata da Destefanis (2002).

<sup>13</sup> L'intervista si svolse all'Hotel Habana libre. *Italo Calvino en dos mitades*, “Marcha”, XXV, 1204, 8 de mayo de 1964, pp. 12-16.

<sup>14</sup> In passato e di recente sono stati avvicinati un paio di testimoni di entrambi gli autori per ravvisarne spunti comuni: Valente 1989; Luti 2014, 2015 e 2023.

<sup>15</sup> Lettera a Pedro Barbosa, Rio de Janeiro 1965.

tempo valioso. Quando os escritores levam a sério o seu compromisso, a política se torna supérflua. Além disso, eu sou um escritor, e se você quiser, também diplomata; político nunca fui<sup>16</sup>.

Più avanti aggiungeva, sempre al suo traduttore tedesco Günter Lorenz a Genova in veste d'intervistatore:

Atualmente fala-se tanto em compromisso, afirma-se que não existe autor sem compromisso. Mas tenho a impressão de que principalmente na América Latina – na Europa, Sartre pôs um pouco de ordem neste assunto – muitos autores, naturalmente não todos, frequentemente confundem o compromisso para com o homem com o compromisso para com um partido, uma ideologia<sup>17</sup>.

L'anno precedente, durante il *Coloquio de escritores latinoamericanos y alemanes* nella Berlino occidentale, Guimarães Rosa era stato testimone della veemente polemica tra Miguel Ángel Asturias e Jorge Luis Borges, quando questi aveva preso ad attaccare gli scrittori *engagée* negando l'esistenza di condizioni degne per una letteratura impegnata in Latinoamerica. Borges sosteneva che l'impegno era sinonimo di tradimento all'arte, trattandosi di mera documentazione, cronaca, non di letteratura. Nell'occasione, come precisò nell'intervista genovese che durò circa otto ore, Guimarães Rosa non fu d'accordo con Borges, perché le parole dell'argentino rivelavano una mancanza di coscienza e responsabilità, e volle specificare a Lorenz: "eu estou sempre do lado daqueles que arcam com responsabilidade e não dos que a negam."<sup>18</sup>

In fin dei conti, l'incontro di Genova servì soprattutto alla nascita della prima Società (o associazione) di scrittori latinoamericani. Il presidente eletto fu il poeta messicano Carlos Pellicer e come vicepresidenti furono designati Guimarães Rosa e Asturias. Tra i brasiliani presenti c'erano anche Murilo Mendes e António Cândido. Oltre all'evento letterario, in quei giorni si svolse nel capoluogo ligure anche il *Congresso sobre o Cinema Novo brasileiro*. L'anno precedente il film di Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol* si era fatto conoscere in Europa tramite il Festival di Cannes. A Genova, dunque, c'erano anche Rocha e i registi Cacá Diegues e Paulo César Saraceni. Rocha, nell'occasione, presentò

<sup>16</sup> Guimarães Rosa 1995, vol. I, p. 27.

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Ibid.

il testo-manifesto *A estética da fome*. La città ligure divenne così inedito palcoscenico d'incontri e dibattiti tra scrittori e cineasti. *Il Vangelo secondo Matteo*, da poco uscito nei cinema, si trasformò in argomento di conversazione tra Guimarães Rosa e Glauber Rocha.

Anni dopo i giorni di Genova, Carlos Barral, nelle sue memorie ricordava così la figura di Guimarães Rosa e quel "curioso simposium sobre la América Latina":

No recuerdo casi nada o no mucho más que una tarde perdida con Ernesto Sábato, quien había extraviado la llave de su maleta y estaba históricamente empeñado en abrirla sin dañarla para sacar de allí unos papeles, lo cual, a pesar de ser físico, no sabía cómo hacer. Recuerdo también un largo viaje por carretera con João Guimarães Rosa, quien detestaba conversar en el automóvil en marcha porque decía que se escapaban las palabras y obligaba al chófer a detenerse en los bares de gasolinera para tomar un café y echar un parrafito. Lucía un enorme abrigo negro casi hasta el suelo, una sotana rabínica, y tiritaba a pesar de ello y de la excelencia del clima. Estaba aquella mañana absolutamente obsesionado con las sugerencias y falsas etimologías que le despertaba lo que él llamaba el italiano popular – supongo que quería decir coloquial –, e iba inventando étimos y significados totalmente disparatados. Como si estuviera trabajando, que es bien probable que él trabajase así. *Succo di pesce*, leía, por ejemplo en el mostrador de uno de aquellos bares. "No me diga usted que no, que entre el durazno y el pescado tiene que haber un significado común." Y se reía con verdadero desenfreno. Años después descubriría que practicaba esos mismos juegos, caricatura de sus procedimientos literarios, en la correspondencia teóricamente seria y de negocios. Era un personaje locuaz, de verbosidad estrellada<sup>19</sup>.

Il viaggio in auto a cui si riferisce il poeta-editore catalano è quello fino a Milano dove entrambi, lui e lo scrittore brasiliano, si sarebbero incontrati con Valerio Riva, tra i principali collaboratori di Feltrinelli, e lo stesso Giangiacomo Feltrinelli. In quell'inverno del 1965, Guimarães Rosa si trattene qualche giorno anche a Milano dove, oltre a conoscere di persona il suo editore italiano, ebbe modo di riunirsi con critici e giornalisti e finalmente presentare in maniera ufficiale, sebbene con un paio di mesi di ritardo rispetto all'uscita in libreria, l'imponente volume *Corpo di ballo: ciclo romanzesco*. Il *Grande Sertão* dovrà invece attendere il 1970, quando Feltrinelli lo farà uscire nella magistrale traduzione

<sup>19</sup> Barral 2001, p. 602.

di Edoardo Bizzarri. Grazie all'attento lavoro di Bizzarri, all'epoca direttore dell'Istituto italiano di cultura di San Paolo, in Italia possiamo vantare una traduzione dello scrittore brasiliano approvata dallo stesso autore. La corrispondenza con Bizzarri, durata negli anni, permise di arrivare a una versione molto vicina, in più sensi, all'originale<sup>20</sup>.

Tre anni prima, in Spagna, Barral pubblicava nella sua casa editrice *Grande Sertón: Veredas* nella versione del poeta Ángel Crespo. Traduttore tra gli altri anche di Dante, Crespo era molto vicino al mondo letterario italiano. Spesso veniva trovare i suoi amici, tra cui Oreste Macrí. Ma soprattutto resta celebre un viaggio che il poeta spagnolo intraprese proprio insieme all'amico Guimarães Rosa, un viaggio che anni fa Pilar Bedate, moglie del poeta, mi raccontò: un viaggio che li vide insieme fino in Amazzonia. Dispiace pensare che Guimarães Rosa, sia in Italia che in Spagna, almeno, resti un autore di nicchia poco letto. Del resto, non certo in Spagna, ma in Italia, anche Rulfo rimane scrittore conosciuto da un circolo limitato di lettori. Mi si consenta, a questo proposito, di parafrasare le parole che Cesare Pavese scrisse nella prefazione alla sua versione di *Moby Dick o la Balena*. Ecco, forse per chi come molti di noi hanno potuto avvicinarsi all'opera di questi due autori presenti a Genova, "queste infelicità non ci toccano. È la solita sorte dei grandi"<sup>21</sup>.

## Bibliografia

- Dorfel, A. (1965), *América, problema para escritores*, in "Anales de la Universidad de Chile", 135, a. 123, giugno-settembre, serie 4, pp. 201-205.
- Barral, C. (2000), *Memorias. Cuando las horas veloces*, Península, Barcelona.
- Bellini, G. (2010), *Miguel Ángel Asturias en Italia a través de sus cartas*, in "Centro-americana", n. 6-7, pp. 15-27.
- Bilenchi, R. (1971), "Gli italiani e la Spagna", *Corriere della Sera*, 11 novembre.
- Calvino, I. (2023). *Il libro dei risvolti*. (Edd. L. Baranelli & C. Ferrero), Mondadori, Milano.
- Calvino, I. (2000), *Lettere (1940-1985)*, (Ed. L. Baranelli). I Meridiani. Mondadori, Milano.

---

<sup>20</sup> La corrispondenza tra i due è stata pubblicata in due occasioni, nel 1972 e nel 2003. Per una cronistoria e un tentativo d'analisi di quel prezioso epistolario, rimando alla tesi di Master in Lingue e Letterature straniere (Luti 2006) sotto la direzione di Antonio Tabucchi.

<sup>21</sup> Pavese 1987, p. 11.

- Calvino, I. (1995), *Saggi. 1945-1985*, (Ed. M. Barenghi, 2 Voll.). I Meridiani. Mondadori, Milano.
- Destefanis, B. (2002), *Sulla (s)fortuna di Juan Rulfo e Pedro Páramo in Italia*. In "Artifara", n. 1, luglio-dicembre, sezione Scholastica, <http://www.artifara.com/rivista1/testi/carpentier/asp>
- Guimarães Rosa, J. (2003), *Correspondência com seu tradutor italiano Edoardo Bizzarri*, Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro.
- Guimarães Rosa, J. (1995), *Ficção completa*, 2 Voll., Editora Nova Aguilar, Rio de Janeiro.
- Guimarães Rosa, J. (1972), *Correspondência com o tradutor italiano*, T.A. Queiroz, Instituto Cultural-Ítalo Brasileiro, San Paolo.
- Luti, F. (2023), *El mar en un embudo: Italo Calvino y Latinoamérica*, in "Zibaldone. Estudios italianos", vol. IX, novembre, pp. 34-45.
- Luti, F. (2015), *Italo Calvino en España*, in "Cuadernos hispanoamericanos", n. 785. Noviembre, pp. 2-17.
- Luti, F. (2014). *Calvino e la Spagna tra il Cinquanta e il Sessanta*, in "Quaderns d'Italià", 19, 5-6.
- Luti, F. (2006). *Nel laboratorio di una traduzione. Il carteggio tra João Guimarães Rosa e il suo traduttore italiano Edoardo Bizzarri*, Master Thesis, Università degli Studi di Siena, 2006.
- Pavese, C. (1987), *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano.
- Segala, A. (1999), *Miguel Ángel Asturias 1899-1999*, Unesco, Parigi.
- Tabucchi, A. (2022), *Zig Zag*, Feltrinelli, Milano.
- Tedeschi, S. (2012), *Miguel Ángel Asturias en Italia*, Universidad Rafael Landívar, Cátedra Miguel Ángel Asturias, Ed. Cara Parens, Guatemala.
- Valente, L. F. (1989), *Against Silence: Fabulation and Meditation in João Guimarães Rosa and Italo Calvino*, in "Modern Language Studies", v. 19, n. 4, pp. 82-92.



# Abrir a la complejidad: la poesía de Nicolás Guillén a través de las palabras de Dario Puccini

Sara Carini

Università Cattolica del Sacro Cuore

Es ambicioso querer describir el trabajo de Dario Puccini en pocas páginas. Su erudición y los múltiples intereses que definieron su trayectoria profesional fueron tan variados que merecerían cada uno un espacio propio. Hijo del ya célebre Mario Puccini (uno de los primeros hispanistas italianos), fue periodista, traductor, ensayista y catedrático, ganándose así una mención entre los *gatekeepers* más importantes que la poesía española e hispanoamericana tuvieron en Italia durante el siglo XX. Para resumir su trayectoria profesional como mediador entre el mundo lingüístico español y el italiano podríamos tan solo nombrar la edición del *Romancero de la resistencia española* (Ediciones Era, 1967) o recordar el volumen que en 1966 dedicó a la obra de Miguel Hernández (*Miguel Hernández: vita e opere* Mursia, 1966). Pero también podríamos citar algunas de las muchas traducciones de autores hispanoamericanos que firmó a lo largo de los años, entre estas, las de Onetti, García Márquez, Neruda, Lezama Lima, Rulfo y, por supuesto, las de Nicolás Guillén. Con respecto a sus traducciones, nos basta con citar a Rosalba Campra, quien afirma que todas ellas supieron “crear en el lector común una visión menos esquemática de la literatura hispanoamericana, y al mismo tiempo ofreci[eron] al lector especializado una propuesta original y una sugerencia”<sup>1</sup>. En efecto, la escritura de Puccini es capaz de presentar el más complejo de los temas con palabras y razonamientos claros y lineales, fruto de un vasto saber que se vuelca en los lectores que se topaban con sus traducciones. En opinión de Francisco Lobera Serrano, su figura intelectual y su dedicación al trabajo como estudioso se inscriben en la forma por medio de la cual

---

<sup>1</sup> Campra 1997, p. 504.

su biblioteca y sus libros atestiguaban una “historia de amor entre dos culturas, entre dos mundos, el hispánico y el italiano; [...] que ahonda sus raíces en el mejor humanismo”<sup>2</sup>. Un humanismo al que, además, se añade un compromiso social constante, que había comenzado en su juventud (cuando se había unido a la Resistencia) y había continuado en el activismo social y en las acciones dirigidas a fortalecer las relaciones entre Italia y América Latina desarrolladas a lo largo de su toda vida académica y profesional<sup>3</sup>.

Debido a la magnitud de la figura crítica y literaria de Puccini, en el presente estudio hemos tenido que restringir nuestra mirada y enfocarnos en el análisis de tan solo una pequeña parte del amplio caudal de textos literarios que conforman su bibliografía. Más en lo específico, hemos elegido estudiar los paratextos que acompañan tres antologías de Nicolás Guillén que Puccini tradujo al italiano y editó entre 1961 y 1975. Nos referimos a las introducciones y notas biográficas que encontramos en los volúmenes *Canti Cubani*, publicado en 1961 por Editori Riuniti, en *Elegie e canti cubani*, publicado en 1971 por Edizioni Accademia y en el volumen de Feltrinelli *In qualche punto della primavera*, de 1975. Cada uno de los epitextos analizados nos sorprendió por la actualidad de sus argumentaciones y por la validez de las reflexiones que sugiere al lector en relación a cómo interpretar la poesía afrodescendiente. En ellos Puccini no se limita a la presentación de la biografía de su autor o a un somero repaso de su producción poética; lo que hace es construir breves compendios críticos que socavan la materia poética para extraer y explicar las dinámicas y los mecanismos que caracterizan la obra de Guillén y el contexto literario en el cual se produce. En particular, adopta tres diferentes perspectivas que se entrelazan entre ellas: una histórico-literaria (*Canti cubani*), otra de cuño filológico-poético (*Elegie e canti cubani*) y, por último, un epitexto de tono laudatorio (*In qualche punto della primavera*) en el cual la figura de Guillén es descrita como la de un clásico de la poesía hispanoamericana e internacional.

Una lectura atenta de estos textos nos hace pensar que el propósito perseguido por Puccini en la curaduría de las traducciones de Guillén persigue un objetivo preciso: rescatar la producción del poeta cubano

<sup>2</sup> Lobera Serrano 1998, p. 11.

<sup>3</sup> Para citar una, recordamos la fundación de la revista ‘Letterature d’America’, cuyo primer número, destaca Giuseppe Bellini, fue el medio por medio del cual se difundió la obra de Neruda y de Guillén en Italia por primera vez. Véase Bellini [2007], p. 102.

de los márgenes del canon y de las categorías literarias que lo definen de manera limitada. De este modo Puccini podía dar a la obra una nueva visibilidad, uniendo lo literario y lo político en una única perspectiva. En definitiva, es patente que según Puccini Nicolás Guillén era un poeta universal, capaz de conservar su coherencia expresiva a lo largo del tiempo y de revolucionar la expresión poética por medio del ritmo y de una inusitada relación entre palabra y música que se desarrolla a partir de *Motivos de son*.

Desde un punto de vista puramente formal, los epitextos de nuestro análisis se presentan en tres distintos formatos y en fechas diferentes, pero es el mismo Puccini que los vincula el uno al otro por medio de citas cruzadas. Por este motivo, el análisis que proponemos en este estudio los mirará de manera conjunta con el objetivo último de analizarlos para comprender qué tipo de imagen de América Latina quiso proponer Puccini al lector italiano en el momento en el cual le presentó la poesía de Nicolás Guillén. De la misma forma, la longitud de cada epitexto varía en proporción al número de páginas de la antología que acompaña. El dato no tiene una importancia relevante; las introducciones de *Canti cubani* y *Elegie e canti cubani* son más largas que la de *In qualche punto della primavera*, pero también se editan durante el auge de la edición italiana<sup>4</sup>, en aquellas editoriales que encasillaron su producción bajo el rótulo einaudiano de la 'edición sí'<sup>5</sup> y que fueron protagonistas en darle a la cultura italiana de la posguerra una densidad y una profundidad inusitadas<sup>6</sup>.

Desde el punto de vista del contenido los textos de Puccini sorprenden por la coherencia de su construcción. De algún modo, el que Puccini va cumpliendo es un "cammino concentrico"<sup>7</sup>, como él mismo lo define, que reitera una perspectiva crítica desde la cual intenta proporcionar al lector las herramientas adecuadas para poder comprender la poesía de Guillén apreciando el punto de vista "desde adentro"

<sup>4</sup> Ferretti señala los años entre 1958 y 19701 como los años del boom de la edición de los 'editores protagonistas'; en 1975 (cuando se publica el texto de Feltrinelli) estamos ya hacia una edición 'di apparato' en la cual el protagonismo ya no lo conservan los sujetos, sino la empresa. En lo que se refiere a Feltrinelli, además, 1975 es el año en el cual muere su patrón y se abre una transición y reestructuración de la empresa. Véase Ferretti [2004], p. 159-221.

<sup>5</sup> Cesari 1991, p. 6.

<sup>6</sup> Editori riuniti fue fundada por el PCI en 1953; Sansoni, que firma el frontispicio de *Elegie e canti cubani* junto a las Edizioni Accademia, fue fundada en 1873.

<sup>7</sup> Puccini 1961, p. 18.

que el poeta proporciona al lector con sus poesías. Puccini no duda en resaltar el vínculo inevitable que une la poesía negra con el contexto histórico y la búsqueda de igualdad social a todas las latitudes y esto se debe a que en su opinión la poesía de cuño afro es ante todo una poesía social y un espacio de lucha, que se concreta tanto en los temas como en las formas adquiridas por el texto poético. Por este motivo en sus textos convoca tanto la historia de la comunidad afrodescendiente como la forma con la cual esta comunidad se expresa. El objetivo, sin duda, es afrontar la obra de Guillén lejos de las visiones simplistas que pueden relacionarse con la idea de una poesía folklórica e insertar su producción dentro de los movimientos culturales y políticos del siglo XX. Este dato encuentra una confirmación en el análisis de los epitextos desde un punto de vista comunicativo. En cada uno de ellos es patente la forma con la cual Puccini organiza un discurso que se propone mostrar las potencialidades (sociales y artísticas) de la poesía de Guillén desde un punto de vista estético, formal y político sin complacer al lector. El acercamiento al lector es secundario; Puccini no quiere que el texto sea el objeto de una lectura superficial y por esto propone varias reflexiones que apuntan a prepararlo a una lectura respetuosa del texto poético afrodescendiente que le permita descifrar las dinámicas que subyacen a su producción. Es por este motivo, quizás, que el andamiento recurrente de los epitextos de Puccini desvía en manera bastante evidente de la figura humana del poeta para entregarle al lector las herramientas adecuadas (conceptuales, así como terminológicas) que le permitan ver en la poesía un instrumento de comunicación cultural, resaltando su importancia en cuanto espacio desde el cual poner en tela de juicio la realidad y contribuir a su cambio. Esta actitud inserta la poesía en un plano que no es sólo el de la poesía como espacio íntimo de reflexión del yo, sino un espacio comunitario y colectivo, en el cual el poeta es un portavoz de la comunidad y sus palabras adquieren un significado universal.

La voluntad de desplazar la poesía a un plano de interpretación colectivo nos parece también el motivo que empuja Puccini a reflexionar sobre los términos con los cuales la producción poética afrodescendiente entra en los esquemas de interpretación europeos. Me refiero, en particular, a los temas que Puccini elige para abrir la ya citada introducción a *Canti cubani* en 1961. Aquí sus esfuerzos se dirigen a una profunda reflexión acerca de lo que es y lo que caracteriza la 'poesía negra' desde un punto de vista histórico-literario. La pregunta "Dove

passa [...] la linea di caratterizzazione della poesia negra, ovvero quale criterio può farci riconoscere la vera, l'autentica *négritude*?"<sup>8</sup> con la que abre este primer epitexto le sirve a Puccini para abordar cuestiones importantes como lo son la clasificación de la producción literaria afrodescendiente según etiquetas étnicas o la valoración del tono, de la forma y del lenguaje con las cuales se presenta. Puccini considera que la poesía "negra" no debe seguir prejuicios étnicos ni raciales y afirma que el esfuerzo hecho por los críticos para delimitarla desde un punto de vista estético e interpretativo se debe a que se trata de una poesía "marginale e in un certo senso inedita per la storia della letteratura"<sup>9</sup>. Por este motivo, como señalábamos con antelación, para llegar a una comprensión profunda del texto es necesario abordar no solo el texto poético, sino también el contexto en el cual se edita y se difunde. Finalmente, el discurso que Puccini ensarta en las primeras páginas de la introducción arriba a lo que parece ser su intento primario, es decir, rescatar la producción poética afrodescendiente de las simplificaciones filológicas que la reducen a una producción 'popular' para poder mostrar su valor tanto a nivel poético como filológico y temático.

Vista en su conjunto la discusión de Puccini es sugerente e incluso revolucionaria, si pensamos que aborda un tema que sigue siendo crucial en todo análisis sobre la poesía afrodescendiente. Incluso hoy la retórica de la poesía afrodescendiente no es estudiada y amén de la posibilidad de que la que conocemos puede que no incluya todos los conceptos útiles para analizarla, esta actitud desborda en una discusión sobre todo temática y no formal sobre esta producción literaria.

La vertiente más filológica de los epitextos de Puccini, que queda tan solo esbozada en la introducción a *Canti cubani*, aborda el análisis de la poesía de Guillén a partir de dos ámbitos que atañen toda experiencia poética: el ritmo y la actitud emotiva que caracteriza el autor. Por lo que concierne el ritmo, es en la introducción a *Elegie e canti cubani* donde Puccini se dedica mayormente al análisis de este elemento. El aspecto que más le interesa destacar es el simbolismo que se encierra en un elemento al parecer tan poco 'importante' como es el ritmo. En la poesía de Nicolás Guillén, subraya: "gli elementi musicali non sono soltanto primari, ma forzano e quasi prevaricano il testo, prolungandone le ragioni

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 8.

<sup>9</sup> Ibid., p. 11.

intimamente espressive"<sup>10</sup>. Con esta frase pone énfasis en la importancia del uso del son cubano como elemento simbólico que encontramos en toda la poesía de Guillén, pero también roza uno de los rasgos más importantes de toda la cultura afrocaribeña: el ritmo es algo más que una simple búsqueda de musicalidad, se trata más bien de una forma de 'desvío' de la forma y de la norma que da la posibilidad de ser diferentes y ahondar en las raíces ancestrales de la cultura afrodescendiente<sup>11</sup>. Puccini no llega a discutir este aspecto y se queda en un plano más bien textual del ritmo, pero sus consideraciones son muy interesantes para comprender el tipo de perspectiva que quiere que el lector adopte en el momento de acercarse a la poesía de Guillén.

Para Puccini la búsqueda del ritmo en Guillén, que en *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo* puede ser uno de los pocos atractivos poéticos, es el núcleo primario alrededor del cual se escribe toda la poesía de Guillén, incluida la de protesta. En las elegías y en 'West Indies L.t.d.' Puccini reconocerá el mismo anhelo de ritmo y lo pondrá en relación con la explícita voluntad literaria de mantener al sujeto afrodescendiente dentro de las temáticas sociales. Este dato le permite ver en la poesía de Guillén una poesía capaz de describir lo cubano de forma completa, íntegra de todos los elementos culturales que caracterizan el contexto<sup>12</sup>.

Pero el ritmo también tiene otro valor, y esta vez a nivel filológico. Cuestionar la importancia del ritmo es la ocasión para Puccini de poner ulterior énfasis en la importancia literaria de los versos de Guillén con un paralelismo entre su poesía y la de Federico García Lorca. La relación entre los dos poetas sería tanto formal (ambos utilizan el metro octosílabo) como temática. Para Puccini el *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca surge de la misma voluntad de la que surgen *Motivos de son* y *Sóngoro Cosongo* de Guillén, todas las colecciones representan el deseo de su autor de dedicarse a cantar lo 'primitivo' y de hacerlo desde una perspectiva que comparte muchos elementos del surrealismo<sup>13</sup>. La adquisición del surrealismo sería también lo que le permite a Guillén superar la "materia grácil" que caracterizaba sus primeras colecciones: los tipos vistos desde una perspectiva inmóvil en el desenvolvimiento de sus quehaceres cotidianos evolucionan hacia

---

<sup>10</sup> Puccini 1971, p. 13.

<sup>11</sup> Benítez Rojo 1998, p. 27.

<sup>12</sup> Puccini 1971, p. 44.

<sup>13</sup> Ibid., p. 22-23.

sujetos poéticos que mantienen una relación biunívoca con la realidad: son y representan algo que el lector tiene que saber interpretar. Con este paralelismo Puccini inserta Guillén entre los grandes poetas de la tradición y obliga al lector a una reflexión, que considere por lo menos la hipótesis de estar frente a un poeta que habla con una voz que es al mismo tiempo cubana y universal, aunque la forma de su poesía y el sujeto puedan hacer pensar lo contrario.

El remate final de la profundización filológica que Puccini nos regala en la introducción a *Elegie e canti cubani* lo tenemos, sin embargo, en la breve introducción a *In qualche punto della primavera*. Aquí el trabajo de des-esquematación de la percepción de la literatura hispanoamericana en Italia creemos que toca el punto más alto por dos motivos: ante todo, el volumen recoge poesías de amor que remonta al primer (y nunca publicado) libro de poemas de Guillén. Se trata de un tema que no suele estar entre los más discutidos de Guillén y es, desde varios puntos de vista, una excepción. En segundo lugar, su introducción tiene un tono laudatorio mucho más en línea con los epitextos contemporáneos. A pesar de esto, Puccini consigue ensalzar un discurso que mantiene su validez a nivel teórico sobre todo por una nueva valoración de la poesía de Guillén que se basa en dos aseveraciones: la primera destaca el rol precursor que desempeñó Guillén en la creación de una voz poética que hablara 'desde' la cultura afrodescendiente y no 'de la' cultura afrodescendiente. La segunda, es una ponderación de los motivos por los cuales la poesía de Guillén es y se ha quedado un clásico de la poesía: no ha cambiado, el núcleo primario (el son, lo primitivo) está siempre presente; no ha tenido que abandonar o rebajar sus temas; no ha cambiado los temas de su poesía<sup>14</sup>. Sería posible argüir que por medio de este texto el objetivo de Puccini es transmitir un mensaje claro, que apunta a señalar un hecho inconfundible: al par de cómo siente y expresa la lucha, Guillén siente y expresa el sentimiento. Lucha y sentimiento no se excluyen en la producción textual, por esto Guillén es siempre Guillén.

Para concluir, nos gustaría retomar una exhortación que Puccini hace al lector justo al comienzo de la introducción de *Elegie e canti cubani*, cuando dice:

---

<sup>14</sup> Puccini 1975, p. 4.

Il compito principale (e in un certo senso assai arduo) di chi si accinge a presentare la poesia di Guillén è [...] quello d'indurre il lettore – e penso soprattutto il lettore europeo – a una duplice operazione: sforzarsi di ascoltarla come musica e cercare di attribuire a tale ascolto un ruolo celebrativo particolare. [...] per penetrare lo spirito di questa poesia occorre prescindere parzialmente o totalmente da nostre radicate consuetudini di lettura e di approccio<sup>15</sup>.

Si pensamos en Gérard Genette y los paratextos como ‘umbrales’<sup>16</sup> de la obra (o como “vestíbulos”, a la manera de Borges) esta frase de Puccini podríamos interpretarla como una invitación a dejar nuestras pertenencias en una sala de espera y adentrarnos hacia algo que tenemos que pensar que todavía no conocemos (o que todavía no conocemos bastante bien). La invitación al lector es a pensar diferente y por esto, quizás, Puccini propone textos muy técnicos, que abordan temas propios del discurso crítico aunque sepa que se dirigirán a lectores que puede que no tengan ciertos conocimientos. Esta actitud, propia de alguien que como Puccini conoce y sabe cómo manejar la materia literaria hispanoamericana, es un elemento virtuoso de la recepción de los autores latinoamericanos en Italia hecha por los académicos italianos del siglo XX. Puccini escribe en una época en la cual América Latina es descubierta por la edición italiana y no siempre sin caer en estereotipos, pero desde la posición privilegiada que le otorga su rol ambivalente de *gatekeeper* y catedrático es capaz de construir un texto denso en contenidos que le permite al texto literario lucir toda su potencia. En particular, Puccini no cede a la idea de adecuar el texto de Guillén a su posible público y apuesta a que el lector italiano sepa (o aprenda) a moverse entre tópicos que necesitan cierta reflexión previa. A partir de los años 60 los académicos italianos empezaron a traducir un número bastante bueno de obras que fue creando un público para la literatura hispanoamericana; según Giuseppe Bellini, este trabajo le permitió a la literatura hispanoamericana dejar de tener el aspecto de un “vago fantasma”<sup>17</sup>, la volvió concreta y le dio un aspecto. Con sus epitextos, Puccini hace que sus traducciones de Guillén sean propulsores de una forma de ver la poesía que va más allá de lo literal y empuja a una reflexión sobre la postura con la cual interpretamos la realidad,

<sup>15</sup> Puccini 1971, p. 13-14.

<sup>16</sup> Genette 1989, p. 4.

<sup>17</sup> Bellini 2008.

nos sugiere nuevos instrumentos y posibilidades para valorar un texto y, definitivamente, nos ayuda a acercarnos a América Latina dejando que nos enseñe por medio de su experiencia.

## Bibliografía

- Bellini, G. (2007) *Hispanismo e hispanoamericanismo en Italia*, "Hispanic Issues Online", n. 2, pp. 95-104.
- Bellini, G. (2008) *Del tradurre: riflessioni, ragioni ed esperienze*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, en <<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcfx7r5>> (última consulta 30 de mayo de 2024).
- Benítez Rojo, A. (1998) *La isla que se repite*, Editorial Casiopea, Barcelona.
- Campra, R. (1997) *Un recuerdo de Dario Puccini*, "Revista Iberoamericana", vol. LXIII, n. 180, pp. 503-505.
- Cesari, S. (1991) *Colloquio con Giulio Einaudi*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Ferretti, G.C. (2004) *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Giulio Einaudi Editore, Torino.
- Genette, G. (1989) *Soglie: i dintorni del testo*, Giulio Einaudi, Torino.
- Lobera Serrano, F.J. (1998) *Dario Puccini o la fe constante en una utopía*, "Moenia. Revista lucense de lingüística y literatura", vol. 4, pp. 9-19.
- Puccini, D. (1961) *Introduzione alla poesia di Nicolás Guillén*, in N. Guillén, *Canti cubani*, Editori riuniti, Roma.
- Puccini, D. (1971) *Introduzione*, in N. Guillén, *Elegie e canti cubani*, Edizioni Accademia – Sansoni, Firenze.
- Puccini, D. (1975) "Nicolás Guillén e le sue poesie d'amore", in N. Guillén, *In qualche punto della primavera*, Feltrinelli, Milano.



# Destrozar el tiempo. Breviario sobre la recepción de Amparo Dávila en Italia

Jesús Gibrán Alvarado Torres

Universidad Autónoma de Zacatecas

I have said somewhere it is the unwritten part  
of books that would be the most interesting  
W. M. Thackeray

El presente trabajo tiene como objetivo analizar la recepción de la mexicana Amparo Dávila en Italia, haciendo énfasis en su primer volumen traducido: *L'ospite e altri raconti* (2020). A partir de las propuestas estéticas de la recepción de Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser, se identifica la función de los editores y traductores en la recepción de la obra, así como su repercusión en los lectores y la prensa. Esta investigación cuenta con un corpus que incluye 21 reseñas y comentarios publicados en periódicos y blogs italianos. Con este estudio se busca evidenciar el buen recibimiento de la obra, la cual estuvo acompañada de una estrategia editorial en la que se presentaron al lector los elementos que más ha destacado la crítica sobre Amparo Dávila en su país de origen, lo que propició que se editara un segundo volumen de cuentos, *Morte nel bosco e altri racconti* (2023).

La escritura de Amparo Dávila posee varias características que fascinan a los lectores porque, en la brevedad de sus relatos, tiene la capacidad para propiciar un sinfín de hipótesis sobre los seres que los habitan; por medio de la consición en su lenguaje, construye tramas inmersas en la cotidianidad, así como finales desconcertantes. A través de la aparente sencillez en la construcción de atmósferas que funcionan como telón a los acontecimientos, la escritora crea un cosmos que abarca no sólo el entorno material de los protagonistas, va más allá de lo visible, de lo palpable, se inmiscuye en la interioridad, en los resquicios del ser humano.

Durante muchos años fue difícil conseguir los libros de Amparo, los pocos ejemplares circulaban de mano en mano, se prestaban, se fotocopiaban y unos cuantos lectores incentivaban la recuperación de la obra a través de entrevistas a la autora o análisis ensayísticos de los cuentos. Los escritos de Dávila estaban ahí, se leían y, pese a no tener una distribución masiva, algunos de sus relatos fueron recopilados en diversas antologías, incluso traducidos al italiano en *Passione e scrittura. Antologia di narratrici messicane del XX secolo* (1998), de Giovanna Minardi.

A partir de la edición de *Cuentos reunidos* (2009), en la colección Letras mexicanas del Fondo de Cultura Económica, se inició, a gran escala, la recuperación de su trabajo, el cual tomó relevancia tanto en el público general como en la academia. En 2011 se editó también su *Poesía reunida* y la autora, finalmente, empezó a recibir el reconocimiento como una de las escritoras mexicanas más relevantes. Sin embargo, pese a ser considerada una voz importante en el panorama nacional, fuera del país seguía sin ser conocida. Por ello, es pertinente indagar en el impacto que ha tenido la recepción del primer volumen traducido al italiano, *L'ospite e altri racconti* (2020), con traducción de Giulia Zavagna y editado por Safarà.

## **Fantasmas y visiones. Biografía, edición italiana y corpus**

Amparo Dávila nació en el municipio de Pinos, Zacatecas, en febrero de 1923 y falleció en la Ciudad de México en abril de 2020. A corta edad se trasladó a San Luis Potosí para estudiar y después a la Ciudad de México. Su primera incursión literaria fue la poesía, el primer libro publicado fue *Salmos bajo la luna* (1950), de ahí le siguieron *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954). Respecto a esta faceta poética, sus siguientes libros son *Poesía reunida* (2011), agrega el inédito "El cuerpo y la noche [1967-2007]" y *Poesía de ayer y de hoy* (2019). Su obra narrativa se compone de *Tiempo destrozado* (1959), reimpresso en 2003; *Música concreta* (1964), reimpresso en 2002; *Muerte en el bosque* (1985) es una reedición de *Tiempo destrozado* más unos agregados de *Música concreta*, y *Cuentos reunidos* (2009), incluye el relato inédito "Con los ojos abiertos" (2008).

*L'ospite e altri racconti* fue editado por la editorial independiente Safarà, con sede en Roma, Giulia Zavagna realizó la traducción. El libro es una selección de doce cuentos tomados de los reunidos editados por el Fondo de Cultura Económica. Es una muestra panorámica

de toda la obra cuentística de Amparo Dávila porque toma escritos de varios libros, hay seis relatos de *Tiempo destrozado* (“Frammento di un diario”, “L’ospite”, “La cella”, “Fine di una lotta”, “Alta cucina”, “Moisés e Gaspar”); cuatro de *Música concreta* (“Musica concreta”, “La colazione”, “Tina Reyes”, “Il funerale”); y dos de *Árboles petrificados* (“L’ultima estate”, y “Óscar”). Además, se incluye un prólogo del escritor mexicano Alberto Chimal<sup>1</sup>.

Según la ficha editorial, *L’ospite e altri racconti* llega a las librerías italianas el 24 de septiembre de 2020. En el documento se presentan algunos aspectos biográficos sobre la autora, así como características que después serán reproducidas en varias reseñas. Por ejemplo, en el párrafo principal se presenta a Amparo Dávila como la “Reina mexicana del cuento fantástico”<sup>2</sup>, se menciona su relación con el escritor argentino Julio Cortázar y la asimilación que la crítica estadounidense hizo respecto a ser una posible respuesta mexicana a Shirley Jackson, escritora vinculada con relatos de terror.

También, en el documento de presentación se hace alusión a posibles referentes como Kafka, Poe, Leonora Carrington, así como a algunos temas explorados en la narrativa de la autora, aspectos psicológicos relacionados con paranoia, miedo, deseo o lecturas propuestas por otras escritoras respecto al machismo de la época en la que escribió Amparo, se utilizan adjetivaciones para definir la obra y se destaca la capacidad que tiene para crear atmósferas narrativas.

Estas consideraciones, desde la perspectiva de propiciar un mercado para el libro son adecuadas, pero limitan, hasta cierto punto, la perspectiva analítica que podría hacer el lector y, como se verá, estas características que propone la ficha editorial serán retomadas por varios reseñistas, así como el prólogo de Alberto Chimal, titulado “*Amparo Dávila. Una scrittrice dall’oscurità*”. Chimal expone la diversidad interpretativa, aspecto que me agrada porque, más allá de los calificativos que parecieran un lugar común al momento de escribir sobre la escritura de Dávila, esa oscuridad que plantea el prologuista es uno de los aspectos más vivaces y relevantes de la escritora zacatecana. El corpus se conforma de la ficha editorial, el prólogo y 21 reseñas publicadas en

<sup>1</sup> Títulos de los cuentos en español: “Fragmento de un diario”, “El huésped”, “La celda”, “Fin de una lucha”, “Alta cocina”, “Moisés y Gaspar”, “Música concreta”, “La cena”, “Tina Reyes” y “El entierro”.

<sup>2</sup> Safarà Editoriale 2020, <https://www.safaraeditore.com/wp-content/uploads/2020/09/ospite-davila-scheda.pdf>.

un rango temporal que va del 23 de septiembre de 2020 hasta el 24 de marzo de 2022, de estas, hay tres que no tienen fecha, lo probable es que estén dentro del rango temporal establecido.

## **Lectores y reflejos. Jauss e Iser, entre el horizonte y la indeterminación**

Hans Robert Jauss, en *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia literaria*, propone una renovación de la historia de la literatura a partir de varias tesis en las que da relevancia al lector, al afirmar que “la historicidad de la literatura no se basa en una relación de ‘hechos literarios’ [...] sino que se basa en la experiencia precedente de la obra literaria hecha por el lector”<sup>3</sup>. Propone que el crítico, quien realizará el análisis, tiene que ser consciente de su posición lectora y, después de ello, realizar el ejercicio analítico, teniendo en cuenta todos los procesos previos en la relación con la obra. Para este propósito, considera relevante lo que él denomina el horizonte de expectativas, que “permite determinar su carácter artístico por medio de la forma y el grado de su efecto en un público determinado”<sup>4</sup>. Este horizonte es cambiante, porque no es igual al momento en que se publica una obra y años después y el lector o crítico puede determinar, a partir de la conciencia de su recepción. Jauss considera que:

La teoría de la recepción estética no sólo permite comprender el sentido y la forma de la obra literaria en el desarrollo histórico de su concepción. Esta teoría exige también la inserción de la obra aislada en su “serie literaria”, para conocer su ubicación y su importancia históricas en el contexto empírico de la literatura. Al pasar de una historia de la recepción de las obras hacia una historia de sucesos literarios, se muestra ésta como un proceso en el que la recepción pasiva del lector y del crítico se transforma en recepción activa y en una nueva producción del autor o, visto de otra manera, se muestra como un proceso en el que la obra posterior puede solucionar problemas formales y morales, legados por la obra anterior y en el que también puede plantear nuevos problemas<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Jauss 1993, p. 56.

<sup>4</sup> Ibid., p. 57.

<sup>5</sup> Ibid.

Lo propuesto por Jauss cobra sentido cuando el lector pasa a la recepción activa, va más allá de lo que está escrito y, a su vez, se apropia de esa obra y la reinterpreta, la comprende o la adecua a su contexto. Esto da vivacidad al escrito porque posibilita la variedad de significados. La teoría de la recepción permite al crítico ser consciente de los cambios interpretativos que se pueden realizar de un mismo escrito con el devenir del tiempo o a partir de las ideas del receptor. Para Jauss la literatura no está conformada únicamente por obras y autores, sino también por sus lectores, ya que el texto literario es desarrollado cuando se lee. Las reflexiones e investigaciones basadas en la estética de la recepción se encuentran centradas en el papel que juega el receptor durante el acto de lectura. De este modo, emisor, mensaje y receptor cumplen una función relevante.

A partir de esto, se propone un horizonte del intérprete, en este caso, el lector italiano, de ahí la relevancia de la información en la contraportada, el mensaje de prensa y los referentes que relacionan la obra de Amparo Dávila desde lo propuesto por la editorial porque Jauss comenta que, al lector se le predispone para realizar determinada lectura y, así, el horizonte de expectativas es encaminado por la propuesta de la editorial. Sin embargo, el lector, sin tomar en cuenta las interpretaciones propuestas por el editor de la obra, es capaz de indagar en los cuentos y, a partir de su experiencia, darles un significado, por ejemplo, la primera reseña, publicada el 23 de septiembre por Martina Ricciardi en *Parolemigranti.it*, destaque lo siguiente:

Questi racconti sono anche incredibilmente veri: indagano la natura umana nel profondo, le ossessioni che tormentano l'essere umano e che spesso lo portano a vivere una realtà parallela, surreale e spaventosa. Leggendo questa raccolta mi è venuto in mente *Il sonno della ragione genera mostri*, il quadro di Francisco Goya, e credo che i personaggi di Dávila siano così: umani, impauriti e tormentati<sup>6</sup>.

Ricciardi relaciona los relatos con una pintura, lo cual es un acierto interpretativo porque lleva la narración a vincularse con otras áreas artísticas y propicia una veta interpretativa, relación que incluso ha sido poco explorada en México; además, propone que la autora describe la realidad humana a través de la irrealidad y la imaginación. Culmina destacando el trabajo de la traductora al llevar al italiano la vivacidad de la narración

---

<sup>6</sup> Ricciardi 2020, s.p.

y el lenguaje hipnótico de la autora. El lector aporta datos de la época en que vive, su recepción comprende códigos determinados por esa época y por contextos culturales, sociales, económicos y hasta políticos.

Los textos son el resultado de la relación de horizontes de expectativas de recepción, y así, este concepto se introduce como núcleo de la reflexión del público. Las lecturas del texto literario se realizarán desde ese lugar y tiempo, ellas reflejan lo que un grupo o grupos de lectores de una época entienden de esa obra, esto es lo que Jauss nombra horizonte de experiencia. Respecto a la trayectoria de recepción de Amparo Dávila, más allá del silencio crítico durante décadas, Diana Catalina Escutia Barrios, en una tesis de maestría sobre la recepción de *Tiempo destrozado* (1959) menciona que:

En cuanto a la producción literaria de Amparo Dávila, gran parte de los estudios que tratan su obra narrativa la vinculan o estudian a partir de la literatura fantástica. Además, los textos críticos acerca de sus cuentos son muy coincidentes al señalar el tema del terror, la incertidumbre o la angustia en las narraciones de esta autora, y el efecto de estos recursos literarios en quien lee ha sido señalado profusamente. Lo resaltante en todos estos casos es que, si se hace un registro lo más riguroso posible, se notará que las ideas, nociones, conceptos, definiciones y aplicaciones se repiten en la mayoría de los análisis, sin discrepancia alguna, como si formaran parte de un solo y único lector<sup>7</sup>.

Para complementar lo propuesto por Jauss, el teórico Wolfgang Iser, en "La estructura apelativa de los textos" pone de manifiesto aseveraciones que llevan a tomar en cuenta el papel del lector ante la obra porque, a partir de la lectura, se podrá indagar en su contenido, de ahí que "la interpretación no es ninguna otra cosa que una experiencia colectiva de lectura y con ello, sólo una de las posibles actualizaciones del texto"<sup>8</sup>. Con esta postura, se le otorga al lector la capacidad de generar significados, los cuales estarán relacionados con el momento histórico en que surjan, el intérprete también tiene la posibilidad de actualizar el texto, lo que lleva a Iser a tener en cuenta lo que denomina grados de indeterminación, lo que exigirá al lector la necesidad de complementar los vacíos en una obra determinada. Iser también comenta sobre la complejidad de los escritos:

---

<sup>7</sup> Escutia Barrios 2017, p. 10.

<sup>8</sup> Iser 1993, p. 100.

si la cantidad de vacíos disminuye en un texto fictivo, entonces cae en el peligro de aburrir a sus lectores, ya que los confronta con un grado creciente de determinación orientado ideológica o utópicamente. Solo los vacíos conceden una participación en la co-ejecución y en la constitución del sentido del suceso<sup>9</sup>.

Este ejercicio, muchas veces queda en segundo plano porque el lector se ciñe a los paratextos que posee el libro, la información proporcionada por la contraportada, el prólogo o la información que aportan los reseñistas, de ahí que Iser proponga una mayor indeterminación para que así el lector indague en el texto, vaya más allá de lo que se menciona y vaya en la búsqueda de un sentido, lo que propiciaría una variedad de interpretaciones que se hacen evidentes a partir de las fantasías del lector.

A partir de esas ideas de Jauss e Iser, la trayectoria de recepción de Amparo Dávila en Italia posee un camino marcado por la perspectiva editorial y otra que cada lector y reseñista fue aportando según su contexto y referentes. Hay lecturas que retoman los aportes previos y otras van más allá, a partir de sus intereses o reflexiones. En el siguiente apartado se enunciarán los acercamientos encontrados en el corpus que comprende este trabajo.

## **Crepúsculos y sombras. Algunas lecturas italianas**

La recepción de Amparo Dávila en México ha repetido lo que comentaron los primeros reseñistas en la década de los años cincuenta, como lo menciona Escutia Barrios, críticos como Francisco Zendejas Gómez o María Elvira Bermúdez, en 1959, tras la publicación de *Tiempo destrozado* (1959), ya relacionaban la obra de Dávila con la obra de Kafka, el surrealismo, lo onírico y el psicoanálisis, y lo fantástico, temas que también son propuestos en la ficha de prensa en Italia. Es importante tener en cuenta la poca difusión de la obra de Amparo Dávila previa a las reediciones a inicios de los 2000 y gracias a la circulación de fotocopias, así como de los libros de mano en mano, la autora estuvo presente en el canon literario. Este preámbulo sobre el conocimiento de la obra de Dávila lo menciona Javier Báez Zacarías en una entrevista que le realizó a la autora en 1995 y lo complementa con la reproducción de correspondencia: “‘Soy una autora sin libros’, me dijo aquella vez, y más tarde escribió ‘ante su

---

<sup>9</sup> Ibid., pp. 106-107.

desaparición de las librerías he llegado a pensar que nunca existieron, que nunca los escribí<sup>10</sup>. Esta referencia a la pérdida de sus libros lleva al aura fantasmal de sus escritos y se ciñe a una idea o un personaje literario que sirve para acrecentar la leyenda de la autora como alguien que permanece en las sombras.

El 20 de septiembre de 2020, en el sitio Osservatoriocattedrale.com, se publicó el prólogo de Chimal. A su vez, las reseñas de Dávila en Italia toman dos caminos, algunas tienen como referencia el prólogo, la contraportada del libro y la ficha editorial; otras desarrollan elementos que los críticos mexicanos ya habían mencionado, pero los abordan desde una perspectiva italiana. Por ejemplo, se proponen lecturas que indagan en la naturaleza humana, la exploración de las obsesiones, el amor, lo cotidiano, las amenazas sin rostro, el feminismo y la violencia, entre los ejes analíticos, además de las referencias pictóricas señaladas por un par de comentaristas.

Siguiendo los comentarios de la prensa italiana, el amor y lo femenino son abordados desde una arista donde las féminas son damas grises, se menciona como referentes a Lucy y Mina, del *Drácula*, de Bram Stoker. Además, el amor se relaciona con la locura, la obsesión y el peligro, contrario a los lugares comunes que lo considerarían un sentimiento ligado con los espacios seguros, a partir de ahí se proponen caminos que van hacia el peligro en las relaciones amorosas, el erotismo y la posibilidad de mantener todo ello en un ambiente velado, oculto.

Respecto a la cotidianidad, se presenta como un momento en el que el horror siempre está presente porque la vida se torna un estado de confinamiento a causa del “deber ser” mujeril, se hace énfasis en las situaciones que proponen al hogar como un espacio de aislamiento, el cual es causante, a su vez, de angustia, ansiedad y demás problemas mentales. Este es un tópico muy abordado recientemente por varios escritores latinoamericanos, quienes ven en lo cotidiano el horror de su entorno, ejemplo de ello es *Siete casas vacías* (2015), de Samantha Schweblin.

En varios relatos de Amparo Dávila hay algo que siempre acecha, las amenazas sin rostro, sin nombre, sin identificación, estas lecturas son muy propositivas porque tienen un amplio espectro de indeterminación, el lector es quien tiene que llenar los espacios vacíos, lo que propicia una variedad de acercamientos y lecturas que, a su vez, proponen nuevos caminos. Esto lo realizó Verónica Gerber Bicecci en *La*

---

<sup>10</sup> Báez Zacarías 2013, p. 5.

*compañía* (2019) al reescribir “El huésped” para mostrar esa amenaza, esa sombra que está detrás de todo el saqueo e impunidad de las mineras en el territorio zacatecano, específicamente en el poblado Nuevo Mercurio, de Mazapil, Zacatecas.

Otro de los aspectos interesantes de las lecturas italianas está relacionado con los filmes y las pinturas, específicamente la lectura que va hacia “El sueño de la razón genera monstruos”, de Goya; y “La noche” de Ferdinand Hodler, porque da la posibilidad de incentivar lecturas que se relacionen con otra forma artística, lo que propiciaría tener interpretaciones que se sirvan de otros elementos para encaminar la comprensión de la obra e, incluso, como una metodología didáctica para el acercamiento con nuevos lectores.

Se destaca también la simplicidad de los relatos, esto podría llevar a la propuesta de Calvino sobre la ligereza, la cual serviría para desarrollar temas complejos que requieren un tratamiento más sutil, sin dejar de lado la crítica intrínseca que se puede encontrar en la obra, decir sin decir, esto es un acierto de la escritura de Dávila. Puede relacionarse con las lecturas feministas o de la violencia en general o específicamente hacia la mujer, la crítica velada al patriarcado, lo que ha sido tema de análisis y relación con otras escritoras de su época como Elena Garro o Rosario Castellanos.

Los diversos tipos de violencia que pueden identificarse en sus relatos, así como los elementos mencionados, son una muestra de que Amparo Dávila se ha convertido en un referente para las nuevas generaciones de escritores latinoamericanos, ejemplo de ello serían Guadalupe Nettel, Cecilia Eudave, Mariana Enríquez, quien escribió el prólogo a la edición en España de *Cuentos Reunidos* (2022), editados en colaboración por el Fondo de Cultura Económica y Páginas de espuma, o Cristina Rivera Garza, quien lleva a la ficción a Amparo Dávila en *La cresta de Ilión* (2002).

## **In-conclusiones**

La publicación de *L'ospite e altri raconti* (2020), con todo y la labor editorial de seguimiento para traducir a escritores latinoamericanos relevantes al italiano muestra que más allá de las líneas interpretativas que se retomaron del entorno mexicano y norteamericano, llevaron al lector italiano a relacionar la escritura de Dávila con su

realidad social y con las preocupaciones actuales de su entorno. También, la edición muestra el interés por encontrar y llevar a más lectores las obras que merecen ser conocidas más allá de los entornos especializados.

El libro tuvo una muy buena recepción crítica y el entusiasmo de los lectores, que no sólo abordaron el tópico de lo fantástico en la obra de Dávila, como se ha demostrado en este trabajo, hizo posible la edición de los cuentos restantes en un segundo volumen titulado *Morte nel bosco e altri racconti* (2023). A su vez, en la misma casa editorial se realizó la edición de un volumen con relatos selectos de Francisco Tarrío, escritor que suele relacionarse con Amparo Dávila al tener un aura de culto pero que la crítica, al igual que con Dávila, ha realizado análisis que llevan la obra del escritor más allá de lo fantástico y propician nuevas rutas interpretativas.

Hay trabajo pendiente, falta realizar el escrutinio de la recepción del segundo volumen para indagar en las posibles nuevas lecturas de Amparo Dávila en Italia, cotejar si la recepción siguió siendo buena, sirva este pequeño análisis para propiciar más estudios sobre Dávila, su recepción en otros países y su influencia literaria no sólo en los escritores, sino en los lectores, pues son ellos quienes se encargan de llenar los espacios de indeterminación y de ser partícipes en la recepción de la obra.

## Bibliografía

- Báez Zacarías, J. (2013) *A pesar del diluvio. Entrevista con Amparo Dávila*, en "Barca de palabras", 22, 13, pp. 4-11.
- Dávila, A. (2013), *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Dávila, A. (2020), *L'ospite e altri racconti*, Safarà, Italia.
- Escutia Barrios, D. C. (2017), *Amparo Dávila ante sus lectores: acercamiento a la historia de la recepción de Tiempo destrozado*, Tesis de maestría, El Colegio de San Luis A.C., 2017.
- Rall, D. [compilador] (1993). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Ricciardi, M. (2020) *L'opsite e altri racconti*, Amparo Dávila, en "Parole migranti", disponible en: <https://www.parolemigranti.it/2020/09/23/lospite-e-altri-racconti-amparo-davila/> (última consulta 25 de mayo de 2024).
- Safarà Editorial, (2020) "Scheda", disponible en: <https://www.safaraeditore.com/wp-content/uploads/2020/09/ospite-davila-scheda.pdf> (última consulta 2 de agosto de 2024).

*Anexo. Corpus: Ficha editorial, prólogo y reseñas*

| Autor                                 | Título   | Fuente  | Fecha                    |
|---------------------------------------|--|---|--------------------------|
| Safarà editorial                      | Ficha editorial  | <a href="https://www.safaraeditore.com/wp-content/uploads/2020/09/ospite-davila-scheda.pdf">https://www.safaraeditore.com/wp-content/uploads/2020/09/ospite-davila-scheda.pdf</a>   | Septiembre de 2020       |
| Alberto Chimal                        | Amparo Dávila, una scrittrice dall'oscurità                                    | <a href="https://www.osservatoriocattedrale.com/sul-metodo-1/2020/9/17/amparo-dvila-una-scrittrice-dalloscurit">https://www.osservatoriocattedrale.com/sul-metodo-1/2020/9/17/amparo-dvila-una-scrittrice-dalloscurit</a>   | 21 de septiembre de 2020 |
| Martina Ricciardi                     | L'ospite e altri racconti  | <a href="https://www.parolemigranti.it/2020/09/23/lospite-e-altri-racconti-amparo-davila/">https://www.parolemigranti.it/2020/09/23/lospite-e-altri-racconti-amparo-davila/</a>   | 23 de septiembre de 2020 |
| Marina Finaldi                        | Amparo Dávila: la maestra del cuento che imbrigliò la paura                    | <a href="https://www.mardeisargassi.it/amparo-davila-la-maestra-del-cuento-che-imbriglio-la-paura/">https://www.mardeisargassi.it/amparo-davila-la-maestra-del-cuento-che-imbriglio-la-paura/</a>   | 24 de septiembre de 2020 |
| Michaela K. Bellisario                | Io Donna. Corriere della sera. Libri da leggere                                | <a href="https://www.iodonna.it/spettacoli/libri/2020/09/24/libri-da-leggere-romanzi-memoir-e-raccolte-di-racconti-al-femminile-silvia-paoli-federica-sgaggio-amparo-davila-caroline-bernard/">https://www.iodonna.it/spettacoli/libri/2020/09/24/libri-da-leggere-romanzi-memoir-e-raccolte-di-racconti-al-femminile-silvia-paoli-federica-sgaggio-amparo-davila-caroline-bernard/</a> | 24 de septiembre de 2020 |
| Francesca Lazzarato                   | Amparo Dávila, improvvisate precipitazioni nel nero cupo                       | <a href="https://ilmanifesto.it/amparo-davila-improvvisate-precipitazioni-nel-nero-cupo">https://ilmanifesto.it/amparo-davila-improvvisate-precipitazioni-nel-nero-cupo</a>   | 4 de octubre de 2020     |
| Giulia Panza                          | I racconti di Amparo Dávila sono un bel posto dove andare a soffrire           | <a href="https://www.salteditions.it/i-racconti-di-amparo-davila-sono-un-bel-posto-dove-andare-a-soffrire/">https://www.salteditions.it/i-racconti-di-amparo-davila-sono-un-bel-posto-dove-andare-a-soffrire/</a>   | 6 de octubre de 2020     |
| Maria Di Biase                        | Amparo Dávila e quei racconti che piacevano tanto a Julio Cortázar             | <a href="https://treraconti.it/amparo-davila-racconti/">https://treraconti.it/amparo-davila-racconti/</a>   | 7 de octubre de 2020     |
| Maria di Biase                        | Il lavoro artigianale del traduttore. Intervista a Giulia Zavagna              | <a href="https://treraconti.it/lavoro-traduttore-zavagna/">https://treraconti.it/lavoro-traduttore-zavagna/</a>   | 9 de octubre de 2020     |
| Redazione. Nabu. Libri e altre storie | "L'ospite e altri racconti" di Amparo Dávila                                   | <a href="https://nabustorie.art/2020/10/22/lospite-e-altri-racconti-di-amparo-davila/">https://nabustorie.art/2020/10/22/lospite-e-altri-racconti-di-amparo-davila/</a>   | 22 de octubre de 2020    |
| Giulia Pretta                         | Non definibile, non affrontabile: "L'ospite e altri racconti" di Amparo Dávila | <a href="https://www.criticaletteraria.org/2020/09/non-definibile-non-affrontabile-lospite.html">https://www.criticaletteraria.org/2020/09/non-definibile-non-affrontabile-lospite.html</a>   | 24 de octubre de 2020    |
| Federica Leonardi                     | Halloween tra le righe. L'ospite e altri racconti di Amparo Dávila             | <a href="https://letturepericolose.blogspot.com/2020/10/l-ospite-e-altri-racconti-davila-recensione.html">https://letturepericolose.blogspot.com/2020/10/l-ospite-e-altri-racconti-davila-recensione.html</a>   | 30 de octubre de 2020    |

|                              |   |   |                         |
|------------------------------|---|---|-------------------------|
| Diletta Crudeli              | Orrore patriarcale. Su L'ospite e altri racconti di Amparo Dávila tra mostri comuni ed eroine gotiche | <a href="https://www.ecodelnulla.it/orrore-patriarcale">https://www.ecodelnulla.it/orrore-patriarcale</a>   | 1 de noviembre de 2020  |
| Alessandro Raveggi           | Amparo Dávila, l'uscita in fondo al pozo  | <a href="https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a34395409/amparo-davila-libro/">https://www.esquire.com/it/cultura/libri/a34395409/amparo-davila-libro/</a>   | 2 de noviembre de 2020  |
| Elisa Ciofini                | L'orrido minimo necessario – L'ospite e altri racconti di Amparo Dávila                               | <a href="https://ilrifugiodellircocervo.com/2020/11/02/lorrido-minimo-necesario-lospite-e-altri-racconti-di-amparo-davila/">https://ilrifugiodellircocervo.com/2020/11/02/lorrido-minimo-necesario-lospite-e-altri-racconti-di-amparo-davila/</a>   | 2 de noviembre de 2020  |
| Elena Giorgi                 | L'ospite di Amparo Dávila   | <a href="https://www.laettricegeniale.it/1-ospite-amparo-davila/">https://www.laettricegeniale.it/1-ospite-amparo-davila/</a>   | 10 de noviembre de 2020 |
| Roberto Comandè              | Il realismo inquietante di Amparo Dávila  | <a href="https://www.altrianimali.it/2020/11/27/realismo-inquietante-amparo-davila/">https://www.altrianimali.it/2020/11/27/realismo-inquietante-amparo-davila/</a>   | 27 de noviembre de 2020 |
| Dario de Marco               | Il bestiario occulto de Amparo Dávila   | <a href="https://laricerca.loescher.it/lospite-il-bestiario-occulto-di-amparo-davila/">https://laricerca.loescher.it/lospite-il-bestiario-occulto-di-amparo-davila/</a>   | 7 de diciembre de 2020  |
| Roberta Fornari              | L'ospite e altri racconti di Amparo Dávila  | <a href="https://laettriceimmaginaria.com/2021/01/11/lospite-e-altri-racconti-di-amparo-davila/">https://laettriceimmaginaria.com/2021/01/11/lospite-e-altri-racconti-di-amparo-davila/</a>   | 11 de enero de 2021     |
| Martin Hofer                 | Uno scricchiolio familiare. Amparo Dávila e i racconti della rimozione                                | <a href="https://www.flaneri.com/2021/02/09/ospite-e-altri-racconti-davila/?fbclid=IwAR3sK4Pw12p_ZERqjByq-3bkZwEb11zo-oq5Q5yPdUITqUrp3JKDILhrAt3c">https://www.flaneri.com/2021/02/09/ospite-e-altri-racconti-davila/?fbclid=IwAR3sK4Pw12p_ZERqjByq-3bkZwEb11zo-oq5Q5yPdUITqUrp3JKDILhrAt3c</a> | 9 de febrero de 2021    |
| Ylenia del Giudice           | "L'ospite e altri racconti" di Amparo Dávila: i 35mm di paura   | <a href="https://thesoundcheck.it/2022/03/24/lospite-e-altri-racconti-recensione-amparo-davila-safara/">https://thesoundcheck.it/2022/03/24/lospite-e-altri-racconti-recensione-amparo-davila-safara/</a>   | 24 de marzo de 2022     |
| Francesca Mogavero           | Recenzione. L'ospite e altri racconti   | <a href="https://thrillernord.it/lospite-e-altri-racconti/">https://thrillernord.it/lospite-e-altri-racconti/</a>   | Sin fecha               |
| Ornella Soncini              | Le stanze della follia  | <a href="https://culturificio.org/lospite-e-altri-racconti/">https://culturificio.org/lospite-e-altri-racconti/</a>   | Sin fecha               |
| Giulia Valori. Il paratesto. | «L'ospite e altri racconti» di Amparo Dávila – Safarà   | <a href="http://ilparatesto.altervista.org/lospite-e-altri-racconti-di-amparo-davila-safara/">http://ilparatesto.altervista.org/lospite-e-altri-racconti-di-amparo-davila-safara/</a>   | Sin fecha               |

# Del conurbano al mundo. Sentidos tensionados en la promoción internacional de Dolores Reyes

*Iris de Benito Mesa*  
Universitat de València

Tras la exitosa acogida de su primera novela *Cometierra* en 2019, la escritora argentina Dolores Reyes ha publicado en 2023 su segunda parte. En los cuatro años que median entre aquella primera entrega y la segunda, la popularización de la historia protagonizada por Aylén, de seudónimo *Cometierra*, ha atravesado fronteras terrestres y marítimas. Su creadora, paralelamente, se ha convertido en “la escritora que triunfa desde los suburbios para dar voz a las mujeres asesinadas”<sup>1</sup>; así, Reyes ha pasado a ser reconocida como autora comprometida en la lucha contra los femicidios.

Es en ese paso de la primera a la segunda entrega donde se producen los cambios que detonan algunas de las hipótesis que desarrollamos en este artículo. Principalmente, estos se concretan en una serie de modificaciones producidas en los paratextos de una y otra, como resultado del cambio de editorial al que responde la aparición de la segunda parte. Mientras que *Cometierra* aparece en 2019 de la mano de la editorial argentina Sigilo, a partir de su éxito Reyes fichará por Random House para publicar la continuación de su primera novela bajo el sello Alfaguara. Este cambio no solo supone el paso de una editorial independiente a una de las pocas macroempresas que monopolizan el mercado editorial hispanohablante, sino que además conlleva una serie de modificaciones en cómo el libro es promocionado, las cuales pueden rastrearse concretamente a partir de sus paratextos.

En la edición de *Cometierra* que elabora Sigilo, el texto que introduce a Reyes como autora de la novela la presenta como “docente, feminista, activista de izquierda y madre de siete hijos”, una descripción

---

<sup>1</sup> Rivas Molina 2023, s.p.

breve aunque contundente que se repite por doquier en páginas web de librerías, blogs o entrevistas que hacen referencia a la autora desde que *Cometierra* viera la luz en 2019; una presentación que resalta el compromiso político de Reyes, junto con su ocupación como maestra y su condición de madre. Sin embargo de pronto, al aparecer en 2023 la edición de Random House-Alfaguara de *Miseria*, la segunda parte de la narrativa, la que fuera la frase identificativa de Reyes había desaparecido para dar paso a otra ligera pero significativamente distinta: “Dolores Reyes nació en 1978 al oeste de la provincia de Buenos Aires, donde vive con sus siete hijos, ejerce la docencia y escribe”. Como puede apreciarse a golpe de vista, algunos de los signos distintivos de Reyes como autora han desaparecido, mientras que otros se han mantenido: sigue siendo profesora y madre, pero ya no “feminista”, y tampoco “activista de izquierda”. Este acontecimiento, de apariencia nimia pero con inmensas implicaciones, es el punto de partida de este trabajo, el germen de las tesis que desarrollamos en él y a la vez un vívido ejemplo de ellas.

La incorporación de Reyes al catálogo de Penguin Random House es, como se verá, más una consecuencia que una causa de su promoción internacional, aunque esta se haya visto incrementada tras dicho acontecimiento. La circulación internacional tanto de su imagen autorial como de sus obras ha dado lugar a una figuración concreta de esta en tanto que “autora latinoamericana internacional”, hecho que permite rastrear ciertas dinámicas de *marketing* editorial y algunos sentidos tensionados asociados a las mismas.

## Feminismos latinoamericanos y autoría

El éxito de la obra de Dolores Reyes puede leerse en paralelo con el de otras autoras latinoamericanas que han tematizado la violencia contra las mujeres, específicamente el femicidio y las desapariciones forzadas en América Latina, como ocurre en los casos de Selva Almada (*Chicas muertas*, 2014), Mariana Enriquez (*Chicos que vuelven*, 2010; *Nuestra parte de noche*, 2019), Cristina Rivera Garza (*El invencible verano de Liliana*, 2021), Mónica Ojeda (*Las voladoras*, 2020), Brenda Navarro (*Ceniza en la boca*, 2022), Fernanda Melchor (*Temporada de huracanes*, 2019) o Elaine Vilar Madruga (*El cielo de la selva*, 2023), por citar tan solo a algunas de ellas. La referencialidad que han adquirido las escritoras

latinoamericanas en las narrativas feministas de denuncia corre paralela al lugar de avanzada que, actualmente, ocupan los movimientos feministas latinoamericanos en el panorama mundial, tanto a nivel de activismo y movilizaciones como en el plano intelectual.

En el caso de Argentina, país donde nació y reside Dolores Reyes, las movilizaciones feministas han alcanzado, en tiempos recientes, unas cotas de actividad que colocan al país en un punto de referencia para los feminismos latinoamericanos, pero también mundiales<sup>2</sup>. En los últimos años la voz de las feministas argentinas, vehiculada por las marchas por la despenalización del aborto, ha avivado las protestas en todo el continente; una lucha que, aunque se ha enardecido recientemente, cuenta con un recorrido considerable en la Argentina, como desarrolla Bellucci<sup>3</sup>. La articulación de los feminismos en América Latina tiene, como en cualquier parte, un importante componente de diversidad al que atender desde una perspectiva interseccional. No obstante, existe una red de alianzas entre las feministas latinoamericanas que tiene que ver con problemáticas, luchas y retos comunes que sin embargo no se comparten desde los enclaves occidentales. A este respecto resulta significativo, y emblemático, cómo la “Canción sin miedo” de la cantautora mexicana Vivir Quintana<sup>4</sup>, ha adquirido el carácter de himno de las feministas en este territorio<sup>5</sup>. Además del obvio carácter aglutinante de la lengua de la canción, esta expresa con claridad el mayor foco de preocupación y denuncia de las demandas feministas en todo el mundo, pero especialmente en América Latina, esto es, los feminicidios y desapariciones forzadas. La letra de la canción es un buen ejemplo para avistar las alianzas de los feminismos latinoamericanos y comprender cómo novelas como las de Dolores Reyes tienen una amplia acogida en su marco continental.

Un ejemplo concreto de la transferencia de la obra de Reyes a otros países latinoamericanos se da en el caso de México, país en cuya zona norte, y concretamente en regiones como Ciudad Juárez, El Paso o Chiapas se han dado algunos de los casos más graves y renombrados de feminicidios y desapariciones forzadas. La propia autora, de hecho, ha declarado haberse inspirado en el contexto mexicano para algunos de los motivos de sus obras:

---

<sup>2</sup> Arriaga y Aspiazú 2022, pp. 1-2.

<sup>3</sup> Bellucci 2014, s.p.

<sup>4</sup> Vivir Quintana 2020, s.p.

<sup>5</sup> García 2021, s.p.; Patiño 2021, s.p.

La escritura en sí tiene muchísimas cosas en relación a México. Yo crecí viendo a las buscadoras de Ciudad Juárez (Chihuahua) que muchas veces colocaban fotos de sus hijas con cintas en alambrados, en cercos, pidiendo justicia o pidiendo saber de ellas y esas imágenes se me fueron grabando en la cabeza y en el corazón también. Y a la hora de escribir están muy presentes<sup>6</sup>.

En este marco, cobra sentido que la adaptación audiovisual de *Cometierra*, anunciada en 2023, esté ambientada en dicho país y producida por Prime Video México, como han informado los medios: “estará ambientada en México, tendrá siete episodios y estará disponible en más de 240 países”<sup>7</sup>. Un proceso de adaptación como este demuestra las posibilidades de aplicación de la narrativa a otros contextos latinoamericanos, bajo códigos de verosimilitud similares. Las posibilidades de transferencia intracontinental de *Cometierra* son advertidas por la propia Reyes: “Está el tema de la fosa común en Latinoamérica, que es tan extendida, prácticamente todo el continente. La desaparición, el robo de cuerpos, nunca alcanzó con matar al otro, llevarse el cuerpo, separarlo de su identidad, de sus seres queridos que empiezan a buscar... es terrible”<sup>8</sup>. Como veremos en apartados posteriores, en el motivo de la fosa común también se tejerán códigos de recepción internacional, como ocurre por ejemplo en el caso español. Volviendo a las escritoras latinoamericanas y a cómo son vistas en el circuito literario internacional, resulta insoslayable aludir a las polémicas generadas en torno a lo que vino a llamarse ‘nuevo boom’ de escritoras latinoamericanas, una operación mediática asentada en el reciclaje de una etiqueta que arrastra no pocas polémicas y controversias.

Este es un aspecto recurrente en las entrevistas a Reyes, en las que la escritora responde una y otra vez en la misma línea, desmarcándose del concepto de *boom*, concretamente aplicado a las autoras latinoamericanas. A propósito de lo que nombra como “mal llamado boom latinoamericano femenino”, Reyes remite al primer *boom* para señalar que: “Durante años las mujeres, las travas, las lesbianas y disidencias fueron excluidas, el famoso boom [...] dejó afuera a un montón de autoras. Mujeres que escriben hubo siempre, solo que estábamos marginadas a

---

<sup>6</sup> Anónimo 2022c, s.p.

<sup>7</sup> Scherer 2023, s.p.

<sup>8</sup> Fernández Costa 2023, s.p.

ciertos espacios, olvidadas”<sup>9</sup>. Con ello, defiende la existencia y el valor de otras narradoras latinoamericanas de generaciones anteriores, que habrían quedado excluidas de la celebridad y de la internacionalización por motivos ajenos a la calidad literaria de su escritura. En la misma línea, y hablando específicamente de la categoría del llamado ‘realismo mágico’, declara que:

En su momento el realismo mágico fue un movimiento machista que ocultó y ninguneó a todas las mujeres escritoras [...]. El *boom* del realismo mágico dejó conscientemente fuera a las mujeres. Ahora quizás las mujeres ganaron un lugar de escucha. Sabíamos escribir, estábamos ahí [...] <sup>10</sup>.

A estos planteamientos sobre la polémica en torno al término *boom* y sus implicaciones, sumamos algunas de las perspectivas de los más recientes estudios sobre autoría, especialmente aquellos enfocados al estatuto de autorial en escritoras. Para ello remitimos al marco teórico esbozado por Bustamante Escalona y Pérez Fontdevila<sup>11</sup>, así como al estado de la cuestión planteado posteriormente por Bustamante Escalona y Amaro Castro<sup>12</sup> en su más reciente volumen dedicado al estatuto autorial en escritoras latinoamericanas actuales.

Desde estas premisas, puede apreciarse la complejidad de los debates en torno a nociones como ‘escritura de mujeres’ o ‘literatura femenina’. A todo ello se suman las múltiples polémicas y debates que se libran en el otrora llamado ‘movimiento feminista’, un término hoy en día rebasado por una heterogeneidad y diversidad difícilmente abarcable de forma unitaria, y por ello cada vez más comúnmente tratado en plural (‘los feminismos’). Como advierte Amaro Castro<sup>13</sup>, tal diversidad requiere colocar la perspectiva interseccional en el primer plano de la crítica feminista.

Ante todo ello surge la pregunta: ¿qué lazos comunes siguen teniendo cabida? ¿Qué problemáticas, qué demandas aglutinan a los feminismos a un nivel global? Siguiendo la sugerencia de Gallego, sostenemos que el femicidio podría ser una de las “zonas de debate mundial” de los feminismos en todas las latitudes y que, por ello, las

---

<sup>9</sup> Scherer 2023, s.p.

<sup>10</sup> Correa 2023, s.p.

<sup>11</sup> Bustamante Escalona y Pérez Fontdevila 2019, pp. 677-686.

<sup>12</sup> Bustamante Escalona y Amaro Castro 2024, pp. 11-28.

<sup>13</sup> Amaro Castro 2020, s.p.

producciones culturales que lo tematizan, como las novelas de Reyes, consiguen un alcance amplísimo en la recepción, puesto que encuentran referentes allá donde son importadas. Que una canción sea traducida no es un ejercicio habitual, y de ahí que la canción de Vivir Quintana haya encontrado su mayor acogida en el territorio hispanohablante. En el campo literario, no obstante, la traducción sí es una práctica usual, y las múltiples traducciones de la obra de Reyes son un signo incontestable de que esta encuentra acogida en muy diversas geografías. En ese sentido, en el caso de Reyes como en el de otras escritoras con trayectorias análogas, se demuestra que la lucha contra los femicidios es un tema que concierne al público lector más allá de sus fronteras locales, regionales y continentales.

### **Cruzar el Atlántico: un (no tan nuevo) sueño**

En esta sección, pretendemos explorar los efectos de la operación, dentro del mercado mundial del libro, que hace de una escritora argentina como Reyes una “autora internacional”. La pregunta sobre la dimensión internacional de lo latinoamericano, o, lo que es más, de la difusión internacional de *una imagen* de lo latinoamericano, remite a debates ampliamente abonados por la crítica literaria desde hace ya varias décadas<sup>14</sup>, irreductibles a unas pocas líneas. Recogemos, sin embargo, la pregunta, y todos los sentidos tensionados que de ella se desprenden, con el propósito de aguzar la mirada y advertir la complejidad de estos fenómenos a partir de nuestro estudio de caso. ¿Cómo se convierte (a) una escritora latinoamericana en autora internacional?

Por lo que respecta al caso de Dolores Reyes, proponemos que la operación se lleva a cabo a partir de tres significantes que se relacionan entre sí de forma particular, por cuanto unos matizan a los otros y hacen factible (también circulable y vendible) la imagen autorial de Dolores Reyes en el plano internacional: ‘feminista’, ‘maestra’ y ‘madre’. Según nuestra hipótesis, los perfiles de madre y maestra perfilan una cara amable y aceptable para el público masivo de la autora feminista, pues recordemos que estos dos aspectos son los que se han salvado en la nueva versión de su carta de presentación, al fichar por Random House.

---

<sup>14</sup> Guerrero et al. 2020; Bustamante Escalona y Pérez Fontdevila 2019.

Si atendemos a cómo se presenta a Reyes en la prensa, por lo general, en las muchas entrevistas que ha concedido desde que se publicara *Cometierra* (2019), la etiqueta de escritora o autora feminista parece quedar fuera de toda duda, y esta se justifica a partir del tema central de sus novelas: violencia contra las mujeres, desapariciones forzosas, femicidio. Puede observarse en diversos titulares de medios de distintos países, como es el caso de *El País* en España<sup>15</sup>, o en extractos como el siguiente, de una entrevista de 2022 para Swissinfo:

En un momento en el que el feminismo ha tomado fuerza a nivel mundial pero también donde las mujeres son violentadas y asesinadas en cifras descomunales, la novela *Cometierra* [...] ha cobrado vital importancia no sólo en la lucha por la vida de las mujeres sino como una lectura que acompaña al movimiento, particularmente desde las juventudes<sup>16</sup>.

En muchos casos, las declaraciones de la autora corren parejas a esta clase de sentencias, que vinculan de forma muy estrecha su producción literaria con el activismo feminista y con sus demandas y luchas actuales. Así, cuando se le pregunta si entiende su obra como una herramienta política que “se alza como un grito frente a lo que sería el silencio de las instituciones” ¿fuente?, la autora responde que siente que sí, pues pone en funcionamiento voces que no tienen acceso a circuitos de difusión, es decir, “las perspectivas de ciertas chicas que siempre son objeto de muchas violencias pero pocas veces se las escucha”<sup>17</sup>. Algo que, por otro lado, nos remite al ya clásico debate sobre las posibilidades de representación de la voz del subalterno<sup>18</sup>.

A pesar de todo ello, en algunas otras muestras de prensa aparecen declaraciones que parecieran contradecir toda esta serie de premisas, y que ofrecen información muy interesante sobre cómo la propia Reyes se relaciona con esta asignación de etiquetas a su obra y a su figura autorial. En una nota de prensa de 2020, se le formula la siguiente pregunta: “Te defines como feminista y de izquierdas, ¿es tu novela también así?”, a lo que ella responde:

---

<sup>15</sup> Rivas Molina 2023, s.p.; Centenera 2019, s.p.

<sup>16</sup> Anónimo 2022c, s.p.

<sup>17</sup> Correa 2023, s.p.

<sup>18</sup> Spivak 2009.

Me parece que más que feminista... yo panfletos escribí 250.000, pero esto no es un panfleto, es una novela. Hay elementos que habilitan para reflexionar sobre temas que están en la agenda feminista, por supuesto, pero decir que es una novela feminista me parece forzado. Es una novela y punto, hay una ficción, una trama, personajes muy fuertes...

En 2023, ya tras la publicación de *Miseria*, la autora afirma que “si quiero escribir un panfleto, tanto diez millones de momentos para hacerlo, pero en una novela sigo la experiencia de los personajes”<sup>19</sup>. De este modo, puede rastrearse en qué medida la propia autora negocia con dichas etiquetas pues, aunque se presente en el espacio público como una luchadora feminista, encuentra problemática la categoría de ‘escritora feminista’ o la vinculación absoluta e inequívoca de su actividad política y su escritura. Esto tiene que ver con cómo dicha etiqueta modula para ella un lugar específico en el campo cultural y con su grado de conformidad ante este hecho.

El segundo de los significantes que, proponemos, modula la etiqueta de ‘feminista’, es el de ‘madre’. Ya desde la publicación de la primera obra, la maternidad ha estado muy presente en la definición de sí que Reyes suscribía: aquel “madre de siete hijos” que incluía su carta de presentación no solo daba cuenta de la relevancia de la maternidad en su modo de identificarse, sino que también apunta a una forma de maternidad poco convencional, en principio, por lo “poco común” que pudiera resultar hoy en día ser madre de tantos hijos. Como ella misma ha declarado en algunas entrevistas, la maternidad no solo es una parte fundamental de su identidad, sino también de su forma de entender el feminismo: “desde mi feminismo me interesa transitar el tema de las maternidades. No tengo separado un feminismo no materno”<sup>20</sup>.

Este, que es uno de los focos de pensamiento y reflexión más candentes de los debates feministas, parece cobrar una relevancia insoslayable no solo en su vida y en su obra, sino también en su *escritura*. La cuestión no es baladí, y aparece en prensa pero también se revela como uno de los focos de interés del público lector al acercarse a la autora. En la presentación de *Miseria* en la Feria del Libro de Buenos Aires (mayo de 2023), una de las primeras preguntas que surge en la ronda

---

<sup>19</sup> Larrea 2023, s.p.

<sup>20</sup> Rivas Molina 2023, s.p.

de intervenciones del público no es otra que: “¿cómo es escribir siendo madre de siete hijos? ¿Cómo podés, cómo tenés tiempo para leer?”<sup>21</sup>. La respuesta de la autora sigue apuntando en la misma dirección: la maternidad ocupa un papel central, pero se trata de una maternidad no convencional no solo por la cantidad de hijos, sino también por la estructura familiar en que se enmarca, según se deduce de sus palabras. Reyes, al tiempo que agradece a otras mujeres que cuidan de sus hijos e hijas cuando ella no está, declara que “nosotros somos autogestivos ciento por ciento”<sup>22</sup> y que “pude escribir con siete hijos, no pude escribir con ningún padre ni marido”<sup>23</sup>, a lo que se suceden risas y aplausos por parte del público.

Esta serie de informaciones nos ofrece un mapa sobre el concepto de autora-madre que circula en torno a Dolores Reyes, que se completa y retroalimenta desde focos diversos (titulares de prensa, declaraciones de ella misma, preguntas de su público lector). También en su obra, la maternidad cobra una relevancia gradual que llega a su punto álgido en la segunda entrega. En *Miseria* una de las protagonistas, cuyo nombre da título a la obra, es una adolescente embarazada, pareja del hermano de Cometierra, que ha decidido llevar a término el embarazo. Como resultado, emerge una nueva estructura familiar que se erigirá en un renovado espacio de seguridad para Cometierra (quien, junto con su hermano Walter, se habían quedado huérfanos en la primera entrega). La llegada del bebé constituye un motivo narrativo poco novedoso, que establece el paralelismo entre un nuevo nacimiento y el advenimiento de la felicidad y la alegría para el núcleo familiar, y la llegada de un nuevo ciclo vital lleno de esperanza. Resulta inevitable asociar este motivo con la performance autorial de su escritora, que coloca la maternidad en un lugar central de su vida y su obra; este, además, se presta a problematización, pues puede interpretarse como un gesto ideológicamente conservador de reafirmación de la familia, que además ofrece una visión naíf y dulcificada del embarazo adolescente en contextos de precariedad económica.

Sin embargo, en la obra aparecen otros aspectos vinculados a la maternidad que contribuyen a diversificar este foco y, con ello, a reorientar el protagonismo de la maternidad en otras direcciones más

---

<sup>21</sup> Penguin Argentina 2023, 46'08''.

<sup>22</sup> Ibid., 46'30''.

<sup>23</sup> Ibid., 46'35''.

plurales. Uno de ellos guarda relación con la red de afectos que se teje entre las protagonistas y otros personajes que no son familia sanguínea, lo cual apunta hacia una forma de experimentar la crianza que se distancia relativamente del modelo hegemónico de la familia nuclear. Por otro lado, la presencia de la maternidad en la obra, concretada en el embarazo adolescente de Miseria, sirve como pretexto para construir una crítica a la violencia obstétrica, como la propia autora apunta: “el sistema de salud es absolutamente violento con los cuerpos que van a parir, más si son mujeres jóvenes y pobres”<sup>24</sup>.

No obstante, y al contrario de lo que podría presumirse ante la imagen que se da de Reyes respecto a la maternidad, la escritora ha adoptado posicionamientos explícitos en favor del aborto. Aunque no existe incoherencia real entre ambas premisas, ambas rara vez aparecen de la mano en la esfera pública, de modo que se refuerza el efecto de que son excluyentes: ¿cómo una mujer que se enorgullece de ser madre de siete hijos va a manifestarse en favor del aborto?, es lo que se deduce de la imagen de la autora que se difunde en los medios. A ese respecto, emerge la pregunta: ¿es la promoción editorial de Reyes como madre una forma de diluir, o de soslayar, su apoyo a la legalización y la despenalización del aborto? La hipótesis quedaría reforzada por la idea de que el perfil de ‘feminista pro aborto’ resulta más polémico, y menos vendible, que el de ‘feminista, maestra y madre’.

No obstante, y como hemos comentado al inicio, las luchas por la despenalización del aborto han ocupado, en los últimos tiempos, un espacio central en las demandas de los feminismos argentinos y, por ende, un lugar referencial entre los feminismos del resto de América Latina. Dolores Reyes, en tanto que militante feminista declarada, ha mostrado públicamente su apoyo activo a esta demanda. En sus entrevistas más recientes el tema del aborto aparece soslayado; parece haberse diluido entre los aspectos que la prensa selecciona para presentar a la autora. No obstante, sí se aprecia con mayor frecuencia en las entrevistas de los primeros tiempos, tras la publicación de *Cometierra* por parte de Sigilo, esto es, en el primer estadio de ese proceso internacionalizador de su obra que no deja de ser también una operación de *marketing*. En 2019, la prensa ponía en boca de la autora declaraciones tan explícitas como “el aborto legal va a salir”<sup>25</sup>; en esa misma entrevista-

<sup>24</sup> Scherer 2023, s.p.; Correa 2023, s.p.

<sup>25</sup> Centenera 2019, s.p.

ta, la entrevistadora detiene la atención sobre el hecho de que “Reyes luce un pañuelo verde de la campaña a favor del aborto legal, seguro y gratuito en su muñeca izquierda”<sup>26</sup>. En un artículo que aparece poco después, en 2020, escrito por la propia Reyes, esta alude a cómo es interrogada sobre la aparente (y falaz) contradicción entre apoyar el aborto y ser madre de siete hijos:

En el último año me preguntaron muchas veces cómo es que teniendo siete hijxs milito por el aborto legal. No saben que vamos juntxs, no saben que nos encontramos allá, no saben lo que es escuchar “mamá”, levantar la cabeza y verlx rodeadxs por sus amigxs en el candor de la marea verde. Esta pelea también es por sus vidas, sus decisiones, sus derechos<sup>27</sup>.

A través de declaraciones como esta se aprecia de nuevo una negociación entre los significados que cristalizan de su imagen autorial (la que circula mayoritariamente en los circuitos literarios, y promocionan y suscriben las editoriales y medios hegemónicos), y la “presentación de sí”<sup>28</sup> que Reyes moldea. Ambas, sin duda, están imbricadas, pero también inscritas en un mapa de sentidos que está tensionado.

Del mismo modo que sucedía con el signo *madre*, el de *maestra* funciona también como una modulación factible para ese perfil de ‘autora feminista’ que tiene asociado la escritora. En las múltiples entrevistas publicadas, se incide en sus estudios orientados a la enseñanza y en cómo continúa ejerciendo la docencia desde su lugar de residencia en el conurbano bonaerense. La de maestra es una profesión tradicionalmente asociada a las mujeres, por ser de las primeras a las que se les ha permitido el acceso (y a la que, en muchos casos, han quedado relegadas). Como la de cocinera o enfermera, se trata de profesiones que implican una transferencia de las tareas asociadas a la madre de la familia tradicional burguesa, a la sociedad (educación de los más pequeños, alimentación, cuidados). En ese sentido, es un signo que no solo se inserta amablemente en el marco de la feminidad tradicional sino que dulcifica otros aspectos menos ‘promocionables’ de Reyes (la militancia feminista, la defensa del derecho al aborto). La maestra es

---

<sup>26</sup> Ibid.

<sup>27</sup> Reyes 2020, s.p.

<sup>28</sup> Pérez Fontdevila y Torras Francès 2015, p.6.

un perfil social que, a menudo, ha sido leído en continuidad con el de la madre, de hecho, como una 'segunda madre' para sus estudiantes.

Pero, como ocurría también con el tema de la maternidad, la incorporación de Reyes de su perfil 'docente' a su ejercicio literario no es tan convencional ni amable como podría, sino más bien polémica y algo problemática; una vez más, se trata de un aspecto a través del cual la autora ha debido negociar significados e implicaciones, pues lo que se presenta como un perfil convencional e inocuo (la 'escritora-profesora'), acaba resultando cuestionable y polémico para algunos. Un ejemplo de ello puede rastrearse en la recepción adolescente de las obras.

En su circulación internacional, las obras de Reyes se promocionan habitualmente como narrativa para adultos, pero en Argentina, y en otros lugares de Latinoamérica, su potencial pedagógico ha sido aprovechado como herramienta educativa en los sectores más jóvenes, en edad escolar. Las novelas, por tanto, han sido leídas en centros escolares como pretexto para abordar cuestiones como la violencia contra las mujeres y la sexualidad, aspectos desde los cuales podemos pensar en el concepto de *pedagogía feminista*. Si bien, por lo general, no hay dudas sobre la importancia de educar a los jóvenes en contra de los asesinatos de mujeres, hay otros aspectos también educativos de las obras que han resultado molestos y han sido motivo de censura. La novela *Cometierra*, en concreto, fue prohibida en algunos colegios de Argentina debido a las quejas de las familias por el contenido sexual de las mismas<sup>29</sup>, por lo general pasajes en los que la protagonista enuncia activamente su deseo y su goce en el plano de las relaciones sexuales. Reyes responde a los intentos de censura hablando de la importancia de la educación sexual en la adolescencia; la prensa resaltó, ante estos sucesos, cómo los intentos de censura iban más allá del contenido sexual de las obras sino que la polémica venía de cómo dicho tema quedaba articulado con debates políticos<sup>30</sup>.

Así pues, hemos podido comprobar cómo funcionan algunos signos asociados a Dolores Reyes en su imagen autorial: feminista, madre y maestra. Veamos, en consecuencia, cómo su articulación y circulación en la esfera pública entrañan un campo de batalla discursivo en el que la autora negocia significados entre la imagen pública que le viene dada y la "presentación de sí" que ella misma pone en circulación, y cómo se traducen estas cuestiones al ámbito internacional.

<sup>29</sup> Reyes 2022, s.p.

<sup>30</sup> Anónimo 2022b, s.p.

Los factores que inciden en la internacionalización de Dolores Reyes y su obra son varios y se encuentran relacionados. Uno de ellos, de los más significativos, es el ya comentado cambio de editorial y el fichaje por uno de los mayores grupos que controlan la circulación de narrativas hispánicas. El hecho de pasar a formar parte de la nómina de autoras de Random House es uno de los puntos clave para estudiar los temas que venimos exponiendo e implica un elemento reseñable: una forma de ‘internacionalización’ que no pasa por la traducción a otras lenguas sino por la entrada en un circuito privilegiado de difusión que es el europeo, un acceso que, como venimos advirtiendo, no está exento de consecuencias y condicionantes.

Con el fin de esclarecer este trazado, resulta de interés indagar en cómo se plantea la cuestión de las traducciones en la obra de Reyes y cómo esta se ha convertido en un elemento más de su figuración autorial, puesto que el éxito y la internacionalización de su obra aparecen incesantemente en todas las entrevistas y notas de prensa que se le dedican. Además, cabe señalar que la traducción de *Cometierra* ha seguido algunos derroteros complejos, pues la obra ha empezado a traducirse a diversos idiomas antes de que la autora firmara con Random House, de modo que no debe asumirse que las numerosas traducciones han sido catapultadas necesariamente por el éxito del paso a una gran editorial. Quizás sí, en adelante, potenciadas, pero lo cierto es que la primera entrega (*Cometierra*) empezó a traducirse a diversos idiomas al poco de ser publicada. En ese sentido, podemos pensar en las posibilidades de internacionalización que ofrecen las redes de colaboración entre editoriales independientes de distintos países, y en cómo sus dinámicas inciden en la modulación de la calidad y el gusto en la “literatura latinoamericana mundial”<sup>31</sup>. Al rastrear distintos contenidos de prensa, se aprecia la incidencia en las múltiples traducciones que la obra ha tenido como muestra de su alcance internacional, y asimismo cómo el éxito de Reyes queda vinculado al sobreesfuerzo derivado de conciliar la escritura con la maternidad y los cuidados.

No son pocos los titulares que, desde Argentina, celebran la internacionalización de la obra y figura de Dolores Reyes. En ellos, se incide en la procedencia de la autora, el llamado ‘conurbano bonaerense’ (es decir, el área metropolitana de la Ciudad de Buenos Aires), y en cómo desde ese origen humilde se ha alcanzado una fama mundial: “Dolores

---

<sup>31</sup> Gallego Cuiñas 2021, pp. 10-13.

Reyes, desde el conurbano al mundo”<sup>32</sup> o “la escritora Dolores Reyes, que narra y vive en el Conurbano, es traducida hasta el turco, polaco y danés e inspiró una serie”<sup>33</sup>. En las múltiples entrevistas en que se pregunta a la autora por el éxito internacional, abundan también las alusiones a cuando fue recomendada por el *New York Times* y por la ‘mismísima’ Oprah Winfrey. Así, Europa, Estados Unidos y los países de lenguas vistas como muy lejanas y ajenas desde Argentina, funcionan como medidor del éxito y del valor social también desde la prensa argentina, que lo presenta como un orgullo nacional.

También desde España, resulta especialmente interesante la imagen de Reyes que se perfila sobre todo a partir del lanzamiento de *Miseria* por parte de Alfaguara. Pocos meses después del lanzamiento de la secuela de *Cometierra*, aparecían en medios españoles titulares del tipo: “‘Cometierra’ conquista al New York Times y a Oprah: así es Dolores Reyes, la autora de este ‘bestseller’”<sup>34</sup>. En el artículo que sigue al titular, se describe la acogida de la autora en su nueva editorial, “donde es recibida como una celebridad”. El texto interesa por cuanto plantea una llamativa paradoja en torno a ese éxito internacional de la autora; por una parte, admira el éxito alcanzado por *Cometierra* en el recorrido previo al fichaje por el gran grupo. Por otra, sin embargo, y de forma algo engañosa por lo contradictorio, coloca a Random House como la responsable última del éxito: “¿Qué tiene la saga Cometierra que la hace desgarradora? ¿Qué vieron las grandes editoriales que compraron los derechos a la pequeña editorial argentina Sigilo y la convirtieron en un *superventas internacional*?”<sup>35</sup> (cursiva propia).

Cuando es preguntada por los entrevistadores sobre las traducciones, la autora remite a una de las hipótesis que planteábamos más arriba sobre los feminicidios como ‘zona de debate mundial’ de los feminismos; en términos generales, la problemática de los femicidios se plantea como un fenómeno de alcance global y, con ello, como uno de los motivos de la acogida internacional de *Cometierra*. Hablando de sus experiencias en otros países, Reyes comenta: “en las mismas entrevistas agradecen que se hable de estos temas, de los femicidios, de las violencias. Me pasó en México, en Perú... Polonia, donde también se

<sup>32</sup> Soto 2023, s.p.

<sup>33</sup> Scherer 2023, s.p.

<sup>34</sup> Fernández-Costa 2023, s.p.

<sup>35</sup> Ibid.

publicó, tiene un índice alto de violencias”<sup>36</sup>. En la misma línea, y años antes, había declarado para otro medio que:

He ahí una de las claves del éxito de *Cometierra*, una de las claves por las que, en un año y medio, ya agotó varias ediciones y se ha publicado o se publicará en casi una decena de otros idiomas: pone el dedo en la llaga de los feminicidios, uno de los males más lacerantes del mundo en el que vivimos<sup>37</sup>.

En 2023, fecha a partir de la cual Reyes ha empezado a promocionarse más intensamente en España, aparecen declaraciones que buscan correspondencias explícitas de las novelas con el contexto español. Al ser preguntada por la cuestión de las desapariciones y las fosas comunes, la escritora responde: “¿Por qué no pensar que en España también es una herida abierta esto? Yo desde mi experiencia que no es nativa, que es latinoamericana, siento que no es algo ajeno. Quizás por eso el libro ha tenido el recibimiento que ha tenido”<sup>38</sup>.

Si nos detenemos en cómo la autora interactúa cuando se le pregunta por su éxito internacional, aparece otro elemento común que queda con frecuencia resaltado en las entrevistas. Dolores Reyes, que comenzó *Cometierra* como parte del ejercicio de escritura de un taller literario (es decir, aparentemente sin grandes pretensiones), y que no había salido del país hasta entonces, está viviendo el éxito de sus obras ‘como un sueño’. En el modo en que se orientan sus declaraciones, la autora queda perfilada como una mujer sencilla, que vive con sus muchos hijos en una ciudad de provincia, y que está sumamente agradecida por ese éxito internacional del que los periodistas le hablan. En ese sentido, debemos preguntarnos sobre los mecanismos de exotización de la autora latinoamericana que se activan en esta narrativa del ‘éxito internacional’. En la ficha sobre Reyes del *Blog del Instituto Cervantes en Londres*, la frase que da título a la entrada no es otra que “Dolores Reyes: ‘Llegar al público británico es un sueño hecho realidad’”<sup>39</sup>. Así vemos, por un lado, cómo desde la prensa argentina se vive la llegada a Europa y a los Estados Unidos como una forma de alcanzar prestigio social, pero, por otra, cómo en los países europeos la aceptación de la

---

<sup>36</sup> Scherer 2023, s.p.

<sup>37</sup> Vázquez 2020, s.p.

<sup>38</sup> Correa 2023, s.p.

<sup>39</sup> Ralvarez 2021 s.p.

autora en el circuito literario queda sujeta al agradecimiento reiterado de esta por habersele permitido formar parte.

En la misma línea, y hablando en otra entrevista también de las traducciones de *Cometierra*, Reyes apunta: “Son ediciones hermosas. ¿Viste las tapas? Puse, especialmente, un estante arriba de mi cama para colocar los libros traducidos. Ahora en el contrato figura que tienen que mandarme un ejemplar”<sup>40</sup>. Y más adelante, cuando la entrevistadora le pregunta sobre la opinión de los traductores cuando se adentran en el “universo” de sus novelas, continúa:

En Suecia, Noruega, les llamaba la atención los lugares, la manera de vivir, de hablar. En ese momento, me sorprendieron mucho las traducciones de los países nórdicos, para mí fue maravilloso pensar que un universo tan lejano se acercara al mundo periférico que plantea mi novela, me parecía algo muy latinoamericano como para preguntarme qué es lo que iban a leer estos nuevos lectores tan remotos<sup>41</sup>.

En una entrevista anterior, de 2021, sostiene una actitud y una postura similares ante la idea del ‘éxito internacional’, que vienen a reforzar un patrón mediante el cual la ‘autora latinoamericana’ queda agradecida a los circuitos hegemónicos de la cultura por haber detenido la atención en su obra:

Es, por supuesto, un montón que el *New York Times* o el *Babelia* de España, que es el suplemento cultural más prestigioso de habla española, haya puesto a *Cometierra* como uno de los libros del año. Y lo de Oprah fue increíble, que saliera recomendado por ella en su revista que la siguen millones de personas [...]. En un punto también fue irreal porque como queda todo tan lejos e incluso en otra lengua y otra cultura es como un poco increíble<sup>42</sup>.

En continuidad con esta imagen de autora agradecida por el éxito fuera de las fronteras argentinas<sup>43</sup>, encontramos el perfil de escritora-madre;

---

<sup>40</sup> Scherer 2023, s.p.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Glassmann 2021, s.p.

<sup>43</sup> Al hilo de la internacionalización de la autoría de la que venimos hablando, resulta de interés cómo la prensa en otras lenguas transmite sentidos afines a los que estamos analizando en la prensa en español, potenciando más unos aspectos u otros. A propósito de un artículo en italiano, publicado por *Orizzonti*, del que Reyes incluye una fotografía en su cuenta personal de Instagram, vemos cómo la autora

una mujer humilde que, pese a su éxito, continúa viviendo y trabajando desde el conurbano. Como se cuenta repetidas veces en las entrevistas, Reyes comenzó a escribir como parte de los ejercicios de un taller literario en el que se inscribió, y nunca tuvo pretensiones de alcanzar la fama que hoy en día ostenta, ni de dedicarse profesionalmente a la escritura<sup>44</sup>. Pese a su éxito, “también se ocupará de las cuestiones domésticas de su casa, las zapatillas de fútbol y la clase de inglés. Y cuando el día termine, volverá a zona oeste, su territorio, ese que conoce y cuenta para que otros y otras también se encuentren”<sup>45</sup>.

La maternidad de Reyes, es decir, el hecho de que sea madre de siete hijos, se utiliza a modo de reclamo como una forma de vida exótica, sobre todo para una escritora profesional. La frase que un día ella escogiera para aquella presentación en Sigilo ha sido magnificada por los medios y ubicada en el origen de su escritura. La cuestión sobre cómo escribe al tiempo que ejerce los cuidados de sus hijos es omnipresente en las entrevistas, titulares y notas de prensa, del tipo “Madre de siete hijos, suele levantarse de madrugada para escribir”<sup>46</sup> o, de forma más extensa, como relata Cristian Vázquez:

Tiene siete hijos: cuatro chicas y tres chicos de entre 9 y 25 años. Y aunque las cuestiones de la vida personal de los autores que leemos deberían importarnos poco o nada, me parece que vale la pena destacar esta particularidad [...], nos obliga a quienes no tenemos hijos a buscar pretextos nuevos para cuando no logremos escribir: ante su ejemplo, excusas típicas como ‘no tengo tiempo’ o ‘estoy cansado’ carecen de legitimidad<sup>47</sup>.

Así, se destaca el esfuerzo y la capacidad de trabajo de la autora como uno de los garantes de su logro, que la convierten también en una *rara avis*: la escritora-madre de éxito, que ha conseguido lo que pocas consiguen, privándose de sueño al despertarse cada madrugada para escribir<sup>48</sup>.

---

establece lazos afectivos con la comunidad lectora italiana al recordar a su abuela, su “Nana” italiana, que habría estado orgullosa de ello. Se trata de un gesto significativo dados los vínculos históricos y culturales entre Argentina e Italia, y compone una interesante muestra de los mecanismos de internacionalización de la autoría, en este caso mediante la vinculación afectiva de un sector del público lector en otra lengua. Aunque el artículo no se encuentra disponible desde España, puede verse la fotografía en el perfil público de Reyes, en la red social Instagram, con fecha del 30/12/2023.

<sup>44</sup> PC 2023, s/p.; Rivas Molina 2023, s.p.

<sup>45</sup> PC 2023, s.p.

<sup>46</sup> Centenera 2019, s.p.

<sup>47</sup> Vázquez 2020, s.p.

<sup>48</sup> Scherer 2023, s.p.; Fernández-Costa 2023, s.p.; Rivas Molina 2023, s.p.

## Conclusiones

Lo expuesto a lo largo de estas páginas resulta sugerente para preguntarnos en qué medida un cambio de editorial de este calibre, unido al éxito fuera de las fronteras argentinas han incidido en la figuración autorial de Dolores Reyes. Cómo, también, emerge una zona de tensión discursiva en que se negocian constantemente significados entre lo que la autora declara sobre sí misma, cómo es vista en sus inicios, cómo los medios retratan su evolución autorial, y en qué grado influyen en todo ello las políticas editoriales de las grandes marcas y los procesos de internacionalización de las obras, que adquieren su mayor expresión en las traducciones.

La publicación en grandes editoriales como Random House garantizan un alcance y un impacto mucho mayor que el de las editoriales independientes, y en ese sentido suponen una evidente ventaja para la difusión de los mensajes y contenidos que contienen los textos. Facilitan, además, la traducción a otras lenguas y el consecuente impacto internacional, aunque en el caso de Reyes hemos visto cómo este puede darse desde una editorial pequeña, pues muchas de las traducciones se llevaron a cabo antes del cambio de sello. Resultaría incierto afirmar, por otro lado, que las grandes empresas editoriales censuran los textos que contienen posicionamientos políticos radicales o subversivos, puesto que muchas de las autoras de las que hemos nombrado en la introducción publican sus textos en Random House, así como otras de la talla de Virginie Despentes o Gabriela Wiener, cuyas obras contienen posicionamientos políticos explícitos y no precisamente moderados. Por otro lado, no obstante, observamos que en el caso de esta editorial dicho contenido político se queda en el texto y no trasciende, generalmente, a los paratextos, de modo que la imagen externa del libro sí ofrece esa apariencia de neutralidad ideológica. En el caso de muchas editoriales independientes, por el contrario, los aspectos de adscripción ideológica de los textos, y de sus autoras, están presentes en las portadas, contratapas o citas iniciales. Un hecho que, por otro lado, guarda relación con cómo estos sellos definen su identidad, se singularizan, especializándose en un sector del público lector; suscriben, así, “premisas estéticas, de género, culturales y políticas que conforman su identidad editorial, esto es: su relato”<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Gallego Cuiñas 2022, p.19.

Asimismo, resulta ineludible que las grandes corporaciones tienen un efecto homogeneizador sobre la literatura, que empieza desde el formato de los propios libros físicos, y que estas sostienen políticas editoriales que apuntan a la neutralidad y a la uniformidad de sus productos, los cuales pasan a ser reconocibles como parte de una misma marca comercial. Con ello, necesariamente modulan en algún grado la figuración autorial de las escritoras y escritores que tienen en nómina, como hemos podido estudiar en el caso de Dolores Reyes. En otras palabras, el compromiso político, sea de signo feminista o de algún otro, no interesa como parte de la promoción autorial de las grandes empresas y por ello no queda integrado en el aparatage paratextual, aunque sí se mantenga en el contenido de las obras editadas.

Al hablar de las distintas implicaciones de publicar en editoriales independientes así como en grandes sellos, queda sobre la mesa la polémica sobre la parte comercial de la literatura y la cultura. ¿Cuáles son las responsabilidades que se adquieren al participar en la ‘internacionalización’ de una autora latinoamericana? ¿Qué significados entran en juego, y cuál es el componente de colonialidad que incide en el filtrado de escritoras y textos, en el tipo de imagen de ellas que es promocionada por los medios a uno y otro lado del Atlántico? ¿Cuáles son los signos que aseguran el éxito de una recepción internacional y por qué? Pero, sobre todo, ¿qué nos dice todo ello sobre las miradas coloniales que se activan en el circuito internacional del libro?

A partir del caso de Dolores Reyes hemos podido apreciar, en primera instancia, un ejemplo de la incidencia y la relevancia que llegan a adquirir las voces de autoras latinoamericanas en el estado de la cuestión de los feminismos mundiales. Por otro lado, sobre todo a partir de nuestro análisis de extractos de prensa, hemos asistido a diversas operaciones de exotización de una autora obrera, de provincias, que la prensa presenta como emocionada, y *agradecida*, por haber alcanzado ‘el lado de allá’.

## Bibliografía

- Almada, S. (2014), *Chicas muertas*, Penguin Random House, Barcelona.
- Amaro Castro, L. (2020), *Cómo se construye una autora: algunas ideas para una discusión incómoda*, en “Palabra pública”, s/p.
- Anónimo (2022a), *Tras la polémica por el cuento de Casciari, en una escuela quieren prohibir Cometierra de Dolores Reyes*, en “Página 12”, disponible en: <<https://lc.cx/qji6up>> (última consulta 6 de febrero de 2024).

- Anónimo (2022b), *Por sus escenas sexuales, cuestionan que se lea en los colegios una reconocida novela sobre femicidio*, en “Infobae”, disponible en: <<https://lc.cx/GsvKqb>> ((última consulta 6 de febrero de 2024).
- Anónimo (2022c), ‘Cometierra’ de Dolores Reyes acompaña al movimiento feminista., En: “Swissinfo”, s.p., disponible en: <<https://lc.cx/daL8Pg>> (última consulta 6 de enero de 2024).
- Arriaga, A.E. y Aspiazu, E.L. (2022), *Reivindicaciones y estrategias en la frontera entre feminismo y sindicalismo en Argentina*, en “Descentrada”, Vol. 6, N° 1, pp. 1-16.
- Bellucci, M. (2014), *Historia de una desobediencia: aborto y feminismo*, Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Bustamante Escalona, F. y Amaro Castro, L. (2024), *Carto(corpo)grafías y otras figuraciones de la narrativa latinoamericana actual escrita por mujeres*, en Bustamante Escalona, F. y Amaro Castro, L. (eds.) *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 11-28.
- Bustamante Escalona, F. y Pérez Fontdevila, A. (2019), *Introducción. Ser autora latinoamericana. Procesos y estrategias de autor-representación*, en “Revista Iberoamericana”, Vol. LXXXV, Núm. 268, pp. 677-686.
- Centenera, M. (2019), ‘Cometierra’, *la vidente que busca mujeres desaparecidas*, en “El País”, disponible en: <<https://lc.cx/pHaOHb>> (última consulta 5 de mayo de 2024).
- Correa, A. (2023), *Dolores Reyes: ‘El boom del realismo mágico dejó conscientemente fuera a las mujeres’*, en “Vogue Spain”, disponible en: <<https://lc.cx/ur-S0E>> (última visita el 01/05/2024).
- De Benito Mesa, I. (2024), *Brujas y videntes contra los feminicidios: autoría y discurso político en Dolores Reyes*, en “Working Paper Series Puentes Interdisciplinarios”, serie 3, N° 1, 1-16, disponible en: <<https://lc.cx/xXRi18>> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- Enriquez, M. (2019), *Nuestra parte de noche*, Anagrama, Barcelona.
- Enriquez, M. (2010), *Chicos que vuelven*, Eduvim, Villa María.
- Fernández-Costa, R. (2023), ‘Cometierra’ conquista al New York Times y a Oprah: así es Dolores Reyes, la autora de este ‘bestseller’, en “El Español”, disponible en: <<https://lc.cx/1m-I4x>> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- Gallego Cuiñas, A. (2022), *Femiedición. Hacia una praxis editorial feminista en Iberoamérica*, en “Revista Iberoamericana”, XXII, 80, pp. 11-38.
- Gallego Cuiñas, A. (2021), *Presentación. Ábrete sésamo. Gatekeepers de la literatura latinoamericana*, en “Revista Chilena de Literatura”, 105, pp. 9-15.
- Gallego Cuiñas, A. (2020), *Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enriquez y Samanta Schweblin*, en Guerrero, G. et al. (Eds.), *Literatura Latinoamericana Mundial. Dispositivos y disidencias*, De Gruyter, Berlin/Boston, pp. 71-96. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien”, 113, pp. 53-60.

- García, C. (2021), '*Canción sin miedo*'; a un año de la letra que se convirtió en un himno feminista, en "Milenio", disponible en: <[https://lc.cx/s\\_dbVE](https://lc.cx/s_dbVE)> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- Glassmann, V. (2021), *Dolores Reyes: 'La violencia hacia las mujeres me atraviesa y me moviliza'*, en "El gran otro", disponible en: <<https://lc.cx/STd7v2>> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- Guerrero, G. et al. (Eds.), *Literatura Latinoamericana Mundial. Dispositivos y disidencias*, De Gruyter, Berlin-Boston.
- Larrea, A. (2023), *Dolores Reyes: 'Muchas violencias machistas vienen de tener que sostener mandatos anacrónicos'*, en "El Diario AR", disponible en: <<https://lc.cx/iTMhDm>> (última consulta 1 de mayo de 2024).
- Melchor, F. (2017), *Temporada de huracanes*, Penguin Random House, Barcelona.
- Navarro, B. (2022), *Ceniza en la boca*, Sexto Piso, Ciudad de México.
- Ojeda, M. (2020), *Las voladoras*, Páginas de Espuma, Madrid.
- Patiño, D. (2021), '*Canción sin miedo*', el himno feminista que unió a muchas mujeres en Latinoamérica. *Conversamos con Vivir Quintana, creadora del tema*, en "CNN México", disponible en: <<https://n9.cl/l3g0vi>> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- PC (2023), *Dolores Reyes en la Feria del Libro: 'La tierra que habitamos nos conoce'*, en "Clarín", disponible en: <<https://lc.cx/CIqD0h>> (última visita el 10/05/2024).
- Pérez Fontdevila, A. y Torras Francès, M. (2015), *La autoría a debate: textualización del cuerpo corpus (una introducción teórica)*, en "Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada", 24, pp. 1-16.
- Quintana, V. (2020), *Canción sin miedo*, Sencillo.
- Ralvarez (2021), *Dolores Reyes: 'Llegar al público británico es un sueño hecho realidad'* en "Blog del Instituto Cervantes de Londres", disponible en: <[https://lc.cx/Kq\\_Mj6](https://lc.cx/Kq_Mj6)> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- Reguero Ríos, P. (2020), *Dolores Reyes: 'Decir que una novela es feminista me parece forzado'*, en "El Salto", sin pp., disponible en: <<https://lc.cx/E0X7ok>> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- Reyes, D. (2023), *Miseria*, Penguin Random House, Barcelona.
- Reyes, D. (2022), *Quieren prohibir el libro de Cometierra en una escuela de Neuquén*, en "El Diario AR", disponible en: <<https://lc.cx/tqMQAq>> (última consulta el 10/05/2024).
- Reyes, Dolores (2020), *La ley de la calle*, en "Revista Anfibia", disponible en: <<https://n9.cl/s0dcp>> (última consulta 10 de mayo de 2024).
- Reyes, D. (2019), *Cometierra*, Sigilo, Buenos Aires.
- Rivas Molina, F. (2023), *Dolores Reyes, la escritora que triunfa desde los suburbios dando voz a las mujeres asesinadas*, en "El País", sin pp., disponible en: <<https://lc.cx/vTmcR9>> (última consulta 1 de mayo de 2024).
- Rivera Garza, C. (2021), *El invencible verano de Liliana*, Penguin Random House, Barcelona.

- Scherer, F. (2023), *El éxito de la escritora Dolores Reyes, que narra y vive en el Conurbano, es traducida hasta al turco, polaco y danés e inspiró una serie*, en “La Nación”, disponible en: <<https://lc.cx/-nflA->> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- Soto, M. (2023), *Dolores Reyes: desde el conurbano al mundo*, en “Ámbito”, disponible en: <<https://lc.cx/1NGU2O>> (última consulta 16 de mayo de 2024).
- Spivak, G.C. (2009), *¿Pueden hablar los subalternos?*, Publicacions del Museu d’art contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona
- Vázquez, C. (2020), *Dolores Reyes y el saber de la tierra*, en “Letras Libres”, disponible en: <<https://lc.cx/4kJJk9>> (última consulta 15 de mayo de 2024).
- Vilar Madruga, E. (2023), *El cielo de la selva*, LAVA, Barcelona.

## TEMAS ENTRE ORILLAS



# La pesadez y la levedad del exilio en dos cuentos de José de la Colina

*Alejandra Flores Casas*

Universidad Autónoma de Zacatecas

José de la Colina pertenece a la que ha sido denominada segunda generación del exilio, que se conforma por los hijos de los exiliados del bando republicano tras la derrota en la Guerra Civil Española. Se trata de individuos que arribaron durante su infancia a los países que los acogieron y que, sin un referente concreto de su lugar de origen, se vieron entre la reconstrucción de su patria por medio de las memorias de sus padres y la adaptación a su entorno actual. Esta circunstancia es un punto de inflexión en su vida personal y literaria. En algún momento comentó al respecto:

contra mi propia situación de no ser de España ni de México, de vivir con el culo entre dos sillas, en las puras entrelíneas históricas. ¿Qué soy al final de cuentas? ¿Soy español, mexicano, hispanomexicano, residente efímero, exiliado eterno? Me acuerdo de unas líneas de Saint-Exupéry: “Yo soy de mi infancia como se es de un país”, y las he hecho mías parafraseándolas: “Soy del exilio como de un país”<sup>1</sup>.

En sus palabras se percibe una carencia de identidad y una necesidad de pertenencia, pero no a una zona geográfica, sino a un modo de vida. Al verse fragmentado entre dos culturas, sin poder confinarse a una sola, se le revela una solución al reconocer al exilio como su patria, al mostrarlo como un estado natural y universal del ser humano. Sus declaraciones explicitan que abraza su condición de exiliado y descubre cuestiones favorables que le ha traído, por ejemplo, su escritura, ya que se ve influenciada por el cambio en su cosmovisión y la amplitud de perspectiva que representan las circunstancias adversas de ser ex-

---

<sup>1</sup> Mateo 1996, p. 80.

pulsado del hogar. Es consciente de que su obra no se habría dado de la manera que existe de no ser por este acontecimiento que marcó su vida. El exilio es un tema imprescindible y frecuente en el corpus narrativo del autor, representa la oportunidad de abordar su perspectiva, plasmada en los cuentos que contienen vestigios de su experiencia: la guerra, el exilio, la adopción de un país y una cultura, que ofrecen una mirada de la asimilación de su identidad.

Los textos teóricos que fungen de apoyo parten del concepto de exilio, *El sol de los desterrados: literatura y exilio* (1995), de Claudio Guillén; así como de *pesadez y levedad*, tomados de la obra homónima "Levedad", en *Seis propuestas para el próximo milenio* (1988), de Ítalo Calvino. El corpus de este estudio se compone de "Caballo en el silencio" y "La madre de Floreal". La elección de dos obras, un relato perteneciente a uno de sus primeros libros y de otro a su producción tardía, se debe al propósito de analizar cómo explora y desarrolla el tema del exilio en momentos diferentes de su escritura, con la hipótesis de que los conceptos de pesadez y levedad funcionan como una dualidad, porque a pesar de parecer términos opuestos, su presencia es simultánea en la escritura del autor: en un relato con visión trágica, en el que los personajes padecen situaciones adversas y experimentan la pesadez de su estado, aparecen elementos leves, mientras que en aquellos donde se percibe una narrativa orientada a contar lo acaecido mediante la levedad, en su faceta humorística, el trasfondo temático es la privación.

## Exilio y literatura

En *El sol de los desterrados*, Claudio Guillén realiza un tratado del exilio en la literatura. Analiza dos posturas ideológicas que suelen presentarse en los exiliados respecto a su condición y que repercuten en el ámbito literario, la *universalidad* y la *crisis*. La primera hace referencia a la figura del desterrado que adquiere las condiciones para entrar en comunión con los otros y comprender de mejor manera la esencia humana, uniéndose a ella a través de la naturaleza, mientras que la segunda es el sentimiento de pérdida, mutilación personal, en la que se quebranta su estado psicosocial. También plantea que es posible una postura ecléctica frente al exilio, que conjugue las dos formas anteriores de percibirlo.

La perspectiva del exiliado se duplica, las situaciones no le aparecen aisladas, ya que las percibe con los matices de su vida anterior y la presente. Esta yuxtaposición resulta en un pensamiento con mayor grado de universalidad. Por lo tanto, la tendencia a la crisis o a la universalización no es definitiva, es posible que el exiliado oscile entre ambas en diversos momentos, debido a motivos personales, sociales, políticos, entre otros. Guillén considera que internarse en una sociedad distinta a la propia puede resultar favorecedor al momento de percibir el entorno, ya que se observa desde una perspectiva exterior, sin la contaminación del espectador habitual. Como consecuencia, el sujeto, desprovisto de contexto, descubre situaciones inadvertidas para los locales por medio de su nueva visión, que puede ser estimulante y sensibilizadora.

## Manifestaciones de la pesadez y la levedad

En el capítulo “Levedad”, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, de Ítalo Calvino, la levedad “[...] se asocia con la precisión y la determinación, no con la vaguedad y el abandonarse al azar”<sup>2</sup>. De esta manera, no se trata de una ligereza indeterminada o divagante, sino de un aligeramiento consciente y premeditado, incluso necesario para la intención del texto, ya que desde su perspectiva la literatura posee una función existencial, “[...] la búsqueda de la levedad como reacción al peso de vivir”<sup>3</sup>.

Este autor se apoya desde el inicio de su ensayo en el mito de Perseo y Medusa; ella representa la pesadez, tiene la capacidad de transformar en piedra mediante la mirada, mientras que el héroe se transporta con sus sandalias aladas por medio del viento, entre las nubes, imagen propia de la levedad. Prosigue explicando su punto con la continuación del mito: de la sangre de la gorgona nace Pegaso, caballo alado y figura de ligereza, por medio de la conversión en su opuesto. La clave de Perseo es la mirada indirecta, no rechaza la realidad, pero no puede observarla porque se arriesga a terminar convertido en piedra, a perderse en la pesadez que esta implica. La vislumbra a través del espejo, instrumento intermediario que le da seguridad ante el peligro de la desgracia.

---

<sup>2</sup> Calvino 1985, p. 20.

<sup>3</sup> Ibid., p. 30.

Calvino distingue tres acepciones o maneras en las que se puede presentar la levedad en la literatura:

- 1) Un aligeramiento del lenguaje mediante el cual los significados son canalizados por un tejido verbal como sin peso, hasta adquirir la misma consistencia enrarecida. [...]
- 2) El relato de un razonamiento o de un proceso psicológico en el que obran elementos sutiles o imperceptibles, o una descripción cualquiera que comporte un alto grado de abstracción. [...]
- 3) Una imagen figurada de levedad que cobre un valor emblemático [...]<sup>4</sup>.

La primera corresponde al plano lingüístico, con vocablos cuyo sentido implique ligereza y se introduzcan mediante estrategias que la imiten, como la enumeración. La segunda se da en el plano del pensamiento de los personajes, al incluir entidades intangibles o imágenes abstractas. La tercera remite a un símbolo de levedad, que se presente mediante sustantivos delicados o ligeros: telarañas, rayos de luna; también por verbos como volar, elevarse, bailar, saltar.

Calvino menciona que, por una cuestión antropológica, existe un nexo entre una “levitación deseada” y una “privación padecida”, que ejemplifica con el vuelo de las brujas en los relatos de la tradición oral: mujeres sometidas, quienes por las noches montan escobas u otros objetos que las auxilian en su deseo de elevarse hacia la libertad. Esta reflexión es importante porque el autor considera que incluso la cuestión racional más profunda inmersa en la literatura puede corresponder a necesidades humanas.

Dentro de la categoría de *levedad* hay varios conceptos que ayudarán en el análisis de los cuentos que componen el corpus de este trabajo. El primero de ellos son *humorismo*, que se define como “Modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”<sup>5</sup>. Umberto Eco, en *Pirandello ridens*, analiza el estudio del escritor italiano. Manifiesta que el humorismo es la reflexión que se hace a partir de lo cómico y requiere eliminar la distancia y la superioridad; lo amplía con tres definiciones a partir del trabajo de Pirandello:

*Lo Cómico*. Sucede algo contrario al orden de cosas natural y yo me río porque no me afecta (distancia) y me siento superior [...]. *El Humorismo*

<sup>4</sup> Ibid., pp. 20-21.

<sup>5</sup> Diccionario de la lengua española, 2023.

1. No está sucediendo nada cómico, pero comprendo que podría suceder [...] La comicidad ajena es un espejo de mi comicidad posible. La reflexión ha mostrado a mi fantasía lo contrario de su ilusión momentánea. *El Humorismo* 2. Está sucediendo algo cómico, pero yo renuncio a la distancia y la superioridad e intento comprender el estado de ánimo de quien resulta cómico [...]. *El Humorismo* 3. Estoy en una situación trágica [...]. Intento verme a mí mismo como si fuera otro. Me “extraño”. Me veo como un actor que me interpreta. Me interpreto. Uso la reflexión como espejo, la realidad como espejo de la reflexión, el espejo del espejo como espejo del espejo del espejo. Por un lado, participo en esta historia y, por tanto, aun viéndola cómica, la considero con humorismo. Por otro, no participo en ella y, en cierto sentido me vuelvo extraño y superior. Por eso puedo contarla como si fuera cómica<sup>6</sup>.

La tercera concepción de “humorismo” corresponde a la estrategia que De la Colina emplea en su obra donde el exilio es tratado con humor. Se trata de una abstracción de lo real, un extrañamiento o desconocimiento necesario del “yo”, la visión del reflejo del propio ser para no ver la tragedia de frente, como el escudo de Perseo. Esta distancia asegura el desdoblamiento en otra persona, una diferente, a la que le ocurre la desgracia, por lo tanto, la superioridad que permite lo cómico; por otro lado, a pesar del alejamiento, sigue siendo ese individuo, la víctima, así que no solo aparece la comicidad, también el humorismo que propicia la reflexión de tal evento.

El segundo de los conceptos de la levedad es la *ironía*, que se define como “Burla fina y disimulada. Tono burlón con que se expresa ironía. Expresión que da a entender algo contrario o diferente de lo que se dice”<sup>7</sup>. Por su parte, Linda Hutcheon la percibe de la siguiente manera:

La función pragmática de la ironía consiste en un señalamiento evaluativo, casi siempre peyorativo. La burla irónica se presenta generalmente bajo la forma de expresiones elogiosas que implican, al contrario, un juicio negativo. En el plano semántico, una forma laudatoria manifiesta sirve para disimular una censura burlona, una reprobación latente<sup>8</sup>.

Se trata entonces de una estrategia para encubrir lo que se quiere decir detrás de lo que se dice, la sustancia oculta en la forma, el autor

<sup>6</sup> Calvino 1985, pp. 214-215.

<sup>7</sup> Diccionario de la lengua española, 2023.

<sup>8</sup> Hutcheon 1981, pp. 176-177.

codifica y el lector descodifica. La tercera noción de la levedad es la *parodia*, que se define como “Imitación burlesca”<sup>9</sup>. De acuerdo con Hutcheon, funciona de manera paradójica, ya que para existir debe romper con las normas estéticas y los valores sociales, lo que asegura su existencia bitextual, es la transgresión de una obra literaria. La autora comenta la posibilidad de que esta paradoja aplicada en la sátira provoque miedo a los regímenes totalitarios debido a su potencial revolucionario, ya que se utiliza la literatura como una herramienta para denunciar cuestiones morales o sociales fuera del texto.

La segunda categoría retomada para este análisis desde el ensayo de Calvino es la *pesadez*. Su definición es “Cargazón, exceso, duración desmedida. Molestia, trabajo, fatiga”<sup>10</sup>; para los fines de esta investigación se integran en ella varios conceptos relacionados con sentimientos y circunstancias de adversidad y agobio presentes en el corpus a analizar. El primero es la *nostalgia*, que se define como: “Pena de verse ausente de la patria o de los deudos o amigos. Tristeza melancólica originada por el recuerdo de una dicha perdida”<sup>11</sup>, es quizá la que más se acerca a la situación del ser en el exilio, reflejada en los relatos de *De la Colina*. La segunda noción es el *miedo*, que se define como “Angustia por un riesgo o daño real o imaginario. Recelo o aprensión que alguien tiene de que le suceda algo contrario a lo que desea”<sup>12</sup>. Freud advierte que no todo lo nuevo es naturalmente siniestro, pero presenta la tendencia a tornarse aterrador. Enuncia el miedo a la alteridad, lo inusual desconcierta porque significa la salida del esquema de valores y normas consabidos: “La voz alemana «unheimlich» es, sin duda, el antónimo de «heimlich» y de «heimisch» (íntimo, secreto, y familiar, hogareño, doméstico), imponiéndose en consecuencia la deducción de que lo siniestro causa espanto precisamente porque no es conocido, familiar”<sup>13</sup>.

La etimología del término *angustia* denota “estrechez, situación crítica”<sup>14</sup>. Kierkegaard enuncia que “La angustia es la posibilidad de la libertad”<sup>15</sup>. Su origen se encuentra en el encogimiento del ser al imaginar la

<sup>9</sup> Diccionario de la lengua española, 2023.

<sup>10</sup> Ibid.

<sup>11</sup> Ibid.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Freud 1919, p. 2.

<sup>14</sup> Corominas 1987, p. 52.

<sup>15</sup> Kierkegaard 1959, p. 152.

multiplicidad de posibilidades en el futuro ante una situación determinada. Se trata de una infinitud de eventos posibles, frente a la finitud de la vida humana. Tiene un carácter formativo, el individuo que se enfrenta con la angustia de la infinitud sabrá encarar la realidad; aquella tiene mayor peso porque es una visión multiplicada, mientras que esta corresponde a una sola:

El educando de la angustia es educado por la posibilidad, y solamente el educado por la posibilidad está educado con arreglo a su infinitud. Por eso la posibilidad es la más pesada de todas las categorías. Es verdad que generalmente se suele afirmar lo contrario, que la posibilidad es muy ligera y que la realidad es muy pesada<sup>16</sup>.

El tercer concepto en la categoría de pesadez es la *muerte*, cuya definición presenta varias entradas, las dos primeras son: “Cesación o término de la vida. En el pensamiento tradicional, separación del cuerpo y el alma”<sup>17</sup>. Además del ámbito biológico y el espiritual a los que se alude al definir tal idea, esta corresponde también a la filosofía y la psicología, donde Freud resalta las reminiscencias del ser primitivo en el actual, la falta de conciencia de su mortalidad que arribó con el fallecimiento de algún individuo cercano. Reflexiona cómo la guerra, por ser un momento de crisis, nos hace retornar al sentimiento primigenio, al presentar a los otros como enemigos a quienes hay que desear y dar la muerte, debido a la idea de supervivencia.

## La cabeza de Medusa: encarar la pesadez

El primer cuento por analizar es “Caballo en el silencio”. Manuel, Jacinto y Fernando, niños españoles que llegaron con sus padres a República Dominicana durante el exilio, y Aquiles, un niño local, de raza negra, salen de sus casas a vagar una noche sin que sus padres se percaten. Su objetivo es montar a Amanecer, el caballo del viejo Blas, llegan hasta donde está y los tres españoles se le trepan al lomo, mientras el negro camina junto a ellos. Cabalgan y se deleitan con la noche, los paisajes, sonidos y aromas que esta les ofrece. Aquiles dice que el animal camina dormido y lo despierta con el golpe de una vara en el flanco, este relincha y se deshace de sus jinetes, los chicos caen y el caballo trota

---

<sup>16</sup> Ibid, p.153.

<sup>17</sup> Diccionario de la lengua española, 2023.

hasta que escuchan un choque: Amanecer murió. Los niños regresan a sus casas aterrorizados con la imagen del caballo muerto en sus sueños.

Frente a la pesadez del suceso final, las construcciones lingüísticas relacionadas con la levedad son una constante, acciones que indican movimiento y figuras de ligereza: “saltó de la cama”, “se deslizó al otro lado”, “lanzaba una piedra”, “aire esponjado”, “inmóvil caída de las lianas”, “balanceo de la tierra”, incluso en la descripción del momento en el que el caballo se levanta “[...] quedando no como asentado sobre sus patas sino más bien como la vacía piel de un caballo que colgara de alambres invisibles”<sup>18</sup>. También hay momentos donde ambas categorías se entrelazan, por ejemplo, al comenzar su aventura, los hermanos Manuel y Jacinto discuten porque este lleva una botella con cocuyos para alumbrar el camino, mientras que aquel le pidió que cargara la linterna de su padre:

De pronto, Manuel se ha abalanzado sobre su hermano, forcejea, reuerce la muñeca tenaz, arrebató la botella y la arroja contra la noche. La botella ha trazado una rápida y luminosa parábola en el aire denso y columpiado, y se perdió entre las cañas. Jacinto se quedó con la boca abierta, cargado el rostro de sangre<sup>19</sup>.

La imagen es doblemente leve, primero por la descripción del desplazamiento que se dibuja con tal ligereza y segundo por la luminosidad, que se relaciona con el resplandor de algunos cuerpos celestes como las estrellas. El peso aquí se representa con el conflicto que trasciende a la violencia física, “el aire denso” manifiesta el estado del entorno, mientras que en la frase “cargado el rostro de sangre” se presenta un vocablo que marca el agobio, la carga de la disputa. La sangre tiene una doble significación en el relato, en dicho episodio denota pesadez, mediante la imagen del fluido inerte en el rostro, producto de la pelea; en otros momentos aparece vinculada al movimiento, en el inicio de la historia, cuando Fernando yace en la cama y escucha bullir su sangre “[...] esperando mientras sus padres duermen, mientras descansan luego de haberle asegurado ese día las cosas de todos los días, luego de haber luchado en aquella calurosa tierra por obtener los primeros materiales de la sangre, del movimiento, de la vida”<sup>20</sup>. Otro

<sup>18</sup> De la Colina 2012, p. 56.

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> Ibid., p. 54.

episodio en el que se combinan pesadez y levedad es cuando los niños piden a Aquiles que despierte al caballo para continuar con su paseo sobre el animal:

tomaba una vara, la levantaba hacia atrás y hacía caer el brazo con rapidez tal que el cintarazo, tras de silbar cortando el aire, curvándose ofensivo y fugaz, silbando, siempre silbando, pegaba en el flanco del animal, de modo que, dolor y sólo dolor más allá de la piel, debió de propagarse por la carne en ondas crecientes, llegando hasta los huesos, hasta el centro mismo del sueño, mientras ellos caían al suelo, hechos un garabato de brazos y piernas, y el caballo se levantaba en un relincho interminable, pateando desesperado hacia las estrellas...<sup>21</sup>.

Este acontecimiento contiene el peso del dolor y la caída, además, es el que desencadena el final trágico del cuento, sin embargo, la imagen desborda elementos leves. De inicio, se trata de la descripción de un movimiento, que contiene acciones como “levantar”, “caer”, “cortar”, “curvar”, vinculadas con lo ligero, se lleva a cabo con “rapidez”, en el “aire” y de manera “fugaz”, lo que se relaciona con lo preciso, la explicación del desplazamiento termina con el golpe al caballo y su propagación en “ondas crecientes”, y, para completar esta figura emblemática de la levedad, el animal se “levanta hacia las estrellas” a la manera de “El jinete del cubo”, de Kafka y “La distancia de la luna”, de Calvino, donde los personajes también se elevan.

La caracterización de los personajes se inserta en la dualidad de lo pesado y lo ligero. Fernando, el niño español protagonista, oscila entre el temor de ser descubiertos en su aventura de montar el caballo y el entusiasmo por hacerlo. Pasa de experimentar la calma durante el paseo, en la complicidad y el acompañamiento de los demás, a un estado de culpa, que padece en soledad al regresar a casa. Los hermanos Jacinto y Manuel Fillois son un binomio en sí mismos. Jacinto, el menor, remite a la levedad, sobre todo por la botella de cocuyos que lleva consigo para alumbrar su camino, como si se tratase de estrellas. La imagen es leve por la capacidad de volar y de iluminar de estos insectos, además, su conexión con la naturaleza remite a la tendencia de universalidad frente al exilio. Manuel, el más grande, representa la pesadez, por medio de su actitud violenta, que demuestra tanto en la agresión física hacia su hermano como en la verbal hacia Aquiles, a

---

<sup>21</sup> Ibid., p. 58.

quien llama “idiota” o “memo”. También destaca en su crítica hacia las creencias del niño dominicano, quien reflexiona que debieron rezar por el alma del caballo, concepto además leve, a lo que Manuel responde: “¡A la mierda el alma de *Amanecer!*”<sup>22</sup>.

El cuento está conformado por dualidades: la juventud y la vejez, la ilusión y el temor, el silencio y el estruendo, la luz y la oscuridad, el blanco y el negro (o el colonizador y el colonizado), “[...] el canto de algún ave solitaria y el esconderse de las alimañas bajo la tierra [...]”<sup>23</sup>. Los temas que resaltan en la narración son el miedo, el silencio y la muerte. El *miedo* se hace presente cuando se percatan de que el animal ha muerto: “Corrían sumergidos en un terror de estrellas y cocuyos que se arremolinaban en su torno, corrían acosados por su miedo, como si llevaran la sombra de un caballo, como si llevaran el suceso, el horror del suceso”<sup>24</sup>. El temor comienza con la posibilidad de ser descubiertos, producto de la travesura, es infantil en un primer momento; luego se convierte en *angustia*, se interiorizan los actos, aparece la culpa y junto con ella las posibles consecuencias, se confirma aquí la afirmación de Kierkegaard, que la angustia surge de la posibilidad y esta es más pesada que la realidad. Cuando el personaje de Fernando retorna a su cama, de la que salió ilusionado, la imagen de un espectral viejo Blas preguntando por su caballo lo hace sentir la pesadumbre de lo que puede llegar a suceder.

El *silencio* aparece de manera intermitente en el relato, en ocasiones lo anhelan y en otras lo detestan. Al inicio, para el personaje de Fernando, representa el tedio, la espera del paso de la noche, mientras sus padres duermen agotados del trabajo del día. Luego, es cómplice del grupo de niños en su aventura, mientras prevalezca no serán descubiertos en el rapto de *Amanecer*. Al montar al caballo, es un estado en el que pueden disfrutar las nuevas sensaciones que se les presentan. Después, les resulta asfixiante, ya que deben callar el suceso del que son culpables. Finalmente, se ansía, porque la historia termina donde comenzó, con Fernando en su cama, con la culpa manifestándose en su mente mediante la repetición de los sonidos involucrados en el funesto hecho. Existe un momento clave en el relato donde el silencio se fractura: *Amanecer* se desboca hacia su muerte, hay una ruptura con el tiempo que lo

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 59.

<sup>23</sup> Ibid., p. 57.

<sup>24</sup> Ibid., p. 59.

cabalgan en silencio y disfrutando la absorción de su entorno por medio de los sentidos. Es la reacción estruendosa de lo trágico, que acecha incluso a los niños del exilio, a la segunda generación, y les recuerda que el nuevo entorno puede ser tan fascinante como hostil:

se esfumaba en un galope furioso que pretendía despertar a la tierra (y eso era, eso sería para siempre en el recuerdo), un frenético galope sin riendas, machacando el silencio —tocotoc tocotoc tocotoc—, hasta que en la lejanía hubo otro relincho, una caída de piedras al agua y un sordo choque...<sup>25</sup>.

La *muerte* aparece de forma literal y metafórica. El deceso de Amanecer representa el fin del pensamiento infantil. La historia desarrolla un ritual hacia la madurez, en el que se da la pérdida de la inocencia, el entusiasmo se convierte en miedo; esto se sustenta con imágenes simbólicas como el salto de Fernando por la ventana, “[...] se deslizó al otro lado, al lado de la noche”<sup>26</sup>, y la presencia de los tres niños españoles “[...] desnudos como si fueran a nacer a una nueva vida”<sup>27</sup>, que advierten una transición, como el cambio forzado que significó el exilio, el paso hacia una existencia distinta.

En cuanto a las dualidades, la juventud se manifiesta en los niños, la vejez en sus padres, el viejo Blas y el caballo Amanecer; mientras que en los primeros se percibe “[...] el galope de sus ocho años a través de la sangre [...]”<sup>28</sup>, el animal se despierta “[...] reconstruyéndose, como alzándose de entre sus escombros [...]”<sup>29</sup>. Los niños representan a la segunda generación del exilio, sienten la curiosidad de rebelarse ante sus mayores, de explorar con diferente perspectiva o nuevas temáticas los territorios que les han mostrado. El simbolismo del nombre del caballo se relaciona con ese nuevo comienzo, con una identidad propia que los jóvenes del exilio exploran y disfrutan con todos sus sentidos, una escritura diferente. La aventura termina con un golpe de realidad: el reclamo de los viejos de alzar la voz, de continuar con el compromiso social del escritor y la figura del exilio al acecho.

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 58.

<sup>26</sup> Ibid., p. 54.

<sup>27</sup> Ibid., p. 53.

<sup>28</sup> Ibid., p. 54.

<sup>29</sup> Ibid., p. 56.

La relación con el dominicano de raza negra recuerda el pasado colonial inscrito en el imaginario de las naciones americanas, del que los exiliados no se libraron al momento de instalarse en esas tierras, se representa con el autoritarismo de los niños españoles al no permitirle montar al caballo, así como con la actitud de aquel: “[...] el negro de catorce años que seguía a los dos españolitos con un aire de maligna servidumbre, como aplazando un desquite”<sup>30</sup>. Es Aquiles quien, a petición de los otros, atiza al caballo, provocando su caída y el fin de su paseo idílico, así como la muerte del animal, un golpe de realidad para los españoles, la revancha del colonizado.

Para ahondar en el análisis del exilio, es necesario retomar las ideas de Guillén, su papel en la literatura y las posturas que algunos escritores han tomado respecto a este: la *universalidad* y la *crisis*. El que los protagonistas sean niños incorpora al relato una visión ingenua de la vida en el exilio, por un lado, impregnada por la incertidumbre, por otro, impulsada por la curiosidad. Viven el destierro como un rito de iniciación, sugerido mediante imágenes que remiten a una salida, un salto o un nacimiento; este se presenta en un espacio y tiempo determinados: la noche de la narración de la historia, al salir del límite de la colonia de los españoles. Aparecen las imágenes celestes nocturnas: la luna se presenta como un elemento que brinda armonía con el entorno, en la cúspide de un paisaje que adopta a los personajes, los envuelve para hacerlos sentir en unidad con el todo, en una escena que encarna de manera fiel la universalidad del exilio en la literatura:

la luz lunar metalizaba las cañas y parecía enfriar el paisaje. Fernando respiraba, miraba en torno, y entonces sentía que sólo era parte de la andadura del caballo, de aquel balanceo de la tierra; pero cerraba los ojos y todo aquello —la noche, los cocuyos, las chicharras— estaba dentro del pecho, y la andadura de fuera se cruzaba con la andadura interior, y las dos conversaban<sup>31</sup>.

Sin embargo, el tratamiento universal del destierro no se mantiene en el relato, ya que, al finalizar, la representación de una noche apacible y acogedora para el extranjero se torna en “[...] un terror de estrellas [...]”<sup>32</sup>. Debido a la muerte del caballo, los personajes se quebrantan:

<sup>30</sup> Ibid., pp. 54-55.

<sup>31</sup> Ibid., p. 57.

<sup>32</sup> Ibid., p. 59.

“A Fernando le dolía la luna en los ojos [...]”<sup>33</sup>; ya no conforta, ahora acusa. Aquel paraje de naturaleza y astros nocturnos que los hizo sentir en comunión con lo absoluto se convierte en el escenario de una crisis, afirmando la dualidad del exilio.

## El escudo de Perseo: mirada indirecta del humor

El siguiente cuento es “La madre de Floreal”, que relata la vida de un grupo de adolescentes exiliados en la Ciudad de México y su experiencia en torno a la memoria de la guerra: los juegos de la recreación de las batallas y las reuniones en las que los grandes les cuentan a los chicos los hechos bélicos, ya sea exaltados o inventados. Para soportar la fanfarronería de los grandes, los pequeños hablan acerca de las hazañas de los padres, entre ellos Floreal, ya que el suyo había muerto con fama de héroe. En esta lucha de poderes, Ramón Palencia, uno de los muchachos grandes, cuestiona la valentía del padre de Floreal, lo que provoca una riña, en la que el chico resulta herido, con sangre brotando de su nariz. Al ir Ramón donde la madre de Floreal, o “La Catalana”, como la nombran los jóvenes que admiran su belleza, y trata de disculparse, recibe de esta un sermón en el que ofende a su padre y provoca la burla de los demás.

El relato corresponde a una analepsis, comienza con dos conocidos que coinciden en un café durante los años setenta, ambos con la certeza de ser exiliados y haber sido compañeros en el Colegio Madrid, que narran en retrospectiva sucesos acontecidos en su infancia. Hay una alusión al relato “La verdadera historia de la muerte de Francisco Franco”, de Max Aub, cuya trama se centra en un café donde se reúnen exiliados a charlar siempre acerca de la Guerra Civil. Se trata también de un preámbulo a la división ideológica de los republicanos que se plantea más tarde, en el desarrollo y en el desenlace:

ya rara vez puede encontrarse a siquiera uno de los exiliados que hacía veinte años formaban la mayoría de la clientela del café entre cuyas paredes y ventanas y hasta unos pasos más allá de la puerta habían resonado sus voces, y las densas cés y las silbadas eses, discutiendo los incidentes, las razones, la exposición, el nudo y el desenlace de la epopeya o tragedia o tragicomedia, o como quiera llamársele, en la que habían sido más o menos actores, personajes de un trozo de historia

---

<sup>33</sup> Ibid.

contada y recontada y discutida por ellos mismos y luego por los libros de historia que tampoco se ponían de acuerdo, porque cada uno de ellos, hombres o libros, era su propia historia, de modo que solo se podía, acaso, coincidir en el título: España, 1936-1939<sup>34</sup>.

La presencia simultánea de pesadez y levedad se da otra vez, en este caso, con temáticas serias y trágicas, como la guerra y el exilio, con elementos risibles que aparecen más adelante. El uso del término “tragicomedia” para designar a la guerra es un indicio de esta mezcla. La visión en perspectiva con la que inicia el relato tiene una intención nostálgica, el anhelo de volver a un momento determinado y la tristeza por el inminente efecto del tiempo. En este cuento, para quienes fueron los niños del exilio el pasado es leve y el presente es pesado:

también se podría sospechar que en esta incipiente tarde veraniega nos había reunido un no reconocido impulso agridulce de nostalgia, quizá el masoquista deseo de comprobar cómo aquellas generaciones de nuestros mayores (los que jóvenes o maduros habían llegado a México, junto con nosotros todavía niños) están desapareciendo a la manera lenta y pesada de los elefantes que al sentirse morir [...] se van en busca de su cementerio, el osario de elefantes<sup>35</sup>.

Los personajes de Floreal y Palencia simbolizan distintas facetas de la segunda generación. Floreal encarna a quienes lo vivieron siendo niños, cuyas memorias de los acontecimientos son obtenidas a través de los mayores. El respeto que se le tiene a este personaje debido a la fama heroica que envuelve a la figura de su padre y las burlas que padecen por continuar con las tradiciones españolas, como el uso de los pantalones cortos, manifiesta el hecho de vivir detrás de la sombra de los adultos y funciona como una metáfora en el caso de la literatura: el compromiso que sienten de continuar con el reclamo mediante su obra, contrastado con el deseo de forjar su propia escritura. Ramón Palencia, que representa a los “grandes” de la segunda generación, quienes arribaron durante su adolescencia al país que los acogió, caracterizados por el orgullo respecto a sus vivencias de la guerra, percibidas a través del velo de la ingenuidad que suele acompañar a la juventud.

---

<sup>34</sup> Ibid., p. 273.

<sup>35</sup> Ibid.

El contenido remite a la pugna entre los grupos internos del bando republicano: comunistas y anarquistas, sobre todo cuando “La Catalana” encara al joven Ramón Palencia por lastimar a su hijo, lo asocia con su padre por su apellido y le reprocha ser comunista, ya que ella cree que fue algún perteneciente a tal grupo político, y no un franquista, quien asesinó a su marido: “Oiga, señora, que mi padre no es ningún asesino, mi padre también peleó contra Franco y como el que más. Y la Catalana: Ya, ¡de culo habrá peleado tu padre, cagado debía ser como todos los comunistas!”<sup>36</sup>.

La temática de la disputa, elemento pesado, se presenta como crítica a través de la *comicidad* y el *humorismo*. De entrada, el uso de los vocablos “culo” y “cagado” remite a una situación cómica, ya que la respuesta de “La Catalana” es inesperada, surge de la espontaneidad y rompe las expectativas; además de alterar la situación planteada, por medio de su intervención cambian los roles de poder y ahora Palencia es el vulnerable, quien sufre la humillación. Las entradas de “ir de culo” y “de culo” hacen referencia a locuciones adverbiales que significan “Dicho de una cosa: Ir muy mal o desarrollarse insatisfactoriamente”<sup>37</sup> y “Hacia atrás”<sup>38</sup>, respectivamente. Es posible interpretar la expresión de “La Catalana” por medio de estas dos entradas, se refiere a la ineptitud del padre en el combate o, de forma cómica, a la imagen de pelear “de espaldas”, hacia atrás, que transgrede lo cotidiano y connota la cobardía. Por su parte, el término “cagado” alude a un adjetivo coloquial: “Dicho de una persona: Cobarde, miedosa, de poco espíritu”<sup>39</sup>.

La crítica de la discrepancia entre los republicanos se reafirma con la que existe en los niños y adolescentes exiliados, a manera de burla, exponiendo la debilidad humana hacia el desacuerdo. La historia se desarrolla en un momento temprano del exilio en México, en el que la conservación de lo relativo a España y la agrupación entre ellos les parece vital para la supervivencia y el retorno. La discordia parte del anhelo de los chicos por ser como los jóvenes, porque estos presenciaron la guerra, lo que se debe a la sed de lo español que los mayores les impregnan, y que a su vez provoca la inconsistencia de su ser en el país de acogida.

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 278.

<sup>37</sup> Diccionario de la lengua española, 2023.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

El signo vestimentario de los *grandes* era llevar los pantalones largos, derecho que a veces ellos debían arrancar a las madres, tan españolamente tercas en prolongar en los hijos el uso de los pantalones cortos que los mantuviera en una continua infancia, sin comprender las buenas señoras que a nosotros nos sofocaban las burlas de los mexicanos por nuestros muslos desnudos, dizque de jotos, y las miradas ofensivamente deseosas de los, eso sí, solapados y tenebrosos jotos verdaderos que nunca faltan en ninguna ciudad<sup>40</sup>.

La pugna entre ellos y la dificultad de integración al nuevo entorno se introducen al relato de manera humorística, aludiendo a una situación que incorpora pesadez y levedad, la discriminación de asociar determinada vestimenta con la homosexualidad y usarla como insulto, así como el acoso por parte de los hombres homosexuales hacia los pequeños españoles, derivados ambos de su costumbre de utilizar pantalones cortos. Se trata del tercer tipo de humor que reconoce Eco, el que surge de una situación trágica; el autor que la padeció se extraña mediante un personaje que lo interpreta, de tal modo, ya no se trata de él mismo, se dota de la superioridad que le ayuda a ver lo cómico del suceso, pero sigue tratándose de él, así que, lo percibe con humor. Los elementos cómicos y la reflexión del humorismo sirven como un escudo, como el de Perseo, un espejo con el cual no ver de forma directa la tragedia, sino como el reflejo de lo que fue.

Se manifiesta la *parodia* en varias ocasiones. La primera es cuando los niños se reúnen a jugar y recrean las batallas de la Guerra Civil, como la de Toledo o Teruel, que se presentan en la historia como una epopeya transmitida a ellos por los que denominan “grandes”, jóvenes que atestiguaron la guerra y la comparten presuntuosos con los “chicos”. La descripción del padre de Floreal es también la parodia de una epopeya, de la caracterización del héroe:

tenía además un prestigio anterior a la guerra, una aureola de pólvora y de acción, de feroz y ascética doctrina bakuniniana que surgía de su evocada imagen como en súbitos lampos novelescos: una gesta heroica por entre los albañiles y los techos de Barcelona y de Valencia, vivida por el mítico padre con la pistola en la mano, la quijada firme, los ojos tan duros como soñadores: la romántica y dura mirada anarquista<sup>41</sup>.

---

<sup>40</sup> De la Colina 2012, p. 276.

<sup>41</sup> Ibid., p. 277.

La segunda aparición de la parodia se da en el final, cuando “[...] gracias al latigazo verbal de la espléndida *Catalana*, se convirtió en *el Cagado* Palencia y a poco tiempo habría de tener su canción calcada sobre la música del cuplé *Valencia*: ¡Palencia/no te bajas los calzones, /que nos das la pestilencia!”<sup>42</sup>. Los niños toman el sentido literal, el elemento escatológico del discurso de “La Catalana” para hacer mofa de su compañero, mediante la modificación de la letra de una melodía existente. Se trata de un cuplé, género musical que apareció en España a finales del siglo XIX y que tuvo su auge en las primeras décadas del siglo XX, se caracteriza por la canción breve, surgida de la música popular y el teatro lírico español, cargada de doble sentido y alusiones eróticas, así como temas políticos, sobre todo en sus inicios, ya que durante el franquismo su temática se redujo a lo sentimental.

La referencia a tal tipo de música permite la licencia que se dan los niños de incluir una alusión erótica en su propia versión. En el cuento se menciona que Palencia “[...] se bajaba efectivamente los pantalones y con el trasero y todo el aparato sexual al aire, corriendo torpe y burlescamente sobre las perneras caídas que le estorbaban los pies, recurría el lugar de juego como un torero que da la vuelta al redondel”<sup>43</sup>, lo que da lugar a una tercera parodia, la de la tauromaquia. La presencia de esa canción entre los menores, así como el gesto de Palencia relativo a las corridas de toros, remite a la influencia de los adultos, la necesidad de transmitir la memoria de su patria para conservarla en el exilio. Se enfatiza la nostalgia de la segunda generación por la primera, con la que comienza la historia en perspectiva, en la que los personajes reconocen la tragedia que representa el paso del tiempo y la muerte de los exiliados sin que hayan encontrado la paz y la justicia.

## Conclusiones

El exilio es un motivo recurrente en la obra de José de la Colina, su escritura revela el vínculo del motivo histórico y el literario. La pesadez y la levedad están presentes simultáneamente en el corpus seleccionado, se trata de una dualidad, entendida como la presencia de dos fenómenos distintos en una misma entidad o situación. En el primer relato, a pesar de que el hecho principal es trágico, hay elementos lin-

---

<sup>42</sup> Ibid., 278.

<sup>43</sup> Ibid.

güísticos, como la inclusión de vocabulario y la construcción narrativa que remiten a la levedad; de igual manera en el segundo, aunque prevalecen el humor y la comicidad, se manifiestan asuntos serios, como la oposición entre individuos de un mismo bando durante la guerra y la supervivencia en el destierro.

Ante la ambivalencia, el desconcierto o la desgracia, el humor plantea la transmutación de la pesadez, un aligeramiento que no resta densidad semántica al discurso. El sentido se encuentra ahí, dicho de otra manera, llega al lector por medio de recursos distintos. Adolfo Sánchez Vázquez identifica este mecanismo de defensa en sus compañeros escritores:

El exiliado vive siempre escindido: de los suyos, de su tierra, de su pasado. Y a hombros de una contradicción permanente: entre una aspiración a volver y la imposibilidad de realizarla. Tiene por ello su vida un tinte trágico, lo que explica ese humor defensivo que se refleja en algunos de estos cuentos<sup>44</sup>.

La visión del autor acerca del exilio se mantiene a lo largo de su obra, encaminada hacia el análisis y la crítica, con un equilibrio en el que los recursos que se vinculan con la levedad no se presentan solo con un fin cómico, sino como una forma de acercarse a lo trágico. En las dos etapas que se diferencian en este análisis la levedad hace frente al peso existencial, ya sea mediante vocablos alusivos a lo ligero o a través del uso de figuras vinculadas con el humorismo y la comicidad, de tal manera que la pesadez y la levedad se encuentran entrelazadas en los textos del corpus, no es posible hablar de un tratamiento pesado en la producción temprana y ligero en la tardía.

Los elementos lingüísticos que aluden a la levedad en los dos primeros cuentos, como los vocablos o las imágenes de ligereza, simbolizan esperanza y propician una atmósfera narrativa sutil. El aligeramiento del texto posibilita una visión distinta de lo trágico, que implica, tal como lo dice Calvino, un enfrentamiento con la pesadez de la vida, con el deseo de la libertad frente al sometimiento. Las imágenes astrales, como la luna, invitan a fluir con la naturaleza, con el todo, otorgan confianza y, cuando se ocultan, representan la desgracia, desalientan a los personajes, lo que se articula con la tradición de escritores del exilio de recurrir a los astros como un emblema que rescata la idea positiva del destierro.

---

<sup>44</sup> Sánchez 1990, p. 34.

El humorismo, la ironía y la parodia presentes en el último relato, funcionan en el sentido de “humor” que advierte Eco: como una reflexión de lo real, que se percibe como a través de un espejo y así, a la vez, ser capaz de narrar los sucesos de manera cómica como un extraño y advertirlos con el análisis propio del humor porque se participa en ellos. También sirven para realizar una crítica, mediante el ambiente ambiguo de decir una cosa cuando se quiere aludir a otra, se exponen y cuestionan situaciones desde la ética y la ideología.

Concuerdo con lo que José de la Colina dijo alguna vez: “Todos somos exiliados”, nos han expulsado de algo a lo que deseamos pertenecer: un sitio, un momento, una relación, así, el exilio se vuelve un tópico inherente a lo humano. Frente a tales circunstancias quizá nos mostremos estoicos, cínicos, en crisis o con una mezcla de tales actitudes. Su escritura mantiene el balance entre estas, al presentar la angustia y el miedo a la pérdida con una prosa leve, así como tratar estos temas con humor, no para darles un sentido de superficialidad, sino para adentrarse en ellos mediante la reflexión, logrando a través de la literatura la redención existencial en el destierro, la afirmación vital del ser.

## Bibliografía

- Anastasio, P. (2007), *¿Género infimo? El cuplé y la cupletista como desafío*, en *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 13, 193-216, disponible en: <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14701840701776322>> (última consulta 30 de mayo de 2024).
- Calvino, I. (1985), *Levedad*, en *Seis propuestas para el próximo milenio*, Siruela, Madrid, pp. 19-45.
- Corominas, J. (1987), *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, Gredos, Madrid.
- De La Colina, J. (2012), *Traer a cuento, Narrativa (1959-2003)*, FCE, México.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., versión 23.7 en línea, disponible en: <<https://dle.rae.es>> (última consulta 30 de mayo de 2024).
- Eco, U. (1985), *De los espejos y otros ensayos*, Titivillus.
- Freud, S. (1915), *Consideraciones de actualidad sobre la guerra y la muerte*, disponible en: <<http://espaciodevenir.com/documentos/freud-de-guerra-y-muerte.pdf>> (última consulta 30 de mayo de 2024).
- Freud, S. (1919), *Lo siniestro*, disponible en: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf>> (última consulta 20 de mayo de 2024).

- Guillén, C. (1995). *El sol de los desterrados: literatura y exilio*. Barcelona: Sirmio.
- Hutcheon, L. (1981), *Ironía, sátira y parodia*, en *Poétique* (45), pp. 173-193, disponible en <<https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>> (última consulta 25 de mayo de 2024).
- Kierkegaard, S. (1959), *El concepto de la angustia*, Espasa-Calpe, Madrid.
- Mateo Gambarte, E. (1996), *Los niños de la guerra. Literatura del exilio español en México*, Universidad de Lleida.
- Sánchez Vázquez, A. (1990), *Palabras al develarse la placa conmemorativa del cincuenta aniversario del exilio en México*, en *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, pp. 27-32, Grijalbo, México.

# Los viajeros transatlánticos: Gina Lombroso Ferrero y la construcción de una mirada escenográfica

*Agnese Codebò*  
Villanova University

En el periodo 1890-1910, la Argentina recibió a muchos visitantes ilustres a veces invitados, otras por cuenta propia. En especial, las celebraciones del Centenario de la nación en 1910 fueron el momento emblemático para que la oligarquía terrateniente y la burguesía industrial exhibieran una Buenos Aires moderna y desarrollada a los varios intelectuales latinoamericanos y europeos. Entre otros, los huéspedes que visitaron la ciudad en aquel entonces o en los años inmediatamente anteriores o posteriores fueron Vicente Blasco Ibañez, Anatole France, Georges Clemenceau, el inventor de la radio Guglielmo Marconi, Guglielmo Ferrero y Gina Lombroso Ferrero, Enrique Gómez Carrillo y Jules Huret<sup>1</sup>. La mayoría de estos intelectuales, según lo que revelan sus diarios de viaje, se aproximaron a la ciudad de Buenos Aires a través de la que me gustaría definir como “una mirada escenográfica”. En este ensayo me interesa examinar las características principales a la vez que las contradicciones de esa mirada. Con este propósito me detendré en específico sobre los textos que Gina Lombroso Ferrero le dedica a Buenos Aires en su viaje por América Latina publicado en el libro *Nell'America Meridionale* (1908). En las descripciones de Lombroso Ferrero a menudo de enfoque femenino, según lo que propongo, se manifiestan las ambigüedades de la mirada escenográfica.

Gina Lombroso Ferrero (1872-1944), hija de Cesare Lombroso, célebre médico, antropólogo y criminólogo positivista, del que fue auxiliar desde muy joven, se doctoró en Letras y en Medicina, y a lo largo de su vida realizó numerosos aportes en los campos de la medicina, la

---

<sup>1</sup> El producto de estas visitas fueron varios libros, entre los cuales hay que destacar Huret 1911, Gómez Carrillo 1914, Blasco Ibañez 1910 y Clemenceau 1911.

psiquiatría y la criminología, así como sobre los problemas de la industrialización. Como escritora publicó numerosos libros y colaboró como periodista en diarios de Italia, Estados Unidos y Argentina. Junto con su marido, Guillermo Ferrero, que había sido invitado a dar un ciclo de conferencias en la Argentina sobre la corriente criminológica lombrosiana y alguna de sus variantes, recorrieron Sudamérica en 1907, específicamente Brasil, Uruguay y Argentina. Un año después apareció *Nell'America meridionale* (Lombroso Ferrero 1908), en el que aparece un importante capítulo sobre la Argentina.

El texto nos habilita para deducir parte de la postura e imaginario de los funcionarios e intelectuales argentinos, ya que juzgaban a esos viajeros como modelos de las tendencias culturales más modernas, y de ellos se consideraban discípulos. Por otro lado, el texto, además de mostrar la mirada competente de la científica en el recorrido de instituciones públicas y privadas, hurga con tintes literarios y enfoque femenino, en aspectos de la sociedad argentina que se acercan a la intimidad y revelan una fuerte preocupación social. Finalmente, los modos en que Gina Lombroso Ferrero fruye de la ciudad revela las principales características de una mirada que ve en lo urbano el símbolo de la modernidad y que une en su visión elementos científicos y literarios.

En la introducción del texto, además, la autora dedica el libro a los italianos de América; “a voi, o Italiani di America, io dedico queste pagine”<sup>2</sup>. Dice que ella ha viajado para ver a esos patriotas lejanos, y que su objetivo es que ellos y la tierra que habitan sean conocidos. Los receptores entonces de las descripciones de Buenos Aires y de las otras ciudades argentinas que la autora visitó están en Italia, su propósito es que en Italia se conozcan las tierras adonde emigraron los italianos, es decir el texto es una obra producida por una observadora externa y que está pensada para afuera y se dirige al exterior. Y para sus lectores italianos va en búsqueda de todo lo que le resulte novedoso. Lo nuevo es el afán de la mirada moderna. En específico, cuando se ocupa de Buenos Aires, manifiesta su perplejidad por un espacio que se aleja de la representación de una ciudad colonial, que se diferencia de las europeas por su construcción urbanística organizada alrededor del damero, pero que se les asemeja en cuanto a modernidad.

---

<sup>2</sup> Lombroso Ferrero 1908, p. V.

## Luces y velocidad

Con gran asombro la autora describe:

Grandi strade dritte, allineate per chilometri e chilometri, divise a *quadre* (isolati di eguale lunghezza e larghezza) come una scacchiera: *trams* elettrici che corrono veloci in tutte le direzioni, carrozze, automobili, velocipedi, carretti, fanali elettrici che mandano la sera fiotti di luce sui passanti, grandi edifici, teatri, scuole, ospedali, giardinetti con aiuole inglesi, piazze ornate di fontane e di monumento, grandi affissi di Bitter-Campari, di olio di fegato di merluzzo, *réclames* di circhi, di cinematografi, di romanzi di appendice come a Torino, a Genova, a Milano...<sup>3</sup>

Y sigue enumerando los más diversos aspectos de Buenos Aires que para la observadora componen la experiencia de la modernidad:

Ogni farmacia ha i raggi Roentgen, ogni scuola l'apparato di proiezioni, ogni caffè il fonografo, la pianola e magari il cinematografo. Nelle case, nelle piazze, nelle chiese voi trovate sempre l'ultima novità, niente altro che l'ultima novità. Neanche nei *boulevards* di Parigi voi vedete esposte nelle vetrine tante novità quante in *Corrientes*, in *Florida*, in *Suipacha*, in *Artes*; le vie principali del centro di Buenos Aires<sup>4</sup>.

De estas palabras podemos deducir el entusiasmo de la autora viajera por todos los símbolos de modernidad que experimenta en Buenos Aires: tranvías, automóviles, grandes edificios, teatros, jardines ingleses, cinematógrafos, lámparas eléctricas, cocinas eléctricas, entre otros. Lo moderno va desde los avances tecnológicos, como todos los aparatos relacionados con la electricidad, hasta las manifestaciones de la cultura popular como el circo y también, como veremos en este ensayo, de la experiencia urbana de las clases populares, sus viviendas y sus oficios<sup>5</sup>. Además, la autora ofrece una visión transatlántica de estar

<sup>3</sup> Ibid. p. 182.

<sup>4</sup> Ibid., p. 183.

<sup>5</sup> Los tranvías en Buenos Aires fueron icónicos a lo largo de cien años, desde 1863 hasta 1960 cuando empezó su declive. A principios del siglo XX representaban uno de los principales medios de transporte público y dejaron su fascinación en muchas escritoras y escritores que le dedicaron sus obras. Entre estas merece pena destacar las crónicas que Alfonsina Storni escribió en los años veinte, como "La costurera a domicilio" que incluye en una escena emblemática en un tranvía, y la colección de poemas de Oliverio Girondo publicado en 1925, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (Storni 1998; Girondo 1989).

al paso con los tiempos, en la que los grandes centros urbanos que conforman Europa y las Américas están conectados por múltiples hilos, históricos (la colonización), sociales (la inmigración) y económicos (relaciones comerciales) y que desde Buenos Aires revela la superioridad de la periferia. Buenos Aires es más moderna que París.

Gina Lombroso Ferrero, al igual que el *flâneur* que ocupa las páginas baudelairianas del *Pintor de la vida moderna*, estaba interesada en buscar, en la Buenos Aires de 1907, todas las fantasías que conformaban la modernidad<sup>6</sup>. Absorbida por el encanto de la metrópoli, la mirada ordenadora de la viajera estaba desprovista de la observación desilusionada y crítica que caracterizará, por ejemplo, la *flânerie* que practicó Walter Benjamin en sus *Passagen-Werk* (2009). Al prestar su atención a las minucias de la ciudad, Benjamin las transformará en imágenes dialécticas. Su atracción real es hacia los objetos que han superado su fecha de vencimiento y que, aunque nacieron con un valor de uso dentro del sistema capitalista ya son obsoletos y es en su caducidad que revelan la morbosidad del sistema<sup>7</sup>. La cronista, por el contrario, parece estar más cerca de aquella modalidad de fruición distraída que el crítico alemán atribuía al consumidor de la ciudad y de sus edificios. Dice Benjamin que: “La arquitectura [metonimia de la ciudad y ciudad misma] siempre ha representado el prototipo de una obra de arte cuya recepción es consumada por una colectividad en estado de distracción”<sup>8</sup>.

La velocidad de la urbe con sus máquinas de trabajo, tranvías, carruajes y sus continuas luces generaba ese estado de distracción típico del espectador o espectadora y que había sido retratado en 1905 por Eugenio Alejandro Cardini en el corto documental *Escenas Callejeras*. Cardini, considerado un pionero del cine en Argentina, fue uno de los primeros en adquirir un cinematógrafo para poder filmar la vida de la ciudad de Buenos Aires<sup>9</sup>. Entre sus películas, casi siempre de unos 50 segundos, según la duración estándar que imponía el formato Lumière, se destacan *Salida de obreros* (eco de la también pionera *La salida*

<sup>6</sup> Sobre la relación entre la *flânerie* y la experiencia urbana en la Francia de finales del siglo XIX ver Baudelaire 2009.

<sup>7</sup> Cfr. Buck-Morss, 1989; Keith, 2008.

<sup>8</sup> Benjamin 2009, p. 239.

<sup>9</sup> Sobre la importancia de Cardini para el cine argentino ver Barrios Barón 1995 y Ducrós Hicken 1950.



Imagen 1. Capturas de pantalla de *Escenas Callejeras* (1905) de Eugenio Cardini.

*de los obreros de la fábrica Lumière, 1895), La Plaza de mayo, El regimiento de ciclistas, Tedeum del 25 de mayo, Escenas Callejeras y En la casa del fotógrafo.*

En *Escenas Callejeras*, un gag cómico considerada por muchos como la primera película de ficción argentina, Cardini filma la ciudad en movimiento, anticipando, para las calles de Buenos Aires, el estilo de las filmaciones de Manhattan, París, Berlín y Odessa en las sinfonías de las ciudades de los años veinte<sup>10</sup>. La cámara registra tranvías y carruajes que atraviesan la Avenida de Mayo, personas caminando, lus-trabotas y un regimiento en bicicletas, todos en continuo movimiento (ver imagen 1). El cinematógrafo por su puesta en escena de secuencias recreadoras de la realidad es en ese sentido el compañero ideal de la experiencia urbana de principio del siglo XX, en la que se ensayan un sinfín de artificios mecánicos, electrónicos y visuales.

## Disciplina

El entusiasmo por todo lo nuevo y moderno se acompañaba además por cierto intento homogeneizador que representará uno de los ejes de la idea de nación que se iba a celebrar en el Centenario de la independencia de 1910. El Centenario jugó en efecto un rol fundamental en la invención de la Argentina y de Buenos Aires como ciudad capital a través de la conmemoración y la construcción de lo que el antropólogo Alejandro Grimson define como la memoria de una comunidad para los muchos inmigrantes que no tenían lazos con el momento fundacional de la nación (1999; 2000). Así las fiestas patrias del 25 de mayo de 1910 fueron, junto a la educación y a la planificación urbana, uno de los instrumentos que la oligarquía en el poder usó para armar una imagen uniforme del país que englobara y también disciplinara a las masas

<sup>10</sup> Entre las "sinfonías de ciudades" de los vanguardistas de los años veinte, destacaría *Berlin: Die Sinfonie der Grossstadt* (1927) de Walter Ruttmann, *Manhatta* (1921) de Paul Strand y Charles Sheeler y *Man with a Movie Camera* (1929) de Dziga Vertov.

inmigrantes<sup>11</sup>. El Centenario es la época de una fuerte hegemonía conservadora, una fuerte hegemonía agropecuaria, una Argentina casi sin industria, muy desigual, pero prospera en términos de la capacidad de exportación, cuya riqueza se expresa también en las reformas urbanísticas que se llevan a cabo entre finales del siglo XIX y principios del XX.

Entre estas, la Avenida de Mayo con sus cafés, sus edificios en estilo *art nouveau*, neoclásico y ecléctico, sus árboles y sus faroles selló desde el 9 de julio de 1894, año de su inauguración, el comienzo del crecimiento moderno de la ciudad de Buenos Aires. Junto con la creación de la Plaza de Mayo, el Parque de la Recoleta y los proyectos para Puerto Madero, el ensanche de la avenida, emprendido en 1885 bajo la intendencia del político liberal Torcuato de Alvear, formó parte de un plan urbanístico de modernización del centro que tuvo la influencia de la anterior remodelación de París realizada, durante el imperio de Napoleón III, por el Barón de Haussmann. La Avenida encarnaba la visión del progreso hecha de electricidad, pavimentación lisa y cloacas.

El bulevar de treinta y dos metros de ancho con islas peatonales centrales que iban a dejar el espacio necesario para los numerosos cafés y los encuentros mundanos había sido concebido como la nueva arteria que debía cumplir una función de “representación” y debía levantarse a símbolo del desarrollo moderno de la capital argentina. Se quería crear el gran salón de la ciudad, en el que los diferentes poderes de la nación, el ejecutivo, el legislativo y el judicial, iban a poder exhibirse, pero también observarse mutuamente en los carruajes y en los eventos sociales que conformaban la vida cosmopolita de Buenos Aires<sup>12</sup>. La reforma urbanística que giraba en torno a la apertura del bulevar creaba una experiencia de la metrópoli en la que todo estaba en exhibición y todos exhibidos. Se trataba del lugar desde el cual se generaba una mirada totalizante sobre la ciudad. Pero el bulevar como el dios Jano de la mitología romana condensaba en sí dos dimensiones en fricción continua, de un lado escena uniforme, del otro, frontera

---

<sup>11</sup> Sobre las representaciones literarias del Centenario de la independencia argentina de 1910 ver Codebò 2018.

<sup>12</sup> La Avenida de Mayo en la descripción de Hunter y Solsona era parte de un proyecto mayor que debía unir los tres centros del poder nacional: la Casa de Gobierno con el futuro Palacio Legislativo – la Avenida – y Casa de Gobierno con el futuro edificio de Tribunales – la Diagonal Norte. A éstos habría que añadirle el nuevo edificio para el Congreso Nacional que se levantará en 1907 en el extremo de la Avenida de Mayo, en la manzana comprendida entre las calles Entre Ríos, Victoria, Pozos y Rivadavia. En (Hunter, Solsona 1990).

social que delimitaba los barrios ricos del norte de la ciudad de los pobres y populares del sur.

El volumen que la guía Baedeker, compañera fiel para los viajeros de la época, le dedicó a la República Argentina en 1914, registraba, por un lado, la diferencia material entre los barrios ricos del norte de Buenos Aires y los pobres del sur, ubicando la división entre los dos en la Avenida Rivadavia —paralela de la Avenida de Mayo y parte, junto con ésta y la Hipólito Irigoyen, del axis Plaza de Mayo/Congresos que corta en dos la ciudad. Alberto Martínez, autor del texto de la Baedeker, matiza el choque físico entre las dos ciudades estetizando las desigualdades del espacio urbano, cuyo resultado termina siendo el extremo de una deseada supresión a favor de una urbe uniforme, moderna, elegante y rica. Según *él*,

the most animated, modern, elegant and richest part of Buenos Aires is that part north of Rivadavia street; this part of the town forms a strange contrast to that which extends south of Rivadavia street, to such an extent that one could say they are two quite different towns. North of Rivadavia street there are the most frequented and elegant cafés, the most modern luxurious buildings, the most beautiful squares and walks, theatres, clubs of the best, the most comfortable hotels and restaurants, bazaars, jewelers, and the best shops supplying all the latest novelties. Nevertheless a reaction has begun in the south part, to which the Municipal Authorities contribute, for they are in favour of suppressing the notable differences that exist between these two important districts of the town<sup>13</sup>.

El bulevar, como si fuera un teatro anatómico en el que todo está expuesto, es el espacio por excelencia de la mirada escenográfica con la que Gina Lombroso consume la modernidad de Buenos Aires. La práctica de exhibir, desde finales del Renacimiento hasta el siglo XIX,

---

<sup>13</sup> “La parte más animada, moderna, elegante y rica de Buenos Aires es la parte al norte de la calle Rivadavia; esta parte del pueblo forma un extraño contraste con la que se extiende al sur de la calle Rivadavia, a tal punto que se podría decir que son dos pueblos bien diferentes. Al norte de la calle Rivadavia se encuentran los más frecuentados y elegantes cafés, los más modernos y lujosos edificios, las más hermosas plazas y paseos, teatros, discotecas de los mejores, los más confortables hoteles y restaurantes, bazares, joyerías y las mejores tiendas de abastecimiento para todos. las últimas novedades. Sin embargo, se ha iniciado una reacción en la zona sur, a la que contribuyen las Autoridades Municipales, quienes son partidarias de suprimir las notables diferencias que existen entre estos dos importantes distritos de la localidad”. En Martínez 1914, p. 242; traducción mía.

en estructuras con formas de anfiteatros, la disección del cadáver colocado sobre una mesa al centro de la escena, establecía la mirada y la observación como el principal medio de aprendizaje<sup>14</sup>. Si en el caso del anfiteatro anatómico el objeto del conocimiento era la anatomía, con el sistema teatral que emerge de la escritura de Gina Lombroso, la audiencia se convierte en espectadores de la vivisección de la modernidad urbana. Desde el teatro urbano de la Avenida de Mayo se observaban a los cuerpos de los obreros e inmigrantes en su mayoría anarquistas que el Estado oligarca quería disciplinar, homogeneizar bajo la experiencia de una única, homogénea modernidad, bajo la influencia además de la corriente criminológica y de la asociación que Cesare Lombroso había propuesto entre criminales y anarquistas en textos como *Los anarquistas* publicado en 1894. El Centenario de la independencia de 1910 fue en ese sentido el momento clave de esos intentos. Para David Viñas la Buenos Aires del Centenario fue el escenario en el que se produjo “el drama anarquista”, es decir, el enfrentamiento entre los *beaux quartiers* y los llamados barrios bajos; entre la cultura oficial materializada en la arquitectura de los palacetes y los grandes bulevares y el arrabal, la mala vida<sup>15</sup>. Los parias avanzaban “desde los barrios bajos en una especie de malón rojo”<sup>16</sup>. Llevaban con ellos, además de sus implicaciones especiales y demoníacas, no sólo la revolución y la enfermedad, sino también la posibilidad de pensar la modernidad de manera conflictiva, a través de sus propios límites y no como un camino homogéneo y armónico<sup>17</sup>. El anarquismo en Argentina fue un fenómeno esencialmente

<sup>14</sup> Algunos de los ejemplos más significativos de teatros anatómicos son el del Archiginnasio de Bolonia (1637) y los de Salamanca (1554) y Padua (1595).

<sup>15</sup> Viñas 1983, p. 15-16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 20. El malón era un ataque rápido y sorpresivo utilizado por los indígenas contra sus enemigos en los actuales territorios de Argentina y Chile hasta casi finales del siglo XIX. Los malones han sido representados en literatura por varios autores argentinos, véase a modo de ejemplo, el poema épico *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría o el cuento “El cautivo” de Jorge Luis Borges.

<sup>17</sup> La relación entre el anarquismo – y aquí hasta los espacios en el que transita – y la modernidad ya ha sido establecida por varios críticos que se han dedicado a su estudio. Mientras simbolistas, decadentes y modernistas típicamente se complacieron en el individualismo anárquico, Matei Calinescu observa que aun las vanguardias posteriores cercanas a los autoritarismos marxista o fascista “suelen practicar, consciente o inconscientemente, un tipo de estética anarquista” (1987, p. 129). El componente anarquista en el neoimpresionismo, simbolismo, dada, surrealismo y futurismo ha sido marcado por distintos estudiosos de la vanguardia. Carol Vanderveer Hamilton, entre otros, traza un paralelo recurrente entre la propaganda anarquista por los hechos y las tácticas de choque de la vanguardia, con

urbano y una de las corrientes políticas más influyente en la modernización del país durante las tres primeras décadas del siglo XX, ligado en mayor medida a la inmigración europea de trabajadores presente en los espacios habitados por las clases más bajas. En Buenos Aires, los centros libertarios, lugares recreativos, educativos y de encuentro del movimiento anarquista, se encontraban, así como el mayor número de los conventillos, en el centro de la ciudad y sobre todo en los barrios más pobres del sur: Barracas, La Boca y San Telmo<sup>18</sup>.

## Rarezas

Junto a las vías principales que capturaron el interés de la autora, la calle Florida, la Avenida de Mayo y Corrientes, había en la Buenos Aires de 1910, espacios que se insertaban como cortes violentos en la escena urbana del progreso homogéneo que se desarrollaba desde la Avenida de Mayo inaugurada en 1894. Las fuentes historiográficas revelan cómo en la zona centro-norte, que se articulaba desde la Plaza y Avenida de Mayo hasta Recoleta, junto a las mansiones de la élite porteña convivían los peores asentamientos de la pobreza urbana. Según el historiador James Scobie, entre el Paseo de Julio (actual Avenida Leandro Alem) y la Avenida Córdoba, es decir a unas seis cuadras de la Plaza de Mayo, se ubicaba el mayor asentamiento de ranchos habitados por “turcos”, es decir libaneses, sirios y cualquier inmigrante del Oriente Próximo<sup>19</sup>. Si el visitante luego siguiese su camino hacia el norte en dirección a Retiro, hubiera podido observar los ranchos pobres diseminados en los alrededores del puerto y a lo largo de la línea del ferrocarril, en claro contraste con las mansiones ricas que se erigían al oeste a pocas cuadras de distancia en la cercana Avenida Alvear. Con-

---

referencia a Ball, Breton, Cocteau, Artaud, Man Ray y Marinetti (1995, pp. 85-86). En una de las obras canónicas de la estética vanguardista, Renato Poggioli concuerda en distinguir al anarquismo como “el único ideal político que siente estrictamente la vanguardia artística” (1968, p. 30). Andreas Huyssen, finalmente, insiste en que debemos mirar más allá de la capitulación final a los mandatos de la modernización social e industrial, y más allá de la despolitizada postura canónica modernista, para recuperar al modernismo como una genuina, aunque históricamente limitada, cultura adversaria (1986). Tanto las formas de representación vanguardista como el anarquismo, expresiones que se generan y reflexionan desde y sobre la modernidad, se configuran como movimientos cuyo fundamento radica en el antagonismo.

<sup>18</sup> Según el historiador del anarquismo Juan Suriano, en 1902 había en la ciudad un total de 22 centros libertarios (Suriano 2011).

<sup>19</sup> Cfr. Scobie 1974.



Imagen 2. Harry Olds. *La Quema de basura*, Buenos Aires, ca 1901.

tinuando hacia el norte, después de los Bosques de Palermo llegaría en fin al asentamiento del Bajo Belgrano, que por su miseria y abandono competía con el Barrio de las Ranas al sur de la ciudad, sección en la que se concentraba la gran mayoría de las habitaciones pobres que albergaban las clases populares. El itinerario que describe Scobie —además de las excursiones a La Boca—, era el recorrido clásico de los viajeros y las viajeras que visitaron la capital en el cambio de siglo. El contraste presente en los edificios que conformaban la zona centro-norte revela una trama urbana en la que se intercalaban espacios compactos, enclaves en los que una pobreza de raíz prevalentemente migratoria interrumpía la continuidad de la ciudad.

En el Censo General de la Ciudad de Buenos Aires de 1904, San Cristóbal Sur —en el que se ubicaba el notorio Barrio de las Ranas— presentaba el más alto porcentaje de viviendas de fierro y zinc de la ciudad. En el Barrio de San Cristóbal Sur se registraban en 1904 un total de 1243 construcciones de chapa o madera sobre un total de 3241, es decir que el 41% de las habitaciones eran precarias. El Barrio de las Ranas duró hasta 1916 cuando la Municipalidad lo desmanteló y trasladó a sus habitantes a la antigua fábrica de jabones de Seeber, frente al antiguo matadero. Para los observadores externos los asentamientos pobres y los conventillos tenían el rango de curiosidades, siendo práctica común en la época llevar a los viajeros y a las viajeras a admirar las extrañezas de estos lugares. La miseria como la calle Florida conformaba un espectáculo más. Si era costumbre exhibir hasta individuos, como se hacía en los zoológicos humanos o el caso de las tribus somalíes en las celebraciones del Centenario, también se exponían a los pobres urbanos con sus casillas. Si en 1907 la elegancia argentina se

ostentaba en los bulevares, entre las latas lucía el ciruja. “Ciruja” es un término utilizado a comienzos del siglo XX para identificar una persona que rebusca entre las basuras con el fin de encontrar alguna cosa de provecho (ver imagen 2).

Así describía Gina Lombroso Ferrero a los cirujas del Barrio de las Ranas y el espacio de la Quema de basura, donde se incineraban los desechos urbanos:

La Quema de la basura, il luogo di incenerimento dei detriti, che è pure assai pittoresco. [...] io mi immaginavo la Quema de la basura como qualche cosa di nero, di orrendo, di sudicio, qualche cosa come il Purgatorio dantesco. [...] Ma a Buenos Aires essa è ancora all’antica, un immenso piano cioè solcato da una lunga serie di colline di detriti bruciati eternamente all’aria libera. Un mare di cenere ricopre egualmente l’immenso piano e le collinette sovrastanti, mentre i raggi del sole vi fanno rilucere e brillare i mille frantumi di latta, di vetro mescolati alla basura<sup>20</sup>.

Y sigue:

Al basso delle collinette, centinaia di individui, donne, uomini e bambini, armati di un lungo uncino, cercano i detriti vendibili in mezzo alla cenere fumante, al disotto del fuoco eterno, e ne formano tanti mucchi. È incredibile quante cose godibili ci sono ancora sotto quelle ceneri luccicanti: panni, vestiti, scarpe, cappelli, bottiglie, scatole di petrolio, terraglie di cucina, ossa, vetri, stracci, avanzi di legna, perfino mobili<sup>21</sup>.

Para terminar lamentando la posible eliminación de la Quema de basura: “Ma pochi ancora potranno godere dello strano spettacolo e, que che è peggio, pochi usufruire del prezioso materiale che ogni giorno la ricca metrópoli getta nelle sue strade e che i grigi cercatori le ritornano riattato. La Dea dell’igiene ha posto oramai i suoi occhi sulla antica Quema” (Lombroso Ferrero 1908, p. 193). La autora parece estar frente a un ejército, un pelotón de cirujas, armados de sus ganchos que organizados en un “pittoresco” “strano spettacolo” terminan transcendiendo su propia condición de pobres para ser representados como héroes que atraviesan un paisaje romántico de

<sup>20</sup> Lombroso Ferrero 1908, p. 191.

<sup>21</sup> Ibid., p. 192.

colinas de ceniza y basura reluciente. Además, la Quema y las personas que vivían en sus proximidades le resultan un lugar exótico, industrial y por ende moderno, generador de un entusiasmo similar al que experimenta frente a los grandes edificios del centro. Todo lo que ha visto le produce admiración, confirmando así su legitimación del país, ya que, sus descripciones pretenden exponer a los ojos extranjeros que en Argentina no son meros imitadores de Europa sino que han superado a sus maestros, destacando todas las muestras de modernidad, riqueza y progreso, que ubican al país en camino de grandeza, actitud que se lee entre líneas cuando se describen los lugares visitados.

Es interesante notar como la autora lamenta que el higienismo haya puesto sus ojos sobre la Quema de basura y quiera eliminarla junto con la vida y los trabajos que se desarrollan a su alrededor. Los médicos higienistas venían interesándose en la cuestión de la pobreza ya desde las explosiones de epidemias como la del cólera en 1868 y la de la fiebre amarilla en 1871. El higienismo, cuyas personalidades más destacadas en la Argentina fueron Guillermo Rawson, Eduardo Wilde, Samuel Gache y Emilio Coni, consideraba la enfermedad como un fenómeno social. Sus principales objetivos eran, por ende, mejorar y mantener determinadas condiciones de salubridad en la ciudad mediante la instalación de agua corriente y cloacas, intentando así controlar los brotes de epidemias típicos de aquellos años. En consecuencia, los focos de interés de los higienistas argentinos fueron en prevalencia los conventillos y los asentamientos precarios que poblaban, en mayor medida, la ciudad de Buenos Aires<sup>22</sup>. Ya desde finales del XIX se había establecido una relación de interdependencia entre el Estado, en el que abundaban los doctores higienistas, y el saber médico, que terminó convirtiéndose

---

<sup>22</sup> Guillermo Rawson en su *Estudio sobre las casas de inquilinato en Buenos Aires* (1884) había establecido la vinculación entre los problemas de la vivienda que experimentaban sobre todo los inmigrantes y el potencial deterioro de la salud pública. Requería así al Gobierno Municipal la imposición de criterios mínimos de higiene, seguridad y confort para lograr la más rápida eliminación del problema de los alojamientos insalubres y “curar el mal presente, evitar su funesta agravación en el futuro, y responder honorablemente a los designios de la Providencia y a las simpatías con que el mundo civilizado nos favorece” (150). Las preocupaciones de los higienistas coincidían, en este sentido, con las cuestiones en torno a la raza y la conformación biológica de la población que ocupaban buena parte del pensamiento social latinoamericano del momento.

así en “el modelo epistemológico hegemónico con el cual producir conocimiento acerca de lo social”<sup>23</sup>.

Si pensamos en la criminología lombrosiana que al fin y al cabo representó el contexto médico-filosófico en que se crió Gina Lombroso, podemos considerar los elementos científicos que influyen en su mirada sobre la ciudad, en la que encontramos intentos homogeneizadores, que como la corriente criminológica apuntan a clasificar bajo un mismo estándar las experiencias y cuerpos más diversos, a disciplinar la diferencia bajo una mirada que es totalizante y casi hechizada por los brillos de la modernidad que busca en todos los rincones, de los más populares a los más elitistas.

## Bibliografía

- Barrios Barón, C. (1960), “Cine argentino en 1896”. En *Revista Vea y Lea*, 339.
- Barrios Barón, C. (ed.) (1995), *Pioneros del cine en la Argentina*. Cardini, Py y Ducrós Hicken, Buenos Aires.
- Baudelaire, C. (2009), *Le peintre de la vie moderne*, Sandre, Paris.
- Benjamin, W. (2009), *Illuminations*, Random House, New York.
- Blasco Ibañez, V. (1910), *Argentina y sus grandezas*, Editorial Española Americana, Madrid.
- Buck-Morss, S. (1989), *The Dialectic of Seing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, MIT University Press, Cambridge.
- Calinescu, M. (1987), *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham.
- Clemenceau, G. (1911), *Notas de viaje por la América del Sur: Argentina, Uruguay, Brasil*, Cabaut, Buenos Aires.
- Codebò, A. (2018), “Buenos Aires, 1910 Centenary of the Nation.” Tambling J. (ed.) *The Palgrave Encyclopedia of Urban Literary Studies*, Palgrave Macmillan, New York.
- Ducrós Hickens, P. (1950), “50 años del cine argentino”. *El Hogar*, 2144 (15 de diciembre).
- Girondo, O. (1989), *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía*, Visor, Madrid.
- Grimson, A. (1999), *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*, Eudeba, Buenos Aires.
- Grimson, A. (ed.) (2000), *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*, Ciccus/La Crujía, Buenos Aires.
- Grimson, A. (ed.) (2007), *Pasiones nacionales: política y cultura en Brasil y Argentina*, Edhasa, Buenos Aires.

<sup>23</sup> Nouzeilles 2000, p. 35.

- Gómez Carrillo, E. (1914), *El encanto de Buenos Aires*, Sucesores de Hernando, Madrid.
- Hamilton, C. V. (1995), "Anarchy as Modernist Aesthetic", in C. Berg, et al. (eds.), *The Turn of the Century: Modernism and Modernity in Literature and the Arts*, De Gruyter, Berlin, pp. 77-87.
- Hunter, C., Solsona, J. (1990), *La Avenida de Mayo: un proyecto inconcluso*, FADU, Buenos Aires.
- Huret, J. (1911), *La Argentina. De Buenos Aires al Gran Chaco*, Eugène Fasquelle, Editor/ Sociedad de ediciones Louis-Michaud, Paris.
- Huyssen, A. (1986), *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington.
- Keith, M. (2008), "Walter Benjamin, Urban Studies and the Narratives of City Life". In G. Bridge, S. Watson (eds), *A Companion to the City*, John Wiley and Sons, London, pp. 410-429.
- Lombroso Ferrero, G. (1908), *Nell'America meridionale (Brasile-Uruguay-Argentina)*, Fratelli Treves, Milano.
- Lombroso, C. (1998), *Gli anarchici*, Gallone, Milano.
- Martínez, A. (1914), *Baedeker of the Argentine Republic*, Sopena, Barcelona.
- Nouzeilles, G. (2000), *Ficciones somáticas: naturalismo, nacionalismo y políticas médicas del cuerpo (Argentina 1880-1910)*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires.
- Poggioli, R. (1968), *The Theory of the Avant-Garde*, Trad. Gerald Fitzgerald, Harvard University Press, Cambridge.
- Rawson, G. (1928), "Estudio sobre las casas de inquilinato en Buenos Aires", in *Escritos Científicos*, El Ateneo, Buenos Aires.
- Rawson, G. (1891), *Escritos y discursos*, Compañía sud-americana de billetes de banco, Buenos Aires.
- Scobie, J. (1974), *Buenos Aires: Plaza to Suburb 1870-1910*, Oxford University Press, New York.
- Storni, A. (1998), *Nosotras... y la piel: selección de ensayos*. M. Méndez, et al., (eds.), Alfaguara, Buenos Aires.
- Suriano, J. (2001) *Anarquistas: cultura y política libertaria en Buenos Aires, 1890-1910*, Manantial, Buenos Aires.
- Viñas, D. (1983), *Anarquistas en América Latina*, Katún, Ciudad de México.

# La mirada del alma: Florencia en un poema inédito de Blanca Varela

*Adriana Bermejo Lozano*

Universidad de Alicante

El viaje hacia Italia de poetas peruanos desde mediados de siglo adquiere una gran relevancia en el amplio panorama que representa el desplazamiento de escritores latinoamericanos a Europa durante el siglo XX. Tal es el caso de poetas peruanos como Jorge Eduardo Eielson, Raúl Deustua o Blanca Varela, entre otros autores para los cuales el viaje italiano constituyó, de formas diversas y en sentidos múltiples, un hecho central en su vida y en su obra. En casos como el de Varela, la experiencia europea y la cosmovisión lírica operan como dos puntos indisolubles para entender el desarrollo de una identidad latinoamericana, fraguada precisamente al calor de las vivencias europeas en la década del cincuenta, tanto en París como en Florencia. Si bien las dos estancias francesas de Blanca Varela han sido ya excelentemente documentadas por críticos como Olga Muñoz Carrasco y abordadas de manera recurrente en entrevistas, la estancia florentina de 1954 ha recibido una menor atención por la crítica, en parte porque apenas duró un año y, en consecuencia, los registros son considerablemente más escasos.

En los últimos años, la investigación en la obra vareliana ha dado resultados de primer orden que contribuyen, entre otras muchas cuestiones, a ensanchar el conocimiento sobre la relación que mantuvo la poeta peruana con la ciudad de Florencia, tanto desde una perspectiva biográfica como literaria. Por una parte, la publicación en 2022 de *Entrevistas a Blanca Varela* de Jorge Valverde ha servido para reunir en un solo volumen más de cuarenta entrevistas que concedió la poeta y que, hasta el momento, habían permanecido dispersas o incluso ya inaccesibles. Desde esta puerta de entrada a la faceta pública y personal de Varela, es posible rastrear numerosas declaraciones en las que ahondó en el significado del año italiano en su transcurso vital que permiten

ponderar la trascendencia de dicha estadía para la construcción de su identidad y de su concepción del trabajo lírico como una mujer joven y poeta que había abandonado el Perú con apenas veintiún años y al que no regresó hasta pasados los treinta.

Por otra parte, la reciente digitalización entre abril y mayo de 2024 del archivo personal de Blanca Varela desde la Casa de la Literatura Peruana constituye uno de los hitos más relevantes para el desarrollo crítico de los estudios acerca de la poeta. Hasta el momento, se han digitalizado más de trescientos materiales, entre los cuales se incluyen manuscritos, mecanoscritos, cuadernos, diplomas y documentos de identidad. Para la perspectiva florentina que aquí interesa abordar, es ineludible el mecanoscrito inédito registrado bajo el título de “Florencia. Ponte Vecchio” (s.f. a), en tanto en cuanto contribuye a ampliar el reducido *corpus* poético en el que aparecen de manera explícita referencias a la ciudad italiana. El inédito se suma, en este sentido, a otros dos poemas, “Canto en Ithaca” y “Alla Prima”, ambos contenidos en *Luz de día* (1963), en los que la ciudad de Florencia emerge en el espacio de la realidad poética.

Así las cosas, la combinación tanto de los recursos documentales como de los poemas relacionados temáticamente con Italia, donde se incluye el mecanoscrito inédito, permitirá continuar desarrollando el estudio acerca de la visión lírica de la ciudad florentina que construye Blanca Varela en sus composiciones. A través del retrato urbano edificado poéticamente, se pretenden analizar los modos de pensamiento, percepción y conocimiento que desarrolla el sujeto verbal de Blanca Varela para abordar su relación con el mundo exterior, que en el caso de Florencia se ven intensificados por el poso indeleble que imprimen el arte y la historia en su lectura de la ciudad.

### **Blanca Varela en Florencia. Una entrada a los poemas desde las entrevistas**

Mientras que el viaje a París suscitó un gran interés entre la crítica, la estancia en Florencia en 1954 no obtuvo la misma atención. Los años franceses de la poeta peruana han sido profundamente analizados por críticos fundamentales de la obra de Blanca Varela, como Olga Muñoz Carrasco, quien ha resaltado la relevancia de los ambientes culturales en los que se movió, el círculo surrealista en el primer viaje y el

existencialista en el segundo, así como las significativas figuras con las que Varela se relacionó, como Octavio Paz, André Breton, Simone de Beauvoir o Jean Paul Sartre, entre otros<sup>1</sup>. Frente a la vivencia parisina, marcada por el signo de la socialización, Florencia fue vivida, según se deduce de sus declaraciones en entrevistas, más bien desde un espíritu de privacidad e intimidad que marcó de una manera diferente el devenir de su concepción identitaria, así como del mundo y de la poesía.

Aunque más breve y menos social, podría decirse que Florencia fue la experiencia transatlántica con mayor relevancia a nivel personal para Varela, tal y como reconoce en una entrevista al ponderar la importancia de ambas ciudades en su vida:

Sin duda Florencia, más que París. Nuestro último año en Europa lo pasamos completo allí. Fue la puerta de salida y el lugar de la mirada retrospectiva a esos años pasados en París. También fue escapar. La adolescencia y la juventud son épocas muy dolorosas. Uno se siente dueño del mundo y no sabe qué escoger. Todo es tan grave e importante, lo quieres todo y te afecta mucho no tenerlo. Florencia me hizo pensar en esto<sup>2</sup>.

En la trayectoria transatlántica de Blanca Varela, Florencia supuso el colofón al viaje europeo en el que se embarcó la poeta junto a Fernando de Szyszlo en 1948, el día posterior a contraer matrimonio. Por esa misma razón, en su cronología, la ciudad italiana constituye el verdadero puente transoceánico, pues fue el espacio en el que se consolidó una conciencia de identidad propia y, asimismo, de pertenencia al Perú, y también fue Florencia la ciudad desde la cual se emprendió el viaje de regreso al continente latinoamericano:

Pero París tenía que acabarse. Era como si se hubiera terminado, agotado un tiempo, un ciclo, y que en otro lado del mundo, justamente desde donde había partido, en el Perú, me estuviera esperando lo que precisamente había salido a buscar. Florencia fue la ciudad de salida, la de los adioses, la de las mejores revelaciones, que siempre, hélas, son las últimas. Pero no se trataba de un regreso forzado sino de una elección alimentada por un propósito. Propósito de preservar una recién nacida identidad, que tenía que ver profundamente con lo que estaba tratando de expresar con mis poemas. Fue también por eso, seguramente, que ya

---

<sup>1</sup> Muñoz Carrasco 2007, pp. 19-21.

<sup>2</sup> Varela 2022a, p. 53.

desde antes había estado tratando de no perderme en el vértigo de aquellos tiempos, de no ser devorada y consumida por un mundo que me era extraño, con otra lengua, otras costumbres, otros dioses y otros muertos<sup>3</sup>.

Blanca Varela no solamente sintió y aprehendió Florencia desde la inmanencia del presente, sino que en su modo de relación con el espacio urbano fue central una suerte de tiempo diacrónico, noción a la que regresaré más adelante, que le permitió leer la ciudad desde la amplitud temporal de su cronología. En la mirada vareliana hacia la realidad florentina en la que se sumergió, convergían los siglos pasados de intensa actividad histórica y artística que continuaban latentes y vivos todavía en aquel tiempo, hacia la mitad del siglo XX. Por esa razón, la estancia italiana estuvo marcada por el pasado de la ciudad y vivirla “fue hundir[se] en Florencia, en la historia, en el arte, en la pintura, en la arquitectura, la escultura con toda la literatura que entraña eso”<sup>4</sup>.

La inmersión en Florencia despertó una nueva sensibilidad estética en la poeta, que se nutrió de los diálogos interartísticos entre la poesía y la pintura, tanto por las asiduas visitas a los museos italianos, como por vivir aquella estadía con el que por aquel entonces era su marido, el pintor Fernando de Szyszlo. De ahí que en esta ciudad se construya, según ha estudiado Modesta Suárez, “una concepción de la poesía donde poema y cuadro no pueden sino compartir ciertas experiencias”<sup>5</sup>, pues el color empieza a ostentar un papel central en su obra:

Hicimos un viaje a Florencia, una ciudad donde el color comenzó a ser sumamente importante para mí, tal vez porque en mi entorno había un gran empeño por su aprendizaje. Y como era un animalito que se interesaba por todo me interesé muchísimo en eso y lo viví a la par, tal como lo vivía ese aprendiz de pintor que era mi pareja. Después empecé a encontrar imágenes detrás de ciertos colores, les atribuí valores que se relacionaban con ciertos estados de ánimo<sup>6</sup>.

Así se ve, entre otras composiciones, en los poemas de su obra editada en los que aparece de manera explícita la ciudad de Florencia, como son “Canto en Ithaca” y “Alla prima” de *Luz de día* (1963)<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Varela 2009, p. 87.

<sup>4</sup> Cit. en Suárez 2012, p. 40.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>6</sup> Varela 2022b, p. 189.

<sup>7</sup> También cabría incluir aquí el poema “Madonna”, en el que Varela hace una

En “Canto en Ithaca”, el color florentino se filtra a través de la luz del sol y del cielo, que impregna los versos: “La tierra gira, la luz vuelve a alcanzarnos. El día es esa puerta abierta sobre la calle. Via dei Bardi, más allá el río enjoyado y caliente. Ropa recién lavada, tendida en el cielo de Florencia”<sup>8</sup>. En cuanto a “Alla Prima”, desde el mismo título está presente la técnica pictórica donde el trazo del pincel es protagonista, pues consiste en pintar a la primera sobre el cuadro, sin bocetear previamente. En este poema, lo cromático se convierte en el signo a partir del cual se lee y se escribe la experiencia humana. De este modo, se entiende el paso del color rojo vitalista de los primeros versos (“Ni siquiera el rojo de labios y mejillas”<sup>9</sup>) hacia la oscuridad que simboliza la opacidad (“[Al final, / a breve plazo, / cada color se tornará más oscuro.]”<sup>10</sup>).

El color sigue marcando el desarrollo del poema, en juegos de contrastes que enfrentan luz y oscuridad, vida y muerte: “Cuánto gris se necesita para morir, / todo para aumentar la luminosidad de un rojo, / de un largo, imposible verano”. En este punto del texto, se inserta la idea de la mirada, central para observar el arte y la realidad y todos los colores que existen en ambos, y a partir de ella localizamos al sujeto, ya no en Lima como veíamos, sino en Florencia: “Sin embargo el azul del cielo, / detrás de los negros cipreses, / de las blancas cúpulas / (*Florencia siempre*), / se agrieta como la cáscara de un huevo”<sup>11</sup>. La insistencia en el color a lo largo de la composición y, en especial, en estos versos remite directamente a la evocación atemporal (“siempre”, escribe Varela) de la ciudad florentina como espacio que emerge a partir de la memoria cromática que se convoca en el poema<sup>12</sup>.

---

descripción libre del famoso cuadro de Fra Filippo Lippi, *Bartolini Tondo* (1452), expuesto en la Galleria Palatina en el Palazzo Pitti de Florencia.

<sup>8</sup> Varela 2001, p. 59.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> La idea de una temporalidad diferente con respecto a Florencia será central para analizar su experiencia en dicha ciudad. Ya a partir de este poema, Julio Cortázar le escribió a Varela en correspondencia: “Escribes (*Florencia siempre*) y ese siempre anula el tiempo” (1965, s.p.).

En síntesis, la estadía florentina de Blanca Varela fue fundamental, por un lado, como parte de un viaje transatlántico de juventud en el que se azuzó una conciencia diferencial con respecto a su peruanidad<sup>13</sup>, lo que motivó el regreso definitivo a América Latina con el bagaje cultural y experiencial de incalculable valor que proveyeron aquellos años en Europa. Por otro lado, el signo distintivo del año en Florencia fue, precisamente, el contacto íntimo y diario con el arte italiano, que hizo que Varela se sumergiese en un tiempo de trascendencia histórica durante aquellos meses de 1954. La vivencia florentina de Varela no atendió, por tanto, solo al inmanentismo de la década del cincuenta del siglo pasado, sino que la ciudad fue vivida desde la dimensión diacrónica, mítica y transtemporal que abre el arte. Dicha temporalidad histórica será clave para el esbozo de la concepción de la ciudad italiana en la poesía de Varela, tal y como se abordará en el apartado siguiente.

### **“Florencia. Ponte Vecchio”. Presentación de un poema inédito**

El archivo personal de Blanca Varela, atesorado en la Casa de la Literatura Peruana, ha comenzado hace escasos meses, en abril de 2024, la laboriosa e ingente tarea de digitalización de numerosos materiales de Blanca Varela que, hasta el momento, permanecían no solo inéditos, sino únicamente accesibles de manera presencial en el propio archivo. Entre los más de trescientos documentos digitalizados, de los cuales la inmensa mayoría son poemas en diferentes formatos, como manuscritos, mecanoscritos o cuadernos, destaca una composición que interesa al propósito de continuar ampliando el conocimiento crítico acerca de la vivencia florentina de la poeta peruana, registrado en el repositorio institucional como “Florencia. Ponte Vecchio” (s.f. a).

Como ya se ha apuntado, la importancia que ostenta la breve pero intensa experiencia italiana de Varela en su vida contrasta con los escasos registros que se tienen a este respecto. No se conservan, a falta de consultar los archivos no digitalizados del archivo, imágenes de este periodo y apenas la ciudad de Florencia aparece en unos cuantos poemas de manera explícita, aunque la impronta del arte italiano

<sup>13</sup> “[París] me dio la revelación de saber que no soy, que no pertenezco a ese lugar. Ahí es cuando el recuerdo del Perú pesa mucho, es muy importante. Siento entonces esa sensación que sentí de niña, de saberme diferente a los mayores, al mundo. Siento eso, pero ya en relación a una suerte de identidad” (Varela 2022c, p. 211).

trascienda a lo largo de toda su poética, como extraordinariamente ha analizado Modesta Suárez (2012). La existencia del poema aquí analizado permite continuar ensanchando los estudios a propósito del devenir transatlántico entre Perú e Italia en el caso de Blanca Varela.

“Florencia. Ponte Vecchio” [FDA\_BV\_ODC\_DB9] es un poema que aparece en un documento mecanoscrito en papel bond, en el que el título ha sido añadido a mano y que presenta varias correcciones manuscritas. En él, la voz lírica parte de la contemplación del Ponte Vecchio sobre el río Arno un día de primavera en el que intervienen diferentes elementos naturales y en el que un sol dudoso parece hacer escampar las nubes. El sujeto verbal se oculta deliberadamente de la luz solar y, desde la oscuridad, se conecta con el paisaje natural partir de lo acústico y de lo sensorial. Para facilitar el análisis del poema, se transcribe a continuación atendiendo a lo que parece ser la última versión, es decir, se incorporan las modificaciones manuscritas *a posteriori* sobre el documento mecanografiado y se prescinde de las palabras tachadas o sustituidas, así como se conservan los signos de puntuación presentes:

“Florencia y Ponte Vecchio”<sup>14</sup>  
 oh qué tristeza qué tristeza  
 esa cabeza de medusa sobre el arno  
 un arco negro y la lluvia.  
 Sale el sol ¿sale el sol?  
 sí de una boca de una piedra  
 el sol (una palabra) ligero como un pez  
 un eco una sombra irisada  
 (me cubro la cabeza con los brazos)  
 como un nudo de sangre  
 me encojo y espero

escucho  
 viaja la piedra por el laberinto  
 silba la alondra encanecida  
 viejos sonos  
 uñas negras delicadas uñas de luto  
 rasgan el aire  
 primavera de cabo a rabo  
 sobre el río

<sup>14</sup> Aunque el nombre con el que ha sido registrado el mecanoscrito en el Repositorio Institucional de la Casa de la Literatura Peruana es “Florencia. Ponte Vecchio”, en el título que aparece manuscrito se lee “Florencia y Ponte Vecchio”.

primavera convertida en una rabiosa inesperada nube  
 que se detiene y canta sólo para mí  
 (debo escuchar su murmurada historia murmurada)  
 (¿debo aceptarla?)<sup>15</sup>  
 sólo para mí

El documento parece ser una versión inacabada de un poema que nunca llegó a ser publicado. No obstante, su estudio crítico es igualmente interesante, puesto que “hasta los escritos abandonados nos acercan a modos de proceder no siempre deducibles de los poemas publicados”<sup>16</sup>. En el inédito, se aprecia todavía un estilo muy incipiente de la escritura, en el que la poeta prueba diversas combinaciones de palabras, tanto yuxtaponiendo adjetivos (“en una rabiosa inesperada nube”) como colocando la misma palabra en diferente orden (“su murmurada historia murmurada”), corrige unos versos, tacha otros y reescribe a mano en los márgenes del documento mecanografiado. De nuevo, siguiendo a Gazzolo, en los mecanoscritos y manuscritos de la poeta “la dubitación se halla siempre presente en la reescritura y en Varela es evidente cuando en un texto tacha un vocablo, lo reemplaza por otro y, casi de inmediato, a juzgar por la rapidez del trazo, revalida el primero”<sup>17</sup>. En cuanto a los originales del poema, se trata de la única versión digitalizada del inédito a la que se ha podido acceder desde el repositorio de la Casa de la Literatura Peruana, de modo que o bien pudo ser la única que existió y el poema quedó en un estado muy embrionario o, de conservarse otras versiones del manuscrito, cabría contrastarlas para analizar la versión definitiva. Asimismo, parece haber dos momentos de corrección, puesto que las correcciones están hechas con dos bolígrafos distintos.

Sobre la contextualización del poema la página del repositorio institucional de la Casa de Literatura Peruana no aporta datos que puedan permitir datar el mecanoscrito o ubicarlo en la producción lírica de la autora. A este respecto, la composición que aparece en el documento mecanoscrito, junto con las correcciones manuscritas, plantea

---

<sup>15</sup> Los dos versos que señalamos entre paréntesis aparecen en el manuscrito encerrados por un único gran signo de paréntesis que encierra ambos versos a la vez. Dada la imposibilidad gráfica de utilizar un paréntesis para englobar los dos versos, señalamos cada uno de ellos entre dichos signos.

<sup>16</sup> Gazzolo 2021, s.p.

<sup>17</sup> Ibid.

diversas dificultades para determinar la época en la que pudo haber sido compuesto. Por una parte, uno de los rasgos más llamativos es que está escrito en tiempo presente, de manera que el sujeto lírico parece situarse ante el escenario descrito en el momento de la enunciación. Esta elección verbal contrasta con los otros dos poemas de *Luz de día* en los que se menciona Florencia. En “Canto en Ithaca”, la ciudad es una evocación producida desde Lima, tal y como expresa metafóricamente el propio título, así como los primeros versos: “¿Qué hacer con los recuerdos? Confundir seres, lugares, / caricias. Cruzar todo el océano para llegar a este parque que / queda a una cuadra de casa”<sup>18</sup>. Por su parte, en “Alla Prima”, la ciudad italiana también parece emerger en el poema como un recuerdo: “Sin embargo el azul del cielo, / detrás de los negros cipreses, / de las blancas cúpulas, / (*Florencia siempre*) / se agrieta como la cáscara de un huevo”<sup>19</sup>.

No obstante, entre “Canto en Ithaca” y el mecanoscrito inédito es posible señalar una serie de hilos temáticos conductores que persisten en la descripción de la ciudad italiana, aunque en ocasiones cambie o se invierta el valor que tienen para la voz lírica ciertos elementos comunes. Es compartida, en este sentido, la evocación de Florencia vinculada a la primavera, al sol y al río Arno. En cuanto a la ambientación primaveral, en “Canto en Ithaca” se puede leer: “Primavera en cualquier calle”. Por su parte, en el inédito, aparecen versos tachados como “primavera de cabo a rabo”, corregido y sustituido por “primavera sobre el río”. La ciudad está asimismo retratada en ambos poemas a partir de la mención al río Arno, así como a partir de la presencia del sol y, por tanto, de la luz, aunque, en este caso y de manera muy significativa, la luminosidad posee valores contrarios en sendos poemas. En “Canto en Ithaca”: “La tierra gira, la luz vuelve a alcanzarnos. El día es esa puerta abierta sobre la calle. Via dei Bardi, más allá el río enjoyado y caliente. Ropa recién lavada, tendida en el cielo de Florencia”. Por su parte, en “Florencia. Ponte Vecchio”, el río y el sol aparecen de la siguiente manera:

oh qué tristeza qué tristeza  
 esa cabeza de medusa sobre el arno  
 un arco negro y la lluvia.

<sup>18</sup> Varela 2001, p. 59.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 86.

Sale el sol ¿sale el sol?  
 sí de una boca de una piedra  
 el sol (una palabra) ligero como un pez  
 un eco una sombra irisada<sup>20</sup>.

No obstante, aunque haya una serie de motivos poéticos similares que están presentes en sendas composiciones, no constituyen un argumento fehaciente que permita determinar que corresponden a etapas similares de producción. En el inédito, se aprecia una serie de rasgos estilísticos y temáticos ligados tanto al *dictum* vareliano como a la aprehensión poética del mundo que lo diferencian de los modos líricos reflejados en “Canto en Ithaca”. El primero de los rasgos, quizás el más evidente, tiene que ver con la puntuación del poema. Tanto en *Ese puerto existe* (1959) como en *Luz de día* (1963), los dos primeros poemarios de Blanca Varela, se respetan íntegramente las normas de puntuación normativas del español, aunque, según ha analizado Gazzolo, en la edición facsimilar de *Ese puerto existe* todos los títulos de los poemas de la segunda parte están escritos en minúsculas<sup>21</sup>. En cuanto a la producción editorial, no es hasta *Valses y otras falsas confesiones* cuando comienza a ser observable una vacilación sobresaliente en la puntuación, sobre todo en la desaparición del uso de comas. La supresión de dichos signos de puntuación y de las mayúsculas es en Varela “un rasgo distintivo de estilo predominante en su poesía de madurez”<sup>22</sup>. En *Valses y otras falsas confesiones*, hay tanto poemas que aparecen puntuados de acuerdo con el uso canónico de mayúsculas y minúsculas, y otros que prescinden por completo tanto de las mayúsculas, como de los signos de punto y de coma<sup>23</sup>.

Siguiendo esta línea, el mecanoscrito está escrito originalmente sin emplear en ningún momento signos de puntuación y prescindiendo de mayúsculas y de minúsculas. Sin embargo, en las correcciones

<sup>20</sup> Varela s.f. a, vv. 1-7.

<sup>21</sup> Gazzolo 2021, s.p.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Según reconoció Varela a propósito de este cambio en una entrevista con Efraín Kristal: “La puntuación me sobraba. En cierto momento me pareció tradicional, burguesa, equivalía a entregar una tarjeta de visita. No poner puntuación me permite por una vez siquiera usar mis silencios, respirar como quiero, no ser la persona que los demás creen que soy o quieren que sea. Es sencillamente una ruptura que me gusta. Me gusta ver que las letras vuelen aparentemente solas, que las palabras no tengan ataduras, amarres dentro de la página. Para mí la página en blanco es algo que siempre me ha tentado. El vacío me atrae” (Varela 2022b, p. 192).

manuscritas, Varela añade un punto en el tercer verso, lo que le obliga a añadir a mano una mayúscula inicial al cuarto. Por lo tanto, se aprecia una ínfima aunque relevante vacilación en el uso de la puntuación. A este respecto, el abandono generalizado de la puntuación en el inédito "Florencia. Ponte Vecchio" favorece la yuxtaposición de sustantivos disímiles, recurso sintáctico que Marisa Martínez Pérsico destaca como nuclear en *Valses y otras falsas confesiones*<sup>24</sup>: "sí de una boca de una piedra [...] un eco una sombra irisada"<sup>25</sup>.

Otro rasgo relevante del poema tiene que ver con la condensación y el minimalismo lingüístico en la expresión poética, que se va desarrollando desde *Valses y otras falsas confesiones* en poemas como "A rose is a rose" y se hace protagonista a partir de *Canto villano*<sup>26</sup>. Mientras que en los poemas *Luz de día* todavía hay versos largos constituidos por oraciones que ocupan varios versos, normalmente a través de una sintaxis compleja en la que aparecen construcciones preposicionales y estructuras adverbiales, en este poema se aprecia una simplificación lingüística que se refleja en versos mucho más cortos, formados por entre una y cinco palabras, donde se alternan expresiones verbales con sustantivos y adjetivos sin nexos de coordinación: "escucho / viaja la piedra por el laberinto / silba la alondra encanecida / viejos sonos / uñas negras delicadas uñas de luto / rasgan el aire"<sup>27</sup>.

Más allá de lo formal, en la composición mecanoscrita hay una transformación con respecto a los valores semánticos que otorga la voz poética a la luz y a la oscuridad. En "Canto en Ithaca", poema editado en *Luz de día* en el que aparece de manera explícita Florencia, la luminosidad constituye un elemento positivo de reafirmación del sujeto, mientras que la oscuridad implica lo negativo<sup>28</sup>: "¿Qué camino escoger que no nos obligue a cerrar el círculo, a estrecharlo; a ser uno mismo toda la oscuridad y el temor de esa calle desconocida [...]?" o "bocado de ceniza que ilumina, gusto de tierra amargamente viva [...] todo cabe en dos ojos deslumbrados, todo el color en un violento despertar en un

<sup>24</sup> Martínez Pérsico 2010, en línea.

<sup>25</sup> Varela s.f. a, vv. 5, 7.

<sup>26</sup> Muñoz Carrasco 2007, p. 159.

<sup>27</sup> Varela s.f. a, vv. 11-16.

<sup>28</sup> Desde el propio título del poemario, *Luz de día*, se hace visible el protagonismo de la luz. Javier Sologuren explicó el título en referencia a la "lumbre de la conciencia vigilante, la aguda percepción, el lúcido ejercicio de la visión interior y de la palabra que la revela y opera congruentemente" (cit. en Sobrevilla 1986, p. 55).

plaza, a solas" (la cursiva es mía en todos los casos)<sup>29</sup>. Olga Muñoz Carrasco ha analizado en este poemario el valor de la vigilia y de la luz para la construcción epistemológica: "El hecho de despertar constituye el primer eslabón en la tentativa de explorar el mundo poéticamente y registrarlo con autenticidad; pero, sobre todo, significa tomar conciencia de la realidad y de cómo esta incluye al sujeto que la observa"<sup>30</sup>.

El proceso contrario ocurre en "Florenxia. Ponte Vecchio", el poema inédito que me ocupa. Frente al sol que ilumina Florenxia, la voz lírica de la composición se refugia en la oscuridad para aprehender el mundo desde la ceguera, guiada únicamente por el oído:

Sale el sol ¿sale el sol?  
 sí de una boca de una piedra  
 el sol (una palabra) ligero como un pez  
 un eco una sombra irisada  
 (me cubro la cabeza con los brazos)  
 como un nudo de sangre  
 me encojo y espero

escucho  
 viaja la piedra por el laberinto  
 silba la alondra encanecida  
 viejos sonos  
 uñas negras delicadas uñas de luto  
 rasgan el aire<sup>31</sup>.

Así las cosas, como advierte Ana María Gazzolo, especialmente a partir de *Canto villano* se invierten los significados asociados a la luz y a la sombra:

En la poética vareliana introducirse en las tinieblas es penetrar el camino de la autenticidad, la cual no es favorecida por la luz del día que acoge las apariencias, no las esencias; la búsqueda interior a través de túneles y pozos simbólicos grafica el difícil acceso a la verdad. Lo verdadero habita en la oscuridad y, por extensión, en lo arduo, en lo oculto, en lo profundo; la mentira, en cambio, se exhibe en la claridad del día<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Varela 2001, p. 59.

<sup>30</sup> Muñoz Carrasco 2007, p. 104.

<sup>31</sup> Varela s.f. a, vv. 4-16.

<sup>32</sup> Gazzolo 2007, p. 79.

No obstante, la luminosidad y la oscuridad son dos motivos omnipresentes en el desarrollo de la poética vareliana y poseen valores y significados cambiantes, en ocasiones contrarios incluso dentro de un mismo poemario, de modo que tampoco esta perspectiva parece ofrecer un asidero firme para determinar una cronología en su trayectoria lírica. Tal y como rezan las palabras de Muñoz Carrasco,

parte de la dificultad de la poesía de Varela reside en que los rasgos que la caracterizan no permanecen fijos a lo largo de todos sus libros, ni siquiera a veces dentro de los límites de un solo poemario. Incluso cuando se repiten, lo cierto es que se desplazan y alteran mínimamente, de manera que es arriesgado tomar puntos de referencia<sup>33</sup>.

Para rematar, un último apunte relevante está relacionado con el tipo de léxico empleado. Desde *Ese puerto existe*, primer poemario de Varela, hay relativa presencia de un vocabulario que puede ser considerado antipoético, en tanto en cuanto escapa a la norma de lo establecido como “buen gusto literario”. Esta tendencia se acentúa hacia *Valses y otras falsas confesiones* con versos como “rosa de grasa” (“A rose is a rose”), “hedores y tristeza” (“No sé si te amo o te aborrezco...”) o “la madre que devora a sus crías, la que se traga sus lágrimas y engorda” (“Vals del Ángelus”). El proceso antisublimatorio de su poética alcanza su máxima dimensión en *Canto villano*, donde el propio título hace patente la voluntad por envilecer la expresión poética. En el mecanoscrito estudiado, “Florencia. Ponte Vecchio”, se advierte cierta tendencia hacia esa visión antipoética del ejercicio lírico, a través de expresiones como “nudo de sangre”<sup>34</sup> o del verso “uñas negras delicadas uñas de luto”<sup>35</sup>.

En suma, la tarea principal no ha sido tanto determinar la cronología del mecanoscrito en el conjunto de la producción de Varela, puesto que se trata de una cuestión sumamente compleja para la cual haría falta considerar un número más amplio de documentos, como más bien señalar una serie de reflexiones conectadas con el desarrollo de su poética. A través del mecanoscrito y de las correcciones manuscritas se puede comprobar que habitan en el poema rasgos y tendencias poéticas difíciles de filiar con una única etapa de la autora, ya que hay

<sup>33</sup> Muñoz Carrasco 2007, p. 106.

<sup>34</sup> Varela s.f. a, v. 9.

<sup>35</sup> Ibid., v. 15.

ciertas disparidades y ambigüedades al respecto que conectan con períodos tanto iniciáticos como más avanzados. Si bien algunas cuestiones como la puntuación, la sintaxis o los significados que adquieren ciertos símbolos parecen encajar con etapas de madurez en su obra, no son exclusivas ni únicamente significativas de estas. Una de las interpretaciones a las que puede invitar la presencia de dichos rasgos en un poema dedicado a Florencia, donde la poeta pasó el año de 1954, y escrito en tiempo presente, es que Blanca Varela podría haber estado ensayando desde bien temprano ciertos modos poéticos que se consolidaron editorialmente décadas después en poemarios publicados en momentos más avanzados de su producción. Para tratar de delinear una suerte de porosidad poética a lo largo de la trayectoria vareliana, será conveniente perseverar en el estudio de los inéditos con el objetivo de ubicar y analizar dichos espacios intersticiales en su recorrido, que asimismo pueden contribuir a arrojar luz sobre la evolución de su desempeño literario durante los largos silencios que tuvieron lugar entre algunas de sus publicaciones.

### **El oído del alma, sentir la historia de Florencia**

La visión de Florencia que se desprende de los poemas de Blanca Varela está atravesada por una concepción que va más allá de la inmanencia del tiempo. El magnífico pasado histórico florentino mediatiza la percepción del espacio urbano de modo que trasciende el presente, pues el sujeto la contempla desde una temporalidad diacrónica que sintetiza el paso de los siglos mediante la mirada poética. Esta perspectiva se materializa en el reducido *corpus* de composiciones en las que, de una manera u otra, aparece la ciudad italiana: “Canto en Ithaca”, “Alla Prima”, “Madonna” y el inédito aquí presentado, “Florencia. Ponte Vecchio”.

Como ya se ha señalado, en el mecanoscrito conservado en el Archivo de Blanca Varela, la oscuridad opera en cuanto que motivo central a partir del cual el yo lírico aprehende y se sumerge en la ciudad de Florencia. La autonegación del sentido de la vista (“[me cubro la cabeza con los brazos] / como un nudo de sangre / me encojo y espero”<sup>36</sup>) permite el acceso a otros modos de conocimiento vinculados a la sensorialidad del entorno y a su capacidad para resonar en el cuerpo de la

---

<sup>36</sup> Varela s.f. a, vv. 8-10.

voz poética. Vetada la visión, el oído se presenta como el más refinado de los sentidos a través del cual entrar en contacto con la realidad. Se edifica así una suerte de “mirada interior” o un “oído del alma” que conoce sin ver y aprende sintiendo:

escucho  
viaja la piedra por el laberinto  
silba la alondra encanecida  
viejos sonos  
uñas negras delicadas uñas de luto  
rasgan el aire<sup>37</sup>.

Conecta, a este respecto, con una actitud fundamental en la poética vareliana, desarrollada con mayor fruición desde *Valses y otras falsas confesiones*: la idea de raigambre platónica según la cual la realidad visible constituye una mentira de los sentidos, pues “los ojos parecen alimentarse pues de esa masa engañosa que ante ellos se extiende; parecen carecer del mecanismo necesario para neutralizar la mentira”<sup>38</sup>. Para hacer frente a la trampa de lo visual, la voz poética desarrolla en este poema un modo de percepción que reniega de lo ocular y emerge, de este modo, la ya aludida mirada interior, concepto planteado por Marisa Martínez Pérsico al analizar la poética vareliana desde la perspectiva óptica:

Es a partir de este libro [*Ejercicios materiales*] donde, en mi opinión, existe un significativo desplazamiento “óptico” porque empiezan a evidenciarse claras instrucciones de búsqueda de un ojo interior, metafórico, ante la toma de conciencia del engaño del ojo físico y la certeza de que el sentido vital debe hallarse en la lucidez del ejercicio de una introspección subjetiva desesperanzada que se refleje en el ejercicio de la palabra poética<sup>39</sup>.

El sujeto del poema ve porque escucha y accede así al mundo que lo rodea a partir de los sonidos de la naturaleza (“viaja la piedra por el laberinto / silba la alondra encanecida”<sup>40</sup>) y de su musicalidad (el

---

<sup>37</sup> Ibid., vv. 8-16.

<sup>38</sup> Ibid., p. 150.

<sup>39</sup> Martínez Pérsico 2022, p. 445.

<sup>40</sup> Varela s.f. a, vv. 12-13.

propio verbo “silbar”, así como el sintagma “viejos sonos”<sup>41</sup>). Esta conexión con la realidad a través de la escucha atenta e íntima del mundo circundante permite a la voz lírica desligarse de su contingencia temporal y elaborar una evocación de Florencia a partir de una serie de elementos naturales que subrayan una vida más allá de lo humano y, en este sentido, más allá de lo mortal. Florencia es sentida por el sujeto lírico desde el tiempo histórico de la ciudad y desde su condición ancestral, de modo que el yo poético se adentra en la diacronía del espacio urbano y se engarza en una suerte de temporalidad antigua y primigenia<sup>42</sup>. Así lo revelan numerosas voces de los versos anteriormente citados: la “piedra” como material que simboliza la estabilidad y la pervivencia a través de los siglos, metaforizada en el mismo Ponte Vecchio; asimismo, la alondra está “encanecida”, los sonos son “viejos” y las uñas son “negras delicadas uñas de luto”. El paso del tiempo, la vetustez y el duelo, en cuanto que vida que continúa a pesar de la muerte, son los motivos poéticos que subyacen al poema y mediante los cuales se significa la ciudad de Florencia desde este oído del alma vareliano que conoce el mundo en la medida en que lo siente.

La idea de una óptica y una acústica a ciegas que acontece en el fuero interno del sujeto se emparenta con los planteamientos líricos que desarrolla María Zambrano en *Claros del bosque*, donde se vincula la actitud poética con la sonoridad del alma<sup>43</sup>: “Parece así tener [el alma] un íntimo parentesco con la palabra y con algunos modos de la música; fundamento mismo, que se nos figura, de toda liturgia”<sup>44</sup>. La voz lírica de Blanca Varela se expresa en estos versos desde una interioridad

<sup>41</sup> Ibid., v. 14.

<sup>42</sup> Con respecto a una suerte de evocación transtemporal en su poesía, reconoce Varela en una entrevista: “Siempre me ha preocupado el tiempo. Desde muy joven leía sobre ese tema: esa cosa que se escurre, que sucede, que no está, el tiempo que no está. Mientras eres muy joven y eres fuerte crees que puedes disponer de demasiadas cosas, y a medida que se te va acortando la vida vas sintiendo que eso es algo que es muy escaso y que corre rápidamente. Hay un poema muy antiguo, ‘No hay un cielo sino varios...’ y eso viene de alguna lectura que hice sobre los tiempos paralelos: que varias cosas van sucediendo al mismo tiempo, que hay varios tiempos, que no hay uno solo” (Varela 2022b, p. 194)

<sup>43</sup> Adolfo Castañón también ha vinculado la poética de Varela con el pensamiento zambraniano en otros aspectos de su obra: “Es una sabiduría que recuerda la de Heráclito (‘repartiendo el logos por todas las entrañas’) citado por María Zambrano” (2001, p. 38). Asimismo, la propia Varela citó un epígrafe de Zambrano correspondiente a *España, sueño y verdad* (1965) en un documento manuscrito digitalizado titulado “[descubrir el sol cada mañana]” (s.f. b) (FDA\_BV\_ODC\_DB8).

<sup>44</sup> Zambrano 1977, pp. 31-32.

ánimica solo posibilitada por el oído, la música y lo sensorial, vetada de toda mirada física y tangible. Una realidad que se escucha “no se sabe bien si dentro o fuera, pues que se escucha [...] desde adentro. Y [el sujeto] se sale también a escucharlas, se sale de sí”<sup>45</sup>.

Hacia los versos finales, la primavera se ve opacada por la nube que significativamente “se detiene y canta sólo para mí”<sup>46</sup>. Continúa la musicalidad de la naturaleza a través de una canción que no es estruendosa, sino sutil y delicada, pues cuenta “su murmurada historia murmurada”<sup>47</sup>, donde, además, la palabra “historia” vuelve a incidir en el relato histórico de la ciudad al que accede la voz lírica desde su presente. Así, en este punto del poema, el yo poético se interroga: “¿debo aceptarla?”<sup>48</sup>, aunque lo cierto es que el sujeto verbal ya se ha entregado y se ha integrado en ese tiempo histórico de Florencia desde la escucha activa del alma, a partir de una mirada que ve precisamente porque es ciega.

En este poema de Varela, como es recurrente en su trayectoria lírica, la percepción opera como un mecanismo que va más allá de los regímenes de lo visual, pues compromete al cuerpo, a las sensaciones físicas, a las ondas del sonido impactando contra la materia del sujeto. Se trata de una aprehensión del mundo que busca acceder, en este caso, a la verdad histórica del paisaje florentino, ineludible en una ciudad marcada por la trascendencia temporal del arte en todas sus ricas y soberbias manifestaciones. Este modo perceptivo ensancha el “imperativo del mirar” que advierte Eliana Ortega<sup>49</sup> en la poética vareliana como una postura que va más allá de lo referencial, pues la palabra “no solo invoca referentes, sino contenidos de conciencia, sinestesias, diálogos intertextuales que se instalan en el poema como otro paisaje”<sup>50</sup>. La voz lírica de Blanca Varela percibe mucho más allá de aquello que dictamina la mirada física, y solo accede a ese modo de conocimiento alternativo cuando reniega de la luz y de lo visible. En “Florencia. Ponte Vecchio” la oscuridad potencia otros sentidos, como es el caso del oído, lo que le permite al sujeto poético entrar en contacto con el

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 67.

<sup>46</sup> Varela s.f. a, v. 21.

<sup>47</sup> Ibid., v. 22.

<sup>48</sup> Ibid., v. 23.

<sup>49</sup> Cit. en Cisternas 2018, p. 397.

<sup>50</sup> Ibid.

sonido de la naturaleza, trascendente e histórico en tanto en cuanto ha pervivido a lo largo de los siglos, y se desliga así del yugo del presente caduco que emerge ante los ojos.

## Conclusiones

A lo largo de estas páginas, se ha presentado el estudio de “Floren-  
cia. Ponte Vecchio”, un poema inédito contenido en un documento  
mecanoscrito conservado en el Archivo Blanca Varela de la Casa de la  
Literatura Peruana y recientemente digitalizado en su repositorio ins-  
titucional. En primer lugar, se ha analizado el poema desde una pers-  
pectiva temática, estilística y formal, que ha permitido señalar la con-  
vivencia de rasgos que podrían ser considerados tanto pertenecientes  
a etapas de juventud como relativos a periodos de madurez. Todo ello  
subraya, especialmente en lo que concierne a la actitud del yo lírico  
respecto del conocimiento de la realidad circundante, una continuidad  
poética a lo largo de su trayectoria.

En lo que concierne al abordaje de la ciudad de Floren-  
cia, se ha apuntado la presencia de un modo cognitivo y epistemoló-  
gico característicamente vareliano que reniega del valor de lo visible y  
privilegia medios alternativos de percepción a través de los cuales ac-  
ceder al conocimiento de la realidad. Es, en el caso de “Floren-  
cia. Ponte Vecchio”, la existencia de un “oído del alma” que dinamiza un acceso  
al mundo circundante basado en lo acústico y en las sensaciones cor-  
porales y anímicas. Una suerte de “mirada interior” que nace y se forja  
en lo más profundo del yo poético y que se pone en funcionamiento  
precisamente cuando este se repliega a la oscuridad de la no visión.  
Esta manera de aprehender la realidad condiciona el retrato que se  
elabora de Floren-  
cia, pues la voz lírica en parte la ve, pero fundamen-  
talmente la siente desde la ceguera. Así, el yo poético accede a una  
temporalidad trascendente que va más allá de la inmanencia temporal  
del sujeto observante y a través de la cual conecta con el pasado y la  
historia que late en el paisaje florentino.

En síntesis, el inédito “Floren-  
cia. Ponte Vecchio” se suma a los es-  
casos materiales que se tienen sobre la breve experiencia italiana de  
Blanca Varela. El mecanoscrito contribuye a delinear los modos en los  
que la poeta peruana leyó y vivió la ciudad, que operan en la línea de  
las declaraciones reflejadas en sus entrevistas. Se trata de una forma de

concebir la vivencia florentina que se encuentra íntimamente conectada con el espíritu que condujo a Varela a iniciar la travesía transatlántica: empaparse del arte, la poesía y la cultura que se encontraba al otro lado del océano y forjar, de esta manera, una visión y una personalidad poéticas que ya se adivinaban durante los intensos años universitarios en Lima.

## Bibliografía

- Castañón, A. (2001), *Blanca Varela: La poesía como una conquista del silencio*, prólogo a Varela, Blanca: *Donde todo termina abre las alas. Poesía reunida (1949-2000)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.
- Cisternas, C. (2018), *Reseña de Habitar el paisaje. Tres poetas sudamericanas. Bellesi, Fariña, Varela* (2016), *Revista Chilena de Literatura*, 98, pp. 397-409.
- Cortázar, J. (1965), *Carta de Julio Cortázar*, París, 2 de mayo de 1965, Archivo Blanca Varela, disponible en: <<https://www.facebook.com/photo/?fbid=228145650717239&set=a.217026605162477>> (última consulta 20 de agosto de 2024).
- Gazzolo, A. M. (2007), *Blanca Varela: más allá del dolor y del placer*, en M. Dreyfus y R. Silva Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, pp. 73-84.
- Gazzolo, A. M. (2021), *En la punta de los dedos. Aproximación al proceso creativo de Blanca Varela* [libro electrónico], Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Martínez Pérsico, M. (2022), 'Verbo, ojo del centro abolido'. *La pesquisa del ojo interior en la poesía de Blanca Varela como acto de traducción intersemiótica*, en A. Cancellier y C. Spadola (eds.), *Cien mil ojos en dos ojos Semántica y representaciones del ojo en el mundo hispánico*, Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova, Padua, pp. 433-448.
- Muñoz Carrasco, O. (2007), *Sigiloso desvelo. La poesía de Blanca Varela*, Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.
- Ortega, E. (2016), *Habitar el paisaje. Tres poetas sudamericanas. Bellesi, Fariña, Varela*, Cuarto Propio, Santiago.
- Sobrevilla, D. (2007), *La poesía como experiencia. Una primera mirada a la Poesía Reunida 1949-1983 de Blanca Varela*, en M. Dreyfus y R. Silva Santisteban (eds.), *Nadie sabe mis cosas: reflexiones en torno a la poesía de Blanca Varela*, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, pp. 54-71.
- Suárez, M. (2012), *Trillar lo invisible: Poesía y pintura en la obra de Blanca Varela*, Universidad Veracruzana, Veracruz.
- Valverde, J. (2022), *Entrevistas a Blanca Varela*, Asociación Isegoria, Lima.
- Varela, B. (2001), *Donde todo termina abre las alas*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

- Varela, B. (2022a), *Confesiones verdaderas* (1982), por Federico de Cárdenas y Peter Elmore, en J. Valverde (ed.), *Entrevistas a Blanca Varela*, Asociación Isegoria, Lima, pp. 47-54.
- Varela, B. (2022b), *Entrevista con Blanca Varela* (1995), por Efraín Kristal, en J. Valverde (ed.), *Entrevistas a Blanca Varela*, Asociación Isegoria, Lima, pp. 185-194.
- Varela, B. (2022c), *Confesiones verdaderas* (1982), por Federico de Cárdenas y Peter Elmore, en Jorge Valverde (ed.), *Entrevistas a Blanca Varela*, Asociación Isegoria, Lima, pp. 47-54.
- Varela, B. (2022c), *El amor, la muerte y otras sorpresas* (1996), por Mario Campos, en J. Valverde (ed.), *Entrevistas a Blanca Varela*, Asociación Isegoria, Lima, pp. 207-215.
- Varela, B. (s.f. a), *Florenxia. Ponte Vecchio* [Mecanografiado inédito], Obras de creación (FDA\_BV\_ODC\_DB9), Casa de la Literatura Peruana, Archivo personal de Blanca Varela, disponible en: <https://repocaslit.minedu.gob.pe/handle/123456789/2331> (última consulta 20 de agosto de 2024).
- Varela, B. (s.f. b), *[descubrir el sol cada mañana...]* [Manuscrito inédito], Obras de creación (FDA\_BV\_ODC\_DB8), Casa de la Literatura Peruana, Archivo personal de Blanca Varela, disponible en: <https://repocaslit.minedu.gob.pe/handle/123456789/2238> (última consulta 20 de agosto de 2024).
- Zambrano, M. (1977), *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona.

## CONCOMITANCIAS E INTERTEXTOS



# Góndolas en Tenochtitlán: La primera ópera de argumento americano y otras alucinaciones del barroco italiano sobre la conquista de México

*Alessio Arena*

Universidad de Barcelona

*“Questa, ingrati, è virtù? Questi i costumi,  
che dalla Spagna vostra, e dall’Europa  
al nostro mondo oppresso, a confusion di chi resiste a voi,  
portate e seminate illustri eroi?”*

Mitrena en *Motezuma*, Girolamo Alvisi Giusti

*“Otra vez trataré de conseguirme un asunto más romano”*  
Vivaldi en *Concierto barroco*, Alejo Carpentier

En una entrevista concedida a la escritora argentina Rosalba Campra, Alejo Carpentier cuenta cómo surgió la idea de escribir *Concierto barroco*, su penúltima novela, publicada en México en 1974.

Instigado por su amigo Francesco Malipiero, compositor veneciano y director de la edición del catálogo completo de las obras instrumentales de Antonio Vivaldi, el autor de *El reino de este mundo* mostró por muchos años una insatisfecha curiosidad por una ópera que versaba sobre la conquista de México, compuesta por el *Prete rosso* y extraviada cuando él seguía vivo. El *Motezuma*, propuesta de ortografía italianizada del nombre del infeliz héroe de los vencidos aztecas, era hasta entonces conocido solo por unos pocos musicólogos.

Carpentier, que en la entrevista recuerda la poca difusión que la música de Vivaldi tenía incluso entre los melómanos a principios de los años cuarenta, cuenta que el impulso fundamental a la escritura de su novela le fue dado por el ensayo que Roland de Candé dedicó al maestro del barroco italiano en 1967. En su *Vivaldi*, el escritor cubano

vuelve a encontrar una referencia a la ópera que intentaba recuperar y, poniéndose en contacto con de Candé, puede finalmente obtener más información y, sobre todo, dar con el libreto original.

Es así como Carpentier tuvo acceso al texto que representa “la verdadera entrada del tema latinoamericano en la ópera universal”<sup>1</sup>, siendo dicho libreto anterior al de *Les Indes galantes* del clavecinista y compositor francés Jean-Philippe Rameau, ambientado entre Perú y América del norte y estrenado en 1735 en la *Académie Royale de Musique et de Danse* de París.

El *dramma per musica* compuesto por Vivaldi se basaba en un texto de Girolamo Alvisi Giusti, también traductor al italiano de las *Fábulas* de Fedro y autor del melodrama *Argenide* con músicas de Baldassare Galuppi. Representada en el Teatro Sant’Angelo de Venecia en el otoño de 1733, no había tenido el éxito esperado y, a diferencia del libreto compuesto por el turinés Vittorio Amedeo Cigna-Santi sobre el mismo tema, esto es, el enfrentamiento entre Moctezuma y Hernán Cortés y la sucesiva conquista de México por parte de los españoles, no contaría con la puesta en música de otros compositores.

Carpentier se encuentra con que el libreto de Giusti, como el mismo autor explica en la introducción del drama, está basado en la Crónica de Indias titulada *Historia de la conquista de México, población y progresos de la América septentrional, conocida con el nombre de Nueva España* (1684) del también poeta y dramaturgo español Antonio de Solís y Rivadeneyra. Pero, más allá de algunos pocos elementos fidedignos en la reconstrucción de los acontecimientos, como la batalla de Texcoco y el incendio del Templo Mayor de la capital azteca, la sorpresa para Carpentier será descubrir que en la obra existe un idilio – algo inevitable en este tipo de representaciones –, entre la supuesta hija de Moctezuma y uno de los españoles. Asimismo, en el espacio de un Tenochtitlán carnavalizado, o más simplemente asociado a la laguna de Venecia, la acción se resuelve en un improbable e ingenuo *lieto fine*.

Suma de sus teorías sobre la identidad americana y destacado ejercicio de literaturización de lo musical, así como en un *Concerto grosso* de Vivaldi, Carpentier escenifica en su novela un diálogo entre dos secciones, dos mundos distintos, ironizando sobre las visiones distorsionadas resultantes de sus desencuentros.

---

<sup>1</sup> Campra 1982, p. 149.

## **I. “Per secoli si lunghi furo i popoli cotanto idioti”: una Malinche con acento véneto y otros aspectos de *Concierto barroco***

Desdoblándose en el personaje de un joven terrateniente mexicano que emprende, junto a su sirviente, un *Gran tour* que lo llevará a Venecia pasando por Cuba y España, Carpentier imagina en *Concierto barroco* haber asistido al ensayo general del *Motezuma* de Vivaldi, durante el carnaval de 1733

El innumerable amo protagonista de la narración – asociado más adelante con el mismo emperador de los aztecas -, hace una primera parada en La Habana donde se produce un evento que marca el resto del viaje: la muerte de su criado Francisquillo, que bien conocía la música italiana y solía deleitar las noches de su patrón con los madrigales de Monteverdi ejecutados en su vihuela. El amo lo substituye con un criado negro que responde al nombre de Filomeno. Este personaje, que reúne el desparpajo y la excentricidad de sus raíces afroamericanas, acaba por cambiar definitivamente la música de la narración.

Con aires de un Sancho Panza revestido del valor de un esclavo liberto, cuando a su paso por La Mancha se le comenta que allí un hidalgo loco había creído que sus molinos de viento eran gigantes, el negro responde que “para gigantes de verdad, había unos en África, tan grandes y poderosos, que jugaban a su antojo con rayos y terremotos...”.<sup>2</sup> Y algo de sismo, del hechizo rítmico de sus ancestros tendrán sus aportaciones en los encuentros musicales que se improvisan en el carnaval de Venecia, donde junto a su amo conocerá a Händel, Scarlatti y, por supuesto, a Antonio Vivaldi.

En *Concierto barroco*, que fue saludado con un amplio respaldo crítico desde el momento de su publicación, el papel fundamental desempeñado por la música ofrece a su autor un perfecto espacio de reflexión sobre la identidad latinoamericana y sobre la manera en que narradores y músicos del continente han podido hacer propias las contribuciones de la música y la cultura europea, transformándolas y parodiándolas para crear algo nuevo. Esta identidad absolutamente mestiza, producto de un indomable barroquismo, que ha vertebrado el carácter americano como el de ningún otro pueblo del mundo, es percibido en Europa con mucha improvisación y ha dado pie a errores

---

<sup>2</sup> Carpentier 1974, p. 186.

de apreciación, a otras parodias, más o menos conscientes, como la que los protagonistas de la novela de Carpentier descubrirán en la puesta en escena del drama de Vivaldi.

Antes de adentrarnos en el momento de la narración que más nos interesa, podemos detenernos brevemente en el capítulo V, en el que el joven terrateniente mexicano y Filomeno son invitados a visitar el *Ospedale della Pietà*, un conservatorio de huérfanas, cuyo nombre más exacto era *Seminario musicale dell'Ospitale della pietà*. Carpentier sabía, por sus investigaciones, que en esta institución el gran compositor y violinista veneciano había podido conciliar sus dotes musicales y su devoción como *Maestro di coro* (entendiéndose por coro un ensamble de instrumentistas y cantantes). Para el capítulo de la novela en la que las huérfanas se entregan a una desenfrenada y nocturna *jam session* junto a su maestro y a Händel y Scarlatti, parece que el escritor cubano ha rastreado documentos oficiales y registros de los distintos conservatorios de Venecia, en los que las *figlie del coro*, mantenidas por el Estado de la República, aparecen con la indicación del instrumento que tocaban junto a su nombre de pila.

Esas virtuosas que solían amenizar los oficios litúrgicos en las iglesias, cada domingo y en cada fiesta, también aparecen en las famosas *Confessions* (1789) de Jean Jacques Rousseau: de ellas el filósofo dice haber quedado fascinado, en un primer momento, y horrorizado, luego, al descubrir que muchas estaban desfiguradas por la viruela y no presentaban un aspecto muy cuidado. “Apenas me atrevía a volver a sus vísperas”, asegura en sus medidos arrebatos de franqueza, “mas en breve me tranquilicé y continué hallando sus cantos deliciosos, y sus voces prestaban en mi mente tal encanto a sus rostros, que siempre que cantaban, a pesar de mis ojos, me empeñaba en hallarlas bellas”<sup>3</sup>.

La orgiástica explosión musical en el *Ospedale*, como subraya Guijarro Lasheras en su estudio sobre el carácter erótico del texto de Carpentier, es el momento que mejor escenifica la estrecha relación entre lo erótico y lo musical. Por lo menos en las páginas de *Concierto barroco* las jóvenes venecianas recuperan su *appeal* sexual y la improvisada sinfonía de la que participan, que, siguiendo con Guijarro Lasheras, “estimula y propicia la manifestación de la sexualidad”<sup>4</sup>, se exaspera y magnifica cuando el criado Filomeno va a la cocina y vuelve con

<sup>3</sup> Rousseau 1789, p. 172.

<sup>4</sup> Guijarro Lasheras 2015, p.69.

instrumentos que le permiten incorporarse. Tales instrumentos, “es-pumaderas, batidoras, rollos de amasar, tizonas, palos de plumeros”<sup>5</sup>, cuestionan el discurso musical occidental, lo reinterpretan desde una perspectiva inédita y asombrosa, inclusive para los grandes maestros Händel, Scarlatti y Vivaldi, que pasan a ser oyentes durante los treinta y dos compases que dura el solo del cubano.

Esta carnavalización de la música barroca europea, de alguna manera, encontrará su réplica en la ópera de Vivaldi a cuyo ensayo general asisten el joven terrateniente y Filomeno. Compuesta según el estilo veneciano, tan en boga en ese tiempo y enmarcada por la escenografía de un paraje exótico de una ciudad lacustre fácilmente asociable con Venecia, el aristocrático viajero mexicano descubrirá con sorpresa que el libreto de Giusti reinterpreta muy libremente el texto de Solís.

El general Teutile, mencionado en la *Historia* del Solís como un general mexicano, ha sido transformado por Giusti en la joven hija de Moctezuma; el libreto también nos presenta a otro general, llamado Aspreno; Cortés es acompañado por su hermano Ramiro, que se ha enamorado de Teutile. Finalmente, tiene gran protagonismo en la ópera la primera mujer de los aztecas, la emperatriz Mitrena. Este personaje, en cuyas palabras el narrador dice encontrar rasgos que evocan la reina Atossa - visionaria madre del rey Jerjes en *Los persas* de Esquilo -, mezclado a “un cierto derrotismo malinche”<sup>6</sup>, representa la voz del oficialismo histórico.

Como es sabido, según el discurso colonialista la invasión y conquista de México fueron un acto de solidaridad hacia los pueblos locales, que merecían, como los otros, acceder a la civilización y a la religión verdadera.

La profunda ambigüedad de esta Malinche, que en la obra vendría a substituir a la figura histórica de Doña Marina, intérprete y colaboradora de Cortés, en la escritura de Giusti no tiene límites: si en el primer acto anima a los suyos a resistir y, antes de cantar un aria llena de rabia, invoca a los dioses prometiéndoles que si protegen a los mexicanos “*contro questo tiran e questo mostro*”<sup>7</sup> ofrecerá en su altar a mil inocentes, en el acto siguiente, en su tenso cara a cara con Fernando (Cortés), reconoce la superioridad de los conquistadores, refiriéndose

---

<sup>5</sup> Carpentier 1974, p. 197.

<sup>6</sup> Ibid., p. 212.

<sup>7</sup> Giusti 1733, p. 19.

a su pueblo con palabras duras, tachando a sus conterráneos de idiotas que vivían “*fra l’ombre ancora di natia cecità, fuori del mondo*”<sup>8</sup>.

Mitrena será la primera en aceptar la sorprendente propuesta del español, la cual llega al final de la ópera y confiere una inesperada atmósfera matrimonial a la escena, ya que entre españoles y mexicanos se acaba celebrando una hasta entonces imposible unión mediante la boda de Ramiro y Teutile.

“*Al mio sovrano dipendenza giurate, e non ricuso voi lasciar nell’impero*”<sup>9</sup>, le dice Cortés a Moctezuma y a su mujer, proponiéndoles servir y jurar fidelidad al soberano español. Es este final el que provoca en el narrador de la novela de Carpentier cierta indignación, y lo mueve a discutir con Vivaldi y a enfascarse con él en una diatriba sobre la relación entre historia y ficción teatral, sobre la crónica real de los acontecimientos y lo que el compositor llama “la ilusión poética”.

Más allá de las palabras que Carpentier pone en boca de Vivaldi para defender las licencias de Giusti en su versión del texto de De Solís y las elecciones de su puesta en escena, resulta evidente que en la ópera “el tema americano queda enquistado en una expresión musical efectista y grandilocuente, ajena al estilo musical americano”<sup>10</sup>. Y eso que el escritor cubano desconocía la música original del *Motezuma*, ya que su partitura, fragmentada, sería encontrada tan solo en 2001, en la biblioteca de la *Berliner Singakademie*.

A partir de ese momento, la narración de Carpentier, que está deliberadamente plagada de anacronismos – el mismo término *jam session* para referirse al concierto nocturno del *Ospedale della pietà* es pronunciado por Filomeno, cuyas palabras “por lo raras, parecían desvaríos de beodo”<sup>11</sup> –, da un salto temporal, cumpliendo una suerte de tránsito onírico que nos lleva doscientos años adelante: estamos en la época en que resurge el interés por la música de Vivaldi e irrumpe el jazz en la escena musical europea y americana. Esta dislocación temporal forma parte del discurso narrativo de lo real maravilloso ya que, como afirma Garí, “el fundamento explicativo que principia la escritura de la historia – una historia vivida a través del tiempo – resulta inoperativa para Carpentier”<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Ibid., p. 25.

<sup>9</sup> Ibid., p. 50.

<sup>10</sup> Montes 1998, p. 12.

<sup>11</sup> Carpentier 1974, p. 207.

<sup>12</sup> Garí 2018., p. 48.

## II. “*Gran Carnovale de’ Messicani*”: el tratamiento de la Conquista de México en la ópera barroca italiana

Como ya hemos indicado al principio de este trabajo, y como el mismo Carpentier señala en una nota al final de su novela, no solo existe el libreto del *Motezuma* musicalizado por Vivaldi y escrito por Girolamo Alvise Giusti, sino que a partir de esa primera puesta en escena en el Teatro Sant’Angelo de Venecia se desató una verdadera obstinación por las óperas compuestas alrededor de la conquista de México.

En la música de la segunda mitad del siglo XVIII existía por toda Europa un deseo de búsqueda de nuevos argumentos para no tener que recurrir al mundo de la mitología clásica. Entre estas nuevas fuentes de inspiración se hallaban las culturas americanas, totalmente ausentes en ese tipo de producciones teatrales. El tema americano era nuevo y sugerente. Se proponía recurrir a él como a algo exótico que podría conseguir revitalizar el ya cansado mundo occidental.

El erudito Francesco Algarotti, conocido en su época como “Sócrates veneciano”, escribe en un ensayo publicado sobre la ópera italiana en 1763 las siguientes palabras: “*Quest’argomento [Montezuma] può aprire nuovi orizzonti per l’opera. Un motivo del genere, in mano di un abile Maestro di Cappella, ci potrebbe trasportare, appoggiato nella musica, a un vero Nuovo Mondo*”<sup>13</sup>.

¿Pero cómo conseguirlo? Además de considerar las hazañas de los europeos en América y las mitologías que se desprenden del nuevo continente como temas de una ópera renovada, Algarotti también señala otra manera: la utilización en escena de instrumentos musicales poco usados en la ópera italiana, o bien componiendo melodías especiales, buscando no solo nuevos modos de composición sino, sobre todo, canciones exóticas. Estas óperas tenían la gran ocasión de encandilar al público mostrándoles “*quanto di peregrino e di magnifico avea l’America in contrapposto dell’Europa*”<sup>14</sup>.

Ahora bien, aunque ninguno de los compositores que se propusieron afrontar este reto supiesen cómo sonaba un *chichahuaztli*, el principal instrumento idiófono del valle del Anáhuac, o qué posibilidades de expresión rítmica tenía un *huéhuatl*, el tambor maya elaborado con

<sup>13</sup> Algarotti 1763, p. 27.

<sup>14</sup> Ibid., p. 32.

troncos de árboles, la conquista de México apareció reiteradamente como argumento de los libretos de ópera, a partir del texto de Giusti.

Como ya hemos dicho, este primer libretto solo contó con la música de Vivaldi, mientras que el *Motezuma* firmado por el poeta Vittorio Cigna-Santi, que se estrenó en el Teatro Regio de Turín en 1765 musicalizado por el napolitano Gian Francesco de Majo, sería retomado por varios compositores hasta la última ópera con música de Nicola Antonio Zingarelli, puesta en escena en el Teatro San Carlo de Nápoles en 1781. Antes se habían estrenado las versiones de Galuppi, Paisiello, Sacchini, Anfossi e Insanguine. Son estos nombres que solo le resultarán familiares al lector melómano, pero se trata de quienes fueron en su tiempo protagonistas de la moda musical y llevaron la batuta en las cortes y en los carteles de los mejores teatros europeos, de San Petersburgo a París.

Este verdadero carnaval de variaciones sobre el tema principal de las hazañas de los conquistadores en el lejano y desconocido México también inspiraría otro libretista, el romano Filippo Tarducci, que escribirá en 1787 un *Fernando nel Messico*. En dicho libretto, quien se enfrenta a Cortés ya no es Moctezuma, sino el jovencísimo Cuauhtémoc, su primo hermano, ascendido al trono azteca a los 18 años. Puesta en música por el napolitano Giuseppe Giordani (el *Giordaniello* de quien Goethe habla en su *Viaje en Italia*), la obra presenta interesantes innovaciones en el argumento, centrándose sobre todo en los otros enemigos de los aztecas, esa *Repubblica di Tlascalla* que colaboró con los españoles en la batalla. El libretto de Tarducci, además, fue escrito a partir de otra crónica, una obra que ni Giusti ni Cigna-Santi podían haber leído cuando escribieron sus textos. Se trata, pues, de la primera edición en italiano de la *Storia antica del Messico cavata da' migliori storici spagnuoli*, que el jesuita mexicano Francisco Xavier Clavigero publicó en la ciudad de Cesena en 1780.

Por supuesto no nos adentraremos en el trabajo del desconocido Tarducci, que daría para muchas páginas de análisis, y vamos a centrarnos ahora en el cotejo entre los libretos de Girolamo Alvise Giusti y Amedeo Cigna-Santi. Esto, además de acercarnos a las excentricidades lingüísticas y hermenéuticas de su contenido, nos permitirá seguir haciendo luz sobre algunos aspectos de la narración del *Concierto barroco* de Carpentier.

En primer lugar, cabe recordar que el texto de partida para el desarrollo de las obras de los dos libretistas italianos fue, por supuesto, una traducción italiana del texto original de Antonio de Solís. Se encargó de ella el marqués Filippo Corsini. Sin duda, en dicha versión, llena de profundas inflexiones florentinas, el traductor se toma algunas libertades, y respecto

a la toponimia americana y a los nombres de los protagonistas de la historia él mismo advierte, en la introducción del texto, haber "*procurato di scrivergli secondo l'ortografia nostrale più vicina ad esprimere il suono*"<sup>15</sup>

De ahí que, tanto Giusti como Cigna-Santi, pensando en la musicalidad de sus textos, exageraran aún más en esa reinterpretación ortográfica, llegando a escribir *Uccilibos* para indicar "*il maggior Nume dei Messicani*", es decir, el dios de la guerra y del sol azteca. En la novela de Carpentier, este es uno de los detalles que más sorprenden al narrador, que al final del ensayo de la ópera de Vivaldi, como ya hemos visto, cuestiona varias de sus soluciones escénicas y reinterpretaciones. Pero la respuesta del *Prete Rosso* es de lo más elocuente: "Yo no tengo la culpa de que tengan ustedes unos dioses con nombres imposibles"<sup>16</sup>, le dice al mexicano, alegando luego que en la crónica de De Solís todo es un trabalenguas imposible de cantar.

Si, por un lado, tenemos a los jesuitas de la Nueva España, entre los cuales también había italianos como Michele da Bologna, fundador de la aldea de Juchipila y conocedor de lenguas indígenas como el náhuatl, el otomí y el caxcan, por el otro nos encontramos con quienes subrayaban el carácter satánico de esos nombres bárbaros, como Johann Gottfried autor de *Archontologia Cosmica*, publicado en Frankfurt en 1638.

Hay que recordar que uno de los más importantes elementos en el conflicto entre Moctezuma y Cortés, según la narración de De Solís, es el religioso: la imposición del cristianismo por parte de los españoles y la resistencia del rey azteca a la conversión. Pero la censura teatral operante en el siglo XVIII prohibía la representación de la cristiandad en la escena y, además de esto, la historia de la conquista de México presentaba un serio problema para ser trasformada en ópera: la muerte de uno de sus protagonistas, el rey Moctezuma, que poco casaba con las convenciones operísticas del final feliz.

Si el libreto de Giusti resolvía el problema improvisando un desenlace nupcial, en el texto de Cigna-Santi son otras las invenciones que permiten un equilibrio entre la realidad histórica y las convenciones operísticas. Seguramente estas resultaron más convincentes para censores, intérpretes y público y es este equilibrio lo que llevó a varios compositores a volver a considerar el libreto del turinés para sus composiciones musicales.

<sup>15</sup> De Solís, Corsini 1704, p. 6.

<sup>16</sup> Carpentier 1974, p. 309.

Las diferencias comienzan a partir de los personajes, que son distintos o más bien tienen nombres diferentes, según el texto.

Por un lado, en el libreto de Giusti tenemos a Motezuma, *imperator del Messico*, interpretado por el bajo Massimiliano Miler, quien en la novela de Carpentier aparece fatigado por las acrobacias vocales previstas en la partitura de la ópera; a su mujer Mitrena, interpretada por Anna Girò, *prima donna* de muchas puestas en escena de Vivaldi; a su hija Teutile, cuyo papel es de Giuseppa Pircher, conocida como la *virtuosa d'Armstad*; a Asprano, un general de los mexicanos que no aparece en el texto de De Solís, interpretado por un soprano castrado; y a Fernando, *generale dell'armi spagnole* y su hermano Ramiro. Para estos últimos dos papeles, Vivaldi había previsto la tesitura de soprano castrado y de soprano *en travesti*, esto es, de una mujer que interpreta un personaje del sexo opuesto.

Quien le dio voz al conquistador español en la ópera de Vivaldi fue el joven castrato Francesco Bilanzoni. Este napolitano había compartido escena con Carlo Broschi, Farinelli, el más conocido y amado entre los cantantes evirados del siglo XVIII en el *Catone in Ustica* con música de Johann Adolf Hasse, estrenada en el Teatro Regio de Turín, durante el carnaval de 1731.

Recordemos aquí que el fenómeno de los intérpretes *en travesti* y de los *castrati* es una de las características de todo el periodo de la ópera barroca y clásica en los siglos XVII y XVIII, tanto por la prohibición vigente en algunas ciudades, como Roma, de incluir mujeres en escena (lo que llevó a sustituirlas por jóvenes castrados) como por la moda del tiempo que, por lo general, consideraba la voz blanca de los evirados y de las mujeres (sopranos y contraltos) como la única adecuada para expresar la dimensión lírica y el sentido de la *maraviglia* y evitaba los timbres más comunes, baritenores y mezzosopranos, percibidos como vulgares. Es por eso por lo que el papel del héroe amante (el *amoroso*) era previsto para *castrati* o sopranos y contraltos *en travesti*.

En el mismo teatro turinés del debut del castrato Bilanzoni con Farinelli se estrenó la primera ópera basada en el texto de Amedeo Cigna-Santi. En su libreto encontramos a un Moctezuma más joven, cuyo papel de *primo uomo* está cantado por un castrado en la tesitura de contralto. Su prometida, cuya importancia, como veremos a continuación, es crucial, ya no es la emperatriz Mitrena, sino la princesa de una tribu cercana. Cortés, pensado para un intérprete con tesitura de tenor, es un personaje mayor que, a lo largo de la ópera, más que como

el invasor de un estado libre es visto en el papel del antagonista de la historia de amor del rey azteca con su prometida.

En el texto de Cigna-Santi el nombre de Teutile, cuya atribución a una mujer deja atónito al protagonista de la novela de Carpentier (“¿hay que aceptar, decididamente que es hembra y no varón?”<sup>17</sup>) vuelve a corresponder al general indio que colabora con Cortés y está enamorado de Lisinga, una princesa tomada como esclava por Moctezuma. Esta intenta convencer a su amante de una supuesta emboscada que el emperador mexicano está urdiendo para sorprender a los españoles.

La prometida de Moctezuma, quien, según las diferentes versiones del libreto, toma el nombre de Guacozinga o Erismena (no es dado saber por qué el autor la llama como la princesa armenia del homónimo y famoso drama de Cavalli-Aureli de 1655), es uno de los personajes que muestran más valor en la trama. Si en el drama de Giusti Mitrena se enfrentaba verbalmente a Cortés, en el de Cigna-Santi, durante el primer encuentro del conquistador con la pareja imperial, Erismena intenta herirle con un dardo. Cuando el emperador azteca será aprisionado por negarse a aceptar la religión de los españoles, su mujer se pone rápidamente a la guía de una rebelión popular con el fin de liberarle. Por eso, Cortés la aprisiona y, acto seguido, decide dejar a Moctezuma para que pueda calmar a los suyos. Algo que el rey hará apresuradamente, en un escenario de paz y unión entre españoles y mexicanos, en el que, ya todos libres, se unen al coro que sella el final del drama:

*Non più maligna stella  
sul messicano Impero  
dia fosco lume, e nero,  
ma splenda bella ogn'or*<sup>18</sup>.

### **III. “Di vero abbandono e di verisimile aggiungo”: a modo de conclusión**

Comparando los dos textos - incluso las introducciones que los dos autores incluyen antes de presentar el argumento -, veremos que el de Cigna-Santi muestra un poco más de preocupación para ceñirse

<sup>17</sup> Ibid., p. 299.

<sup>18</sup> Cigna-Santi 1765, p. 34.

a los hechos relatados por De Solís. Él mismo, afirmando haber sido “*scrupolosissimo in procurare che non vi fosse cosa che molto si allontanasse della storica verità*”<sup>19</sup> asegura haber variado sólo algunas circunstancias y haber unido los hechos, que acontecieron en tiempos distantes, en una sola acción.

Distinto es el caso del libreto de Giusti, que, como hemos visto, había sido bien analizado por Carpentier. Si en las notas de presentación de su obra, por un lado, se preocupa de subrayar que la *Historia* de De Solís es el texto más fiel sobre la conquista, por más que también se le tilde de interesado en destacar las glorias de Cortés, por el otro así se defiende de las posibles acusas de haber colorido su Motezuma con invenciones y licencias poéticas: “*Tutto ciò, che di vero abbandono, e che di verisimile aggiungo per adattarmi alla scena e perché meno imperfetto, che sia possibile comparisca il presente dramma*”<sup>20</sup>.

Aún más curiosa, en su texto introductorio, resulta la aclaración respecto al uso repetido de términos como “*fato, numi, destino*”. Señal evidente del ya comentado control de la censura sobre la ópera del barroco italiano, Giusti considera necesario afirmar que, si bien estas palabras aparecen más de una vez en boca de sus personajes, “*nulla offendono la religion dell'autore, ch'è cattolico*”<sup>21</sup>. Tal aclaración también podría ser, además, motivada por un intento de desmarcarse de Vivaldi, quien había tenido problemas con la Iglesia, al parecer, por haber abandonado el altar durante el oficio de una misa.

El *Concierto barroco* de Alejo Carpentier nos ofrece una aguda y divertida visión de la que fue la primera ópera de argumento americano con libreto de Alvise Giusti y música de Antonio Vivaldi.

A partir de la versión italiana de la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís, la temática del desencuentro de culturas y de las hazañas de españoles contra mexicanos en el Nuevo Mundo se transforma en una alternativa atractiva a los argumentos de la mitología clásica en los que la ópera barroca solía basarse.

Sin la pretensión de llevar a escena el relato absolutamente fidedigno de la conquista, tanto el relato de Giusti como las diferentes versiones del *Motezuma*, con libreto del poeta turinés Amedeo Cigna-Santi, presentan una parodia exótica de los paisajes, de los pueblos vencidos

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 3.

<sup>20</sup> Giusti 1733, p. 4.

<sup>21</sup> Ibid.

y de su rey. A pesar de la belleza formal de sus arias, algunas de las cuales siguen vigentes hasta hoy en el repertorio de los contratenores, estas óperas se ven contagiadas por el discurso oficial que señala a Cortés como el hombre guiado por la Providencia para llevar la religión cristiana a los bárbaros del desconocido continente americano.

## Bibliografía

- Alcocer, I. (1935), *Apuntes sobre la antigua México-Tenochtitlán*. Instituto Panamericano de Geografía e historia, Tacubaya, México D.F.
- Algarotti, F. (1763), *Saggio sopra l'opera in musica*, Marco Coltellini, Livorno.
- Álvarez, V. M. (1975), *Diccionario de conquistadores*, Instituto de Antropología e historia, México D.F.
- Bajtin, M. (2003), *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México D.F.
- Campra, R. (1982), *America Latina: l'identità e la maschera*, Editori Riuniti, Roma.
- Carpentier, A. (1974), *Concierto barroco*, Siglo XXI, Buenos Aires.
- Cigna-Santi, A. (1765), *Motezuma, dramma per musica: da rappresentarsi al Regio Teatro di Torino nel carnovale del 1765, alla presenza di S.S.R.M.*, disponible en: <https://www.loc.gov/item/2010664699/> (ultima consulta 22 de marzo de 2024).
- Gari, B. (2018), 'Sampleo' de textos coloniales en *Concierto barroco de Alejo Carpentier*, in "Nuevas de Indias. Anuario del CEAC, III", pp. 43-59.
- Guijarro Lasheras, R. (2015), «Lo inmediato y lo palpable»: música y erotismo en *Concierto barroco, de Alejo Carpentier*, in "Revista de filología románica", 8, pp. 65-73.
- Giusti, G.A. (1733), *Motezuma, dramma per musica*, disponible en: <http://librettidopera.it/motezuma/motezuma.html> (ultima consulta 12 de marzo de 2024).
- Martínez, J.L. (2015), *Hernán Cortés*, Fondo de Cultura Económica, México D.F.
- Montes, C. (1998), *Música e identidad en la novela Concierto Barroco de Alejo Carpentier*, in "Revista de Humanidades", 3, pp. 7-18.
- Polzonetti, P. (2017), *Italian Opera in the Age of the American Revolution*, C. University Press, Cambridge.
- Reicher, W. (2017), *Joseph Haydn & die "Neue Welt"*, Hollitzer, Viena.
- Ríos Saloma, M.F. (2015), *El mundo de los conquistadores*, UNAM/Sílex, México D.F.
- Rousseau, J.J. (2008), *Las confesiones*, Alianza Editorial, Madrid.
- Schmidt, B.E. (2009), *La novela corta Concierto barroco de Alejo Carpentier como símbolo de la cultura caribeña en Nueva York*, in "Revista de estudos da Religião", pp. 97-114.
- Solís Y Rivadeneyra, A. (1704), *Istoria della conquista del Messico della popolazione, e de' progressi nell'America settentrionale conosciuta sotto il nome di Nuova Spagna*, A. Poletti Editore, Venecia.
- Strohm, R. (1985), *Essays on Handel & Italian Opera*, C. University Press, Cambridge.
- Talbot, M. (ed) (2008) *Vivaldi "Motezuma" and the Opera Seria. Essays on a new discovered word and its background*, Brepols, Turnhout.



# El feminismo entre contexto y lengua en *Teresa la limeña* de Soledad Acosta de Samper y en *La hija del mar* de Rosalía de Castro

Macarena Escobar Fuentes  
Università degli Studi di Salerno

## Encuadre contextual

La historia de las mujeres, referida en nuestro caso a España y América Latina, ha despertado y sigue despertando el interés de los estudiosos por la singularidad que manifiesta. Los temas por los que nuestras escritoras hacían correr su pluma son más comunes que extraños, a pesar de las grandes distancias que las separaban y los contextos políticos y sociales tan dispares que les tocó vivir.

En nuestro estudio analizaremos las protagonistas de dos novelas decimonónicas: *Teresa la Limeña*<sup>1</sup> de Soledad Acosta de Samper y *La hija del mar*<sup>2</sup> de Rosalía de Castro. Surcaremos las generalidades del contexto político y social que vivieron nuestras autoras y en el que se encuadran sus obras, y nos adentraremos en las líneas que unen una forma de proto feminismo común, en la que los personajes femeninos son coprotagonistas de una revolución intelectual que ayudó a crear una identidad propia.

El siglo XIX en América Latina es una época de inestabilidad política, separatismo, destrucción y de construcción de nuevas naciones, revolución social y también evolución de sus ciudadanos; una época de liberalismo, confianza en el progreso material y en los beneficios de la ciencia. En definitiva, es una era de transiciones en la que las ganas de independencia política, social y económica discrepaban de las formas de vida y costumbres tradicionales, fruto de una herencia colonial que se esforzaba por mantener su pesado yugo en unas tierras tan fecundas.

---

<sup>1</sup> Acosta de Samper 2017 [1869].

<sup>2</sup> De Castro 2007 [1859].

Colombia fue la nación que vio nacer a una de nuestras protagonistas, Soledad Acosta de Samper, o mejor, la escritora contribuyó con sus letras a darle forma a su nación, configurando y expandiendo sus fronteras literarias y mentales. La historiografía ha visto tradicionalmente la independencia de los antiguos territorios españoles como el resultado de una coyuntura externa. La monarquía de Fernando VII ya contaba con numerosos detractores al otro lado del océano debido a la difícil gestión y al vacío gubernamental a los que se vieron relegados los territorios de ultramar. Eso, unido a la ocupación de Napoleón Bonaparte de la península ibérica y a la designación de su hermano José rey de los territorios españoles, dio lugar a la ruptura con el imperialismo impuesto y a la creación de las repúblicas democráticas<sup>3</sup>. Con el grito de independencia de 1810 en Bogotá comenzaba la “Patria Boba”, una república que nacía como un territorio desunido y que se materializaba en una larga y sangrienta guerra civil<sup>4</sup>. La recuperación de los territorios del Nuevo Mundo por parte de Fernando VII, tras su retorno a España, con su llamado “Régimen del Terror” sirvió solo para generar un sentimiento patriota que llevaría a afianzar el poder de Simón Bolívar<sup>5</sup>, especialmente en la batalla de Boyacá de 1819, con la que empezaba a sellarse la independencia colombiana y que se convertiría en una realidad con la aprobación, a inicios de los años 30, de la constitución con la que nacía la República de la Nueva Granada. Así, la república colombiana se forjaba como resultado de un largo proceso de oscilación entre el cambio y la continuidad, en el que la literatura se hacía un eje esencial para crear e imponer la idea, todavía borrosa e imprecisa, de Nación. El nuevo discurso político se transmitía a través de periódicos, elaborados por la élite intelectual criolla, en forma de novelas en las que se reflejaban los elementos dispares que conformaban una nación apenas constituida, en un intento de darles cohesión. Así se publicaba una de las obras que ocupan este estudio, *Teresa la Limeña*, en 18 entregas desde el 31 de marzo al 29 de mayo de 1868. En su discurso social, presenta en su forma un lenguaje interno que refleja la sociedad limeña atada al estatismo colonial, extrapolado a la proyección de la sociedad en la mujer burguesa del siglo XIX latinoamericano.

El siglo XIX español ha sido testigo de importantes cambios tanto en su historia como en la proyección social de la misma, y ya en sus

---

<sup>3</sup> Cfr. Henao, Arrubla 1984.

<sup>4</sup> Cfr. Martínez Garnica 1998, p. 105.

<sup>5</sup> Cfr. Larosa, Mejía Pavony 2013, pp. 42-44.

inicios se sucedieron una serie de acontecimientos que marcarían el curso político y social del país. La *hija del Mar* se fragua en una España sangrada por las guerras de inicio de siglo, en un caldero político compuesto por idas y venidas de reyes liberales y conservadores en una lucha continua por el poder, formación de nuevas constituciones y en una revolución industrial ralentizada como consecuencia de una base agraria y campesina que poblaba tradicionalmente los rincones del país. El Motín de Aranjuez costó la corona a Carlos IV, sustituido por Fernando VII, y la invasión napoleónica de la península resultó con el alzamiento del pueblo, iniciando la Guerra de la Independencia, y logrando finalmente expulsar a los franceses; en Cádiz se proclamaba la primera Constitución española y la sed de independencia de los territorios de ultramar contribuiría a la quiebra de la economía española<sup>6</sup>. Los años venideros esconderían la vuelta de un rey, el reinado tortuoso de Isabel II, con carlistas e isabelinos, y el intento de construir un Estado liberal que rompiese con las estructuras políticas, sociales y económicas del Antiguo Régimen. Intentos fallidos que llevaron a “La Gloriosa”, revolución que construyó una nueva Constitución en 1869 y que emprendería su camino hacia la Primera República, débil desde sus inicios. Se concluyó con la proclamación de Alfonso XII rey de España y se inició la Restauración, periodo caracterizado por una escasa participación de los ciudadanos en la vida política y una mala situación agraria que provocó que las clases populares se vieran obligadas a emigrar masivamente hacia América. Las mismas clases populares que representarían a la nación en sus escritos, ya que, según el nacionalismo romántico, ellas custodiaron el idioma, la memoria y el espíritu de la nación<sup>7</sup>. Testigo de la historia, Rosalía de Castro quiso dar una identidad a las mujeres de las zonas agrarias periféricas y lo que en ellas ocurría, ahondando en la soledad y en el deseo de sus protagonistas.

## **Portavoz de lo femenino en la Nueva Granada: Soledad Acosta de Samper**

Partiendo de los elementos históricos anteriores y fruto de un inicio de siglo marcado por las continuas guerras independentistas y por el deseo de establecer naciones soberanas, las mujeres latinoamericanas

---

<sup>6</sup> Comellas García-Lera, 2017.

<sup>7</sup> Cfr. González Fernández 2009, p.102.

del siglo XIX cumplían con la función de “maternidad patriótica”<sup>8</sup>. Madres encargadas de criar a hijos sanos, disciplinados y productivos, y esposas encargadas de acompañar a sus maridos en las escenas de vida pública, de las que serían los únicos protagonistas, para que se introdujeran con naturalidad en la modernidad liberal y nacionalista que se estaba viviendo en el continente. El progreso liberal terminó por quitar privilegios y protección a las mujeres, que la legislación colonial sí les brindaba; la igualdad y la libertad que recitaban las nuevas Constituciones nacionales parecían hacer referencia solo a las élites blancas y masculinas<sup>9</sup>. Pero a finales de siglo también se abrieron caminos hacia el feminismo, o al menos, hacia la consideración de la mujer en otros espacios que no fueran las paredes de su hogar. Gracias a la ampliación educativa en los Estados liberales, muchas niñas y jóvenes ocuparon los bancos de las escuelas y el magisterio se convirtió en una profesión aceptable y honorable para las mujeres de clase media. A pesar de que estaban menos remuneradas que los hombres que desempeñaban la misma función, la modernización industrial en las ciudades permitió la autonomía salarial con la que antes las mujeres solo podían soñar. En el Nuevo Mundo, el acceso a la educación, la posición que ocupaban en la familia y las situaciones jurídicas y laborales de las mujeres venían determinadas de acuerdo con la posición socioeconómica y la pertenencia étnica. Así, comenzaron a ocupar las calles y a abandonar el ideal romántico que les había sido impuesto; las largas jornadas laborales contrastaban con las nociones de ocio, debilidad y subordinación del “bello sexo”<sup>10</sup>.

No lejos de este contexto se encuentra una de esas autoras decimonónicas que revolucionó el panorama literario colombiano combinando realidad y ficción, y plasmando historias de mujeres encuadradas en un contexto histórico de difícil proyección paritaria, pero con un principio de reivindicación intelectual que comenzaría a crear con su pluma. Soledad Acosta de Samper nació en 1833 en el seno de una familia acomodada de Bogotá. De la madre Carolina Kemble Rou se sabe que era una dama culta y religiosa. Su padre, Joaquín Acosta y Pérez de Guzmán, hombre de gran saber que ocupó varios cargos en el gobierno y que

---

<sup>8</sup> Cano, Barrancos 2008, p. 548.

<sup>9</sup> Ibid., p. 549.

<sup>10</sup> Cfr. Galí 2002, p. 80-83.

también fue catedrático en la Universidad de Bogotá<sup>11</sup>, ejerció una gran influencia en su hija, con la que frecuentó tertulias y reuniones científicas en París, en las que se congregaban los elementos más relevantes de las artes y de las ciencias de la época y que sirvieron sin duda para ampliar las redes sociales e intelectuales de nuestra protagonista. Doña Soledad se formó tanto en el continente americano como en Europa, y fue, además de escritora, también traductora y conocedora de las obras más destacadas de la élite intelectual europea decimonónica. No es de extrañar que Soledad Acosta de Samper se convirtiera en la escritora más prolífica del siglo XIX colombiano, con más de ciento cincuenta entre estudios literarios e históricos<sup>12</sup>. Se movía entre el Nuevo y el Viejo Mundo con su marido, el poeta, dramaturgo, ensayista y político, José María Samper —con el que tuvo cuatro hijas—, que supo apreciar el talento y la distinta agudeza de su esposa. Publicaba sus numerosas novelas y ensayos bajo pseudónimos que le permitían dar forma a personajes femeninos que informaban a sus paisanas de cuanto acontecía, ofreciendo un retrato romántico, con toques de realismo costumbrista de la sociedad de la época<sup>13</sup>. Inicialmente trabajó novelas históricas y cuentos, para pasar posteriormente a un trabajo más investigativo y comprometido con la causa femenina con temas tan variados como la antropología o la moda. Fundó varias revistas y periódicos literarios, fue condecorada por numerosas academias europeas y latinoamericanas, y, en definitiva, fue una escritora hábil y fructífera que pudo sacar adelante a su familia cuando atravesaba dificultades. Hizo de la escritura una misión en la que los personajes que construía se hallaban atrapados entre la propia concepción espiritual y la imagen que la sociedad patriarcal había creado de ellos. Y doña Soledad supo abrir la jaula de sus protagonistas para que sobrevolaran intelectualmente esa condición de madres, hijas y esposas perfectas.

## Portavoz de lo femenino en España: Rosalía De Castro

La historia de las mujeres del siglo XIX en España no difiere mucho de la de sus contemporáneas latinoamericanas. Al igual que en el otro lado del océano, las mujeres fueron constructoras de lo político,

---

<sup>11</sup> Cfr. Samper Trainer 1995, p. 134.

<sup>12</sup> Cfr. Otero Muñoz 1937.

<sup>13</sup> Cfr. Rodríguez Arenas 2013, p. 74.

lo social, lo económico y lo cultural<sup>14</sup>. El espacio privado del hogar se reservaba a las mujeres guardianas del honor familiar; “el ángel del hogar” sería el arquetipo femenino heredero de un liberalismo moderado, mientras que lo público, la cara visible, tendría siempre nombre masculino. Con el liberalismo testigo de la tensión entre absolutistas y liberales, y con las guerras y revoluciones que caracterizaron el inicio de siglo en España, la frontera entre el espacio privado y el público se presentaría en numerosas ocasiones vaga y el modelo de feminidad que les había sido impuesto aprovecharía para ganar terreno en lo social. Las constantes involuciones políticas, la vuelta al régimen absolutista y la presencia de un neocatolicismo antiliberal constituyeron el marco en el que tuvieron que desarrollarse las primeras mujeres concienciadas de su valor y de su virtud ciudadana<sup>15</sup>. En la segunda mitad del siglo, las mujeres reclamaban la autoridad que les atribuía el Romanticismo como seres dotados de sensibilidad, y expresaban mediante la poesía su manera de sentir y entender su cosmos. Ahora las mujeres estaban también encargadas de la producción, no solo de la reproducción. El ingreso en la enseñanza de las mujeres de clase media presentó una curva oscilante, resultado de un contexto político con mando masculino, hasta conseguir ingresar en la enseñanza superior y universitaria a finales de siglo, lo que supuso un paso fundamental en la consideración del feminismo en España y una ampliación del discurso social sobre la naturaleza de la mujer y su papel relativo al de los hombres.

Una mujer que buscó construir una identidad reformadora del modelo impuesto y que eligió hacerlo en la esfera pública, arriesgándose a ser cuestionada, fue Rosalía de Castro. Galicia fue la matriz que la vio nacer en 1837, y que configuró su identidad como escritora y creadora de un universo social que estaba comprometido con una causa superior a una mera reflexión personal. Era hija de padres ignotos, al menos así rezaba su partida de bautismo. Lo cierto es que su padre era un sacerdote y su madre una doncella soltera hija de una familia hidalga venida a menos. Se crio con sus tías paternas hasta que su madre se hizo cargo de ella, años más tarde. Se formó en Galicia y acudió a las tertulias donde se reunía la juventud intelectual gallega del siglo XIX. Un personaje importante que marcaría la vida y obra de nuestra protagonista fue sin duda su marido, Manuel Martínez Murguía. Pro-

---

<sup>14</sup> Gómez-Ferrer 2018, p. 15.

<sup>15</sup> Espigado 2008, p. 32.

motor y líder del Movimiento regionalista gallego, escritor y político, fue también director de diversos periódicos y revistas en Madrid y Galicia<sup>16</sup>. Tuvieron siete hijos, alternando maternidad con producción artística hasta morir de cáncer en 1885, junto a su adorado mar gallego. Su figura se ha visto envuelta en un aura mística, quizás producto del desconocimiento de su infancia y de la complejidad del universo íntimo de la poeta<sup>17</sup>. Las cartas que Rosalía escribió a su marido fueron destruidas por Murguía, en un intento de salvaguardar su imagen o para proteger la de su esposa, pero sea como fuere doña Rosalía nos ha dejado numerosas obras en lengua gallega y castellana que han servido para comprender mejor la situación de las mujeres representadas en su cosmos y en su sociedad.

### **Reflejo de la identidad femenina en las novelas decimonónicas**

Según Vitor Manuel de Aguiar e Silva, para comprender una obra literaria es fundamental considerar tanto su singularidad como los diversos factores supraindividuales que la influyen. El legado del pasado, presente en las obras literarias, afecta la subjetividad del lector y provoca reacciones personales, en relación con el contexto espacial y temporal del propio lector. La realidad y la ficción se entremezclan a través de un lenguaje literario que no se puede separar de la realidad empírica. Este lenguaje derrumba las barreras de la literariedad, creando una nueva realidad ficticia que, sin embargo, comparte un significado común con la realidad objetiva<sup>18</sup>. La autora elabora una trama que, aunque se aparta de lo real, se aproxima a una verosimilitud posible, siendo dueña de su creación. Por lo tanto, la transición de la historia a la narración no es un acto inocente y tiene implicaciones respecto a la contingencia real<sup>19</sup>. A medida que la trama avanza, los eventos se hacen tangibles, mientras que su construcción “oscila entre la conformidad servil a la tradición narrativa y la rebelión contra todo paradigma recibido”<sup>20</sup>.

---

<sup>16</sup> Cfr. Fedrí 1992, p. 8.

<sup>17</sup> Cfr. Lafollete Miller 1985, p. 69.

<sup>18</sup> Aguiar e Silva de 1999 [1972], p. 18.

<sup>19</sup> Ricoeur 2004 [1995], p. 271.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 337.

El desconocimiento de estas teorías literarias por parte de las autoras de las novelas que ocupan este estudio no les impidió ponerlas en práctica en *Teresa la Limeña* y en la *Hija del Mar* y en otras novelas históricas que integran el matriarcado literario de ambas escritoras. Las dos se encontraban enganchadas en la doble condición de mujer y escritoras; a caballo entre las actitudes tradicionalistas y patriarcales que limitaban a la mujer de la época y las nuevas ideas liberales y románticas que despertaron el derecho a la expresión individual de la condición femenina. Supieron crear un universo propio mezclado con lo real, colmado de temas con los que sus contemporáneas se sentían identificadas y leían con anhelo los nuevos modelos de conducta proto feministas con los que sus protagonistas habían decidido resolver la trama.

Rosalía de Castro y Soledad Acosta de Samper eran conscientes de su posición en el espacio y en el tiempo, como mujeres escritoras decimonónicas. Nuestra gallega empieza el prólogo de su novela *La hija del mar* –el único que escribió– disculpándose por pertenecer a una mujer la autoría de su novela. Cita a numerosas mujeres que han luchado para que se abandonara la vulgar idea de inferioridad femenina y es consciente de que aún queda mucho por hacer, “porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben”<sup>21</sup>. Por su parte, Soledad Acosta de Samper tiene clara su misión de constructora de la incipiente nación que se estaba formando en el Nuevo mundo:

La moralización de las sociedades hispanoamericanas, agriadas por largas series de revoluciones, de desórdenes y de malos gobiernos, está indudablemente en manos de las mujeres, cuya influencia, como madres de las futuras generaciones, como maestras de los niños que empiezan a crecer y como escritoras que deben difundir buenas ideas en la sociedad, deberán salvarla y encaminarla por la buena vía<sup>22</sup>.

La literatura de nuestras autoras y el reflejo de la identidad femenina que venía representada en sus obras tienen su propio y peculiar sistema de reglas transmisoras de mensajes intransmisibles por otros medios; el código lingüístico y cultural de las autoras es una de las claves que el lector tiene que conocer para no correr el riesgo de aportar banalidad a las palabras que quisieron plasmar y a los mensajes que quisieron transmitir.

<sup>21</sup> Castro 2007 [1859], p. 2.

<sup>22</sup> Acosta de Samper 2018 [1895], p. 386.

## Las “Terasas”: ejemplos de proto feminismo en el siglo XIX

Rosalía de Castro asumió la voz del pueblo gallego en sus obras, con una mirada atenta y compasiva a las situaciones de injusticia que su pueblo y su tierra vivían. *La hija del mar* es un relato particular, no solo por estar escrito en prosa –aunque ya se atisba la excelencia de una poeta– o por ser concebido “en un momento de tristeza y escrito al azar”<sup>23</sup>, sino por resaltar la importancia de lo femenino, defendiendo a la mujer con las acciones de su protagonista desde la primera hasta la última página de la novela. Las dos figuras axiales son mujeres –Teresa y Esperanza– mientras que las figuras masculinas sirven para resaltar el amor inocente de una de las protagonistas –Fausto– o para representar la tormenta en la calma vida de las mujeres –Alberto–. Se trata de la primera novela de una joven Rosalía, publicada en 1859, que responde al microcosmos de la autora, reflejo de sus propias obsesiones y cargada de matices autobiográficos. La acción se desarrolla en Mugía, una aldea pesquera gallega en la que vive Teresa, una muchacha joven y bella, prototipo por excelencia de mujer romántica con una vida teñida por la tragedia. Su infancia está marcada por el abandono de su madre, al que le sigue el abandono del marido estando ella embarazada y la muerte del hijo, arrastrado por el mar. Esto la lleva a una vida solitaria y triste que condiciona su carácter deprimido y que roza, a veces, la locura:

Hace hoy doce años que él me abandonó, hoy once que mi hijo ha muerto y que todo se acabó para mí; desde entonces la vida ha faltado a mi vida, y aquellos sueños míos y aquellos delirios se acabaron para no volver jamás...; en cambio los que me persiguen son desgarradores como el grito de la tormenta en las soledades de la playa<sup>24</sup>.

Esperanza llega a su vida como la hija adoptiva que le brindó el mar, el mismo que le arrebató a su hijo. Los marineros de la aldea encontraron a esa niña alegre y de profunda belleza angelical, perenne, casi como las estatuas de mármol, que conquistó el corazón del inocente Fausto, hijo de un respetado marinero de la aldea –Lorenzo– y que se enamora perdidamente de la niña, cautiverio que le llevará al sepulcro. Los días en la humilde aldea transcurren con pescadores que van y vienen de su faena; Teresa que pasa las jornadas contemplan-

---

<sup>23</sup> Castro 2007 [1859], p. 2.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21.

do el mar esperando como la viuda de un vivo a que su gran amor y conexión con la felicidad pasada retornase junto a su lecho; y con los jóvenes ardientes de pasión inocente acompañados por los caprichos que la naturaleza descargaba sobre ellos. La playa manifestante de un mar embravecido y los campos melancólicos que rodean a las protagonistas son testigos de la trama de la historia, a veces marcada por la irrupción de la naturaleza, y otras, resultado del estado de ánimo de la tierra que conforma las raíces de la novela. Con el retorno del marido de Teresa, Alberto –pirata de las costas africanas–, vuelven las ropas lujosas y la ilusión de un amor ansiado que tantas noches había llorado. Aquí la autora es consciente de la condición de madre que brinda a esta Penélope rosaliana, y, a su misma vez, no quiere arrebatarle el poder de declararse también sujeto deseante:

El amor, cuando es verdadero, es una locura..., una embriaguez que lo hace olvidar todo..., todo, hasta la misma vida: perdonemos pues a esta pobre mujer, tanto tiempo ansiosa de las caricias de su esposo, falta del aliento de su vida; no amaré menos por eso a su hija<sup>25</sup>.

Pero, lejos de aportar calma y cordura a Teresa, Alberto captura a Esperanza para llevarla a vivir junto a él y a su madre, ahora embriagada de felicidad, a una ostentosa casa de campo. Pronto se apasiona de la bella niña y comienza el calvario de las dos mujeres que se resolverá con el fin de su libertad. Doña Rosalía denuncia aquí la situación de muchas mujeres decimonónicas como seres dependientes social y económicamente del varón, faltas de libertad personal, machacadas por el pesado yugo del trabajo que las mantiene atadas al hogar, y las insta con fuerza a buscar su propio camino hacia la liberación:

Infelices criaturas, seres desheredados que moráis en las desoladas montañas de mi país, mujeres hermosas y desdichadas que no conocéis más vida que la servidumbre, abandonad vuestras cumbres queridas en donde se conservan perennes los usos del feudalismo, huid de esos groseros tiranos y venid aquí en donde la mujer no es menos esclava, pero en donde se le concede siquiera el derecho del pudor y de las lágrimas<sup>26</sup>.

Cabe destacar el cambio de actitud que experimenta Teresa, antes adormecida en voluntad por su amante, ahora dispuesta a defender la

---

<sup>25</sup> Ibid., p. 42.

<sup>26</sup> Ibid., p. 48.

integridad de su hija y la suya, como madre y mujer. Rosalía quiso dar fuerza en la voz y en las acciones de su protagonista, despojada ya del lujo que no le permitía ver con claridad:

Soy Teresa la expósita, Teresa la pescadora, que desceñida de la ropa de infamia que le has cubierto no quiere sufrir no ya los golpes de tus criados, ni aun la más pequeña insolencia tuya... Silencio por un instante —dijo a Alberto que iba a interrumpirle—. ¡Silencio! —añadió con un acento que indicaba una fuerza de voluntad indomable, pues el soberbio espíritu de aquella mujer se revelaba ahora en toda la nobleza y con todo el orgullo de sus instintos<sup>27</sup>.

La trama se mueve hacia la segunda parte de la novela que se desarrolla en un idílico lugar, rodeado de la naturaleza gallega más ensoñadora con Esperanza enloquecida y sin memoria, al cuidado de Ansot, el Dr. Ricarder y Ángela, la sirvienta. Ansot resultó ser Alberto, quien, obnubilado de amor por Esperanza, tiene como único deseo salvarla de la trampa de sus sentidos. Doña Rosalía introduce aquí a otros dos personajes femeninos, uno vengativo y conocedor de la historia personal de los personajes involucrados en la historia, Ángela, y otro completamente enloquecido, Candora, esposa de Alberto y que corre la misma suerte que Teresa: el abandono y la pérdida de un hijo. Alberto experimenta arrepentimiento, quizás presagio del fatídico destino que sus obras pasadas le han preparado, aunque ya de nada sirva. Abandona a Candora —una americana que ha huido con él de la tiranía de su tía— en las costas de Galicia y que busca protección en su amigo Daniel, novio de Ángela, tras haber dado a luz a una niña. Ángela encuentra la manera de aproximarse a Alberto con el objetivo de hacer justicia y vengar la muerte de su amado, al que su señor mata por juzgar que le ha sido infiel con Candora, arrojando al mar el que cree fruto del pecado. Así llega Esperanza a Teresa. Ésta, dotada ahora de un corazón bondadoso y, a pesar del odio que siente hacia Alberto, le advierte de que lo están buscando para matarlo. Ni la compasión de Teresa puede redimirlo y muere ahorcado, bajo la atenta mirada de los que buscan apagar la sed de venganza. Termina también la vida de Esperanza, consciente de su verdadero origen y desolada ante la vida de soledad que le espera; puesto que no encuentra a Teresa, decide introducirse en el fondo del mar, el que siempre le ha sido fiel, incluso durante su solitaria infancia.

---

<sup>27</sup> Ibid., p. 58.

Esta Teresa rosaliana ha demostrado una evolución psicológica significativa en la obra, probablemente reflejo del pensamiento precursor de su autora. Comienza como un ser triste e infantil que asume las consecuencias de un destino lleno de soledad; cuando aparece la figura masculina sus sentidos se ven abrumados y su juicio obnubilado; y por fin, cuando ve peligrar el único vínculo que la conecta con el amor verdadero, su hija, sale de su letargo y se comporta como una madre llena de valentía y sin temor a imponerse a la figura masculina que tanto miedo le infundía. Doña Rosalía busca disolver la tradición, aunque no los valores tradicionales, de una sociedad enmarcada en un pensamiento patriarcal y confiere una nueva sensibilidad a sus personajes femeninos, quienes ya no piensan en el interés y beneficio único del hombre, sino que se yerguen altivas ante los problemas que se presentan, aportando soluciones determinadas y defensoras de lo femenino. Ellas son las encargadas de conducir la historia durante toda la novela y no de asumir su destino de manera contemplativa.

En la reconfiguración de los papeles femeninos en la literatura del siglo XIX participó también nuestra bogotana, autora de *Teresa la limeña: páginas de vida de una peruana* y otros textos, en los que configuró a la mujer como ser fuerte y capaz de asumir el control de la propia existencia. En palabras de Patricia Aristizábal Montes,

será la labor de Soledad Acosta de Samper la que marcará la afirmación de la literatura femenina en Colombia; Acosta de Samper fue una de las intelectuales colombianas más representativas del siglo XIX, siendo a su vez una de las mujeres que más luchó en su época porque la mujer tuviera acceso a los periódicos y revistas para publicar allí sus trabajos. Desde las páginas de sus artículos de revistas, periódicos y libros, Acosta de Samper animaba a las mujeres para que emprendieran el camino de las letras, para que adquirieran una profesión que les permitiera vivir como seres autónomos<sup>28</sup>.

Acosta de Samper señaló con su pluma nuevas rutas hacia la correcta educación de las mujeres, como vehículo fundamental para el desarrollo de la sociedad y ya en las primeras páginas de *Teresa la limeña* se demuestran las palabras de Aristizábal. Cuando Teresa era niña detestaba todo lo relacionado con la instrucción; sin embargo, cuando llegó a un colegio religioso en París tras la muerte de su madre, con-

---

<sup>28</sup> Aristizábal Montes 2007, pp. 17-18.

siguió vencer ese odio. Doña Soledad señala también la necesidad de cambio de los modelos educativos existentes con aprendizajes estereotipados, limitados por la hegemonía masculina, y subraya con inconformidad la soledad que experimentaban las mujeres que se educaban bajo la tutela de la figura paterna:

El austero convento francés le parecía, recién llegada, una prisión; pero al cabo de unos meses, apasionada en todo como era, quiso dedicarse al estudio con ahínco y en él fundó toda su dicha. El colegio fue para ella un mundo; el salón de su padre le parecía triste y vacío; sufría mucho las raras veces que este la tenía a su lado, y tornaba con alegría a los claustros del antiguo convento, grato a su orgullo por las consideraciones que le tenían<sup>29</sup>.

El mensaje para las lectoras decimonónicas era claro: se podía vencer hasta el más persistente odio al estudio y este podía ser fuente de satisfacción y emancipación intelectual, y, como consecuencia, de libertad. Teresa se presenta como una joven burguesa en conflicto eterno entre su propio deseo de autodeterminación y la supremacía de su padre Santa Rosa y, por ende, de la sociedad patriarcal que la rodeaba y que la empujaba hacia la soledad social. Pero estudiar la obra de doña Soledad desde la dicotomía romántica representada por el carácter subversivo de la protagonista femenina y el carácter machista del héroe supondría obviar otro tema más interesante aún para el estudio que nos ocupa: los diferentes lazos de amistad que unen a las protagonistas femeninas de la novela y que sirven para apoyar el modelo de conducta tradicional pero moderno de Teresa. Hemos visto que a la Teresa rosaliana le fue asignado un nuevo concepto de maternidad y que, a pesar de no ser su hija biológica, Esperanza fue amada sin distinción. En esta segunda novela encontramos dos tipos de relaciones antepuestas entre sí: Teresa y Lucila y Teresa y Rosita. En el caso de Teresa y Lucila, el vínculo que las une es fraternal, rozando en algunas ocasiones lo maternal. Se conocieron en el colegio de París, Lucila europea y Teresa americana, intercambiaron desde niñas la pasión por la literatura y, aunque tuvieran sueños distintos, ambas construían novelas repletas de héroes románticos. Al separarse después del colegio, mantuvieron una relación epistolar íntima que contenía sobre todo historias de desilusiones, consecuencia de los ensueños románticos de la infancia. Teresa tuvo su primer encuentro con la realidad

---

<sup>29</sup> Acosta de Samper 2017 [1869], p. 107.

en el barco de vuelta a Lima, en el que conoció a un joven que figuró como héroe protagonista de una de sus fantasiosas novelas, pero que al final se reveló un vulgar personaje al casarse con una mujer rica y mayor. Se sucedió la desilusión del que fuera su marido, León; un matrimonio sin amor al que accedió casarse obedeciendo el peso de la tradición patriarcal. Pero antes de la boda se enamoró ciegamente en la casa de campo de Chorrillos de una voz que cantaba las arias que ella tocaba en el piano. Teresa enviudó al poco tiempo, y el dolor inicial por la muerte de León se convirtió rápidamente en liberación. Conoció a Roberto Montana, dueño de la voz que le embriagó los sentidos en Chorrillos y pronto se ilusionó por la posibilidad de una relación con él. Esta vez Teresa estaba decidida a expresar su determinación, mediante un nuevo matrimonio, ahora feliz, y no estaba dispuesta a obedecer de nuevo las artimañas déspotas del padre. Sin embargo, una vez más, Santa Rosa ejerció su función de opresor patriarcal, oponiéndose a la unión por meros intereses económicos. La manipulación hacia la figura femenina en esta novela está representada por la figura patriarcal y por Rosita, amiga de la protagonista. El padre de Teresa se valió de sus artificios y en más de una ocasión para ejercer presión psicológica en su hija y satisfacer así sus caprichos. Consciente de la educación masculina a la que se sometían las mujeres de la época, atacaba así su dignidad femenina: “¡Ingrata! – Exclamó Santa Rosa, fingiéndose conmovido: ¡ingrata! ¡Oh! Las mujeres son todas así... puede uno sacrificarse por ellas sin que crean necesario agradecerlo, ni recordarlo... ¿Para quién trabajaré yo? ¿Para qué busco riqueza si no para proporcionarte nuevos triunfos? ¿Qué te falta a mi lado? ¿Qué puedes pedir que yo no te proporcione al punto?”<sup>30</sup>.

A pesar de las desilusiones, Teresa se configura como una mujer fuerte que no se desmorona ante las adversidades y que no decae en el cumplimiento de sus responsabilidades, y plantea durante la obra una resistencia emocional desde la que construye su feminidad. No corrió la misma suerte su amiga fraternal, Lucila. Su pensamiento y enfermedad siempre serían prisioneros de un amor platónico y enfermizo hacia su primo Reinaldo. La primera desilusión de la normanda llegaría poco después de dejar el colegio, al ser tratada como una niña por el que ella siempre había imaginado caballero heroico de todos sus cuentos. La segunda vendría con el matrimonio por conveniencia del

---

<sup>30</sup> Ibid., p. 204.

primo, y la tercera y letal llegó cuando, tras la muerte de la esposa de Reinaldo, Lucila descubrió que este amaba a Teresa; un amor no correspondido causa del fuerte vínculo que las unía, superior a cualquier amor romántico. Aquí la autora pone de manifiesto que, a pesar de que a las mujeres se las educara desde una perspectiva masculina, estas tenían que examinar sus emociones y convertir la subjetividad interior en materia de conocimiento: "He aquí un problema de educación que no se ha podido resolver satisfactoriamente: ¿se debe permitir que germinen en el alma de las jóvenes ideas románticas, inspirándoles un sentimiento erróneo de la vida, pero noble, puro y elevado? O al contrario se han de cortar las alas a la imaginación en su primer vuelo, y hacerles comprender que esos héroes que pintan los poetas no existieron sino idealmente"<sup>31</sup>.

A cortar las alas a la imaginación también contribuye su amiga Rosita, cuya relación de amistad con la protagonista supone la exposición de los vicios superficiales de las mujeres vanidosas y se presenta como la anti-heroína de la novela, contraponiéndose al afán de libertad que perseguía Teresa y demostrando formas de pensar, de educarse y de aplicar lo aprendido visceralmente contrarias al mensaje que la obra transmite a las lectoras. Amistad interesada que sirvió a Teresa para expresar su valentía, pues terminó con el vínculo envenenado que las unía, acto cómplice del espíritu noble y rebelde que consolidaba su autodeterminación como mujer pensante y que rompía con el estereotipo de mujer pasiva y conformista, fruto de una educación limitada. La novela concluye con una carta que Rosita escribió a Teresa, en la que exponía cómo había engañado a Montana para que creyera que el corazón de la protagonista ya no le pertenecía, sellando así ella su matrimonio con el ingenuo caballero. Teresa permanece sola pero consciente de su independencia, arquetipo femenino que no necesita una figura masculina en la que apoyarse ya que ella crea su ideal de mujer, libre, educada y ambiciosa intelectualmente.

Nuestra Teresa la limeña es producto de una escritura crítica e irónica, dirigida a mujeres de todas las esferas sociales, en cualquier espacio y tiempo, para aprender a reconocer, analizar, evaluar y valorar el rol que las mujeres han ejercido y les ha sido asignado en la historia respecto a los hombres y a otras mujeres. La novela trata un feminismo intimista que busca la reflexión de los pilares fundacionales de la educación que

---

<sup>31</sup> Ibid., pp. 82-83.

se impartía a las niñas decimonónicas, en las aulas y en las casas, y que marcaba el comportamiento más visceral y, en consecuencia, que servía de puente para la emancipación respecto a la tradición opresora.

## **El lenguaje defensor de la mujer en las “Terasas”**

Hemos estudiado la relación que las Teresas mantenían con otros personajes que conformaban la historia y que daban lugar a determinados comportamientos matriarcales. Partiendo de esa base, vamos a estudiar el lenguaje, las diferencias y los paralelismos entre las “Terasas” que nos ayuden a identificar los pilares de un lenguaje defensor de la mujer que sobreviva a las diferencias intrínsecas que hay en las obras.

La Teresa rosaliana era una mujer de origen humilde y afanosa que tenía que trabajar para poder sobrevivir y criar a su hija Esperanza. Durante la novela defiende el trabajo de la mujer y la dignidad que este le aporta en contraposición a la riqueza y al lujo, que representan para ella el adormecer de los sentidos y el fin de la libertad. Cuando Alberto volvió, nuestra protagonista tuvo que renunciar a sus viejos trajes de pescadora y también a su choza para acomodarse en una lujosa casa de campo, la que acabó con su autonomía y mostró la cara más repulsiva de su marido. La acción que marca la recuperación de su vida y de su destino fue cuando la obligaron a cambiarse a su ropa antigua; Teresa se yergue como orgullosa defensora del trabajo que la dignifica y usa un lenguaje directo: “Mucho me alegro de que me devuelva usted lo que un día me ha arrebatado juntamente con mi tranquilidad. Abandono de muy buena gana, y no por obedecerle, este terciopelo cambiándolo gustosa por mi antiguo traje de pescadora. Usted no era digno de verle y tocarle a todas horas pues que sólo se ha humedecido con el agua del mar y con el sudor de mi trabajo, y éste que voy a dejarle como un despojo, usted lo sabe mejor que yo, es fruto del robo y tal vez está manchado en sangre inocente”<sup>32</sup>.

El origen de la Teresa limeña era bien distinto; una joven burguesa acostumbrada a viajar por el Viejo y el Nuevo Mundo, erudita y dedicada al arte, virtuosa del piano y con una educación que la hizo brillar y atraer a los salones de su padre a la sociedad limeña más ilustrada de la época. Para ella la libertad estaba representada por la educación

---

<sup>32</sup> Castro 2007 [1859], p. 57.

y fue así como consiguió instruir su mente a los cambios sociales que experimentaban las mujeres y, con la madurez que la edad le brindó, pudo revelarse ante el comportamiento patriarcal y opresor de su padre, cuestionando el matrimonio tradicional que él le obligó a contraer por otro modelo de comportamiento personal que la llevaría a la plenitud espiritual:

Todo eso puede ser –observó Teresa con frialdad–; pero recuerde usted que la primera vez me casé solamente por complacerlo, facilitándole, como usted decía, un buen negocio... Ahora estoy decidida a casarme para ser feliz, y no quiero pensar en negocios y especulaciones<sup>33</sup>.

A pesar de esta diferencia sustancial en el origen, ambas crean nuevos roles para los actores y el comportamiento femenino, distintos a los de abnegación, obediencia y sumisión naturalizados desde el seno patriarcal de la época. En este sentido, Teresa la limeña al final se enamora de un hombre sin una gran riqueza, y la frase “más vale la pobreza con cariño, que el esplendor acompañado de penas”<sup>34</sup> indica que su forma de ver el amor es diferente al que su padre se había empeñado en enseñarle; por su parte, Teresa la pescadora tiene que huir para salvar su vida, pero no dejará de perseguir al hombre que le dio tormento.

El tema de la familia también se configura de forma distinta en las dos novelas, siendo común el caso de niños con padres desconocidos o huérfanos. Por tanto, en las novelas se configuran nuevos modelos de familia: en el caso de *Teresa la limeña*, la protagonista se ve atrapada con un padre frívolo que poco tiene que enseñarle sobre el amor y, por tanto, buscará la figura femenina fraternal y materna en su amiga Lucila; sin embargo, nuestra hija del mar tendrá una madre adoptiva que no sabrá darle el cuidado que necesitaba en su infancia, pero que estará dispuesta a defenderla por encima de todo cuando se halla en peligro. Se conforman así nuevos patrones de familia que rompen con los tradicionales y que servirán de ejemplo alternativo a las lectoras de la época.

La temática que comparten las dos obras es de corte romántico: enfermedad, muerte, locura, amor imposible, soledad, naturaleza, libertad, y la manera de tratar estos temas es en muchas ocasiones co-

---

<sup>33</sup> Acosta de Samper 2017 [1869], p. 204.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 203.

mún. En concreto, la naturaleza está muy presente en las dos obras, a veces cómplice de la pasión de sus protagonistas y, otras, antagónica. El tema de la enfermedad causada por amor, en un caso romántico y en otro maternal, se presenta incurable tanto para Lucila como para Esperanza, ya que una muere al descubrir que su gran amor jamás podrá ser correspondido y la otra muere al descubrir que jamás podrá encontrar la única figura materna que le había mostrado cariño.

El léxico es coautor de las acciones de las protagonistas y las palabras que emplean en los discursos directos de ambas obras son el reflejo de su intención. De esta manera encontramos un léxico más intimista y reflexivo en la Teresa americana y un léxico más potente y explosivo en la Teresa europea. Los discursos en los que se enfrentan a sus respectivas figuras masculinas opresoras –Santa Rosa en el caso Teresa la limeña y Alberto en el caso de Teresa la gallega– nos muestran adjetivos y sustantivos tan dispares como: “extraño”, “casa”, “relaciones”, “invitación”, “causa”, “motivo”, “amable”, “ocasión”, “matrimonio”, “opinión”, “homenaje”, “amor”, “esposa”, “pordio-sero”, “pobreza”, “cariño”, “esplendor”, “penas”, “gustosa”, “herencia”, “negocio”, “feliz”, “negocios”, “especulaciones”, palabras que denotan la defensa de un argumento por medio de la comprensión, exponiendo de forma calmada una decisión ya tomada; “mordaza”, “muerte”, “cara”, “días”, “expósita”, “pescadora”, “ropa”, “infamia”, “golpes”, “criados”, “pequeña”, “insolencia”, “silencio”, “instante”, “esposa”, “legítima”, “persona”, “derechos”, “crímenes”, “vida”, “conciencia”, “corazón”, “marchito”, “cabellos” son algunos de los ejemplos de un léxico que manifiesta una exposición sin tapujos de una idea que llevaba tiempo reprimida y que sale a borbotones. La depresión también es tratada de manera distinta por nuestras protagonistas. Para la americana será consecuencia de aspirar a lo que no existe; la gallega la exteriorizaba por medio de lágrimas para calmar la pena que rebosaba su corazón.

A pesar de estas diferencias en las formas y en el lenguaje, las “Terasas” supieron enfrentarse a sus opresores, y, por ende, a las dinámicas sociales que instrumentalizaban a la mujer como meras reproductoras de seres humanos y no como seres pensantes, de una manera parecida. Ambas aprendieron de los errores de un pasado que las había llevado a la miseria e interpusieron sus propios intereses de felicidad a los masculinos, implantando nuevos modelos de conducta con la mujer como protagonista.

## Reflexiones conclusivas

La labor defensora de la mujer que realizaron estas dos escritoras es innegable. Ellas y otra larga lista de mujeres decimonónicas que definieron con su pluma los nuevos límites de la feminidad. Gertrudis Gómez de Avellaneda; Juana Manuela Gorriti; Eduarda Mansilla de García; Clorinda Matto de Turner; Laureana Wright de Kleinhans; Salomé Ureña de Henríquez; Carolina Coronado; Emilia Pardo Bazán; Faustina Sáez de Melgar; Cecilia Böhl de Faber y muchas otras que, a pesar de que a veces tuviesen que esconderse bajo pseudónimos, derribaron los muros del espacio privado para alzarse con un lenguaje público que atravesaba las fronteras de lo establecido.

El denominador común del siglo XIX español y latinoamericano fue la turbulencia sociopolítica, no solo por las guerras de la independencia de los territorios que pertenecieron a la corona española o por el detonante de la invasión napoleónica en España, sino también por los constantes conflictos civiles posteriores que drenaron económicamente a los países involucrados. La posición de la mujer en la sociedad era parecida a ambos lados del océano, una figura invisible relegada a la vida privada del hogar, dedicada al cuidado de un ser superior poseedor de todo por ley. Sin embargo, muchas aprovecharon el cambio social para ganar terreno en lo público, y es indiscutible que el siglo XIX abrió nuevas vías para las mujeres. Los vientos de emancipación del yugo patriarcal que soplaron en América Latina pusieron en circulación el término “feminismo” en la década de 1890 y su debate conduciría durante varias décadas a la ampliación de los espacios educativos de las mujeres y, posteriormente, a la igualdad de sus derechos como ciudadanas<sup>35</sup>. A la mujer latinoamericana decimonónica se le asignó el papel de “madre social” encargada de hacer crecer a ciudadanos ejemplares, hijos de las nuevas naciones que se estaban formando; creadores de la historia que se estudiaba en los libros y de las leyes que se acataban. Sin embargo, los estudios que se han conducido posteriormente desde una perspectiva de género han revelado un siglo XIX latinoamericano lleno de esposas ricas y pobres que buscaron divorciarse, esclavas que encabezaron rebeliones, filántropas que se agruparon para intervenir en cuestiones públicas, matriarcas que ejercían autoridad en sus propiedades, trabajadoras fabriles que exigieron mejores condiciones de

---

<sup>35</sup> Cfr. Cano, Barrancos 2008, p. 549.

trabajo, y escritoras ajenas al mandato de la reclusión doméstica, que sostenían vínculos entre sí y que mantuvieron una red de intercambios entre mujeres de lengua castellana, de América Latina y de la Península española<sup>36</sup>. En la primera mitad del siglo XIX los textos producidos por mujeres comenzaron a aparecer con mayor frecuencia en la prensa española; el liberalismo que había aparecido a principios de siglo comenzó a derribar el sistema jurídico del Antiguo Régimen, instalando una monarquía constitucional, mientras culturalmente el romanticismo se había difundido como estética y como forma de vida entre las clases acomodadas<sup>37</sup>. La mujer comienza a acercarse a las letras y a emanciparse de la naturaleza, a reivindicarse como sujeto íntimo deseante, promoviendo así la toma de decisiones en ámbitos adquiridos tradicionalmente por posiciones jerárquicas masculinas. Empiezan a adentrarse en profesiones que les pertenecen por herencia social: el magisterio y la medicina, y comienzan a ganar independencia económica y a dibujar nuevas líneas de identidad femenina.

Testigos y partícipes de este contexto, se erguían Soledad Acosta de Samper y Rosalía de Castro como baluartes de una literatura concebida para llamar al cambio y para romper con una tradición que no consentía el progreso. La bogotana se interesó por los problemas y los temas de las mujeres y construyó su obra en torno a personajes femeninos involucrados en promover la correcta educación de las mujeres, ya que solo así podría avanzar la sociedad de las nuevas naciones. Por su parte, la revolución de doña Rosalía yace en la expresión de un punto de vista vital fundamentalmente distinto, construyendo su obra a partir del pueblo anónimo, de los paisajes y de la cultura popular gallega.

En *La hija del mar* hemos navegado las peculiaridades de un personaje marcado por el pasado que pervive en su historia del presente y que mira al futuro con una valentía y autodeterminación solo posible en una mujer creada para ofrecer ejemplo. En *Teresa la limeña* hemos leído la intimidad femenina de un personaje que tiene claro que la libertad y la independencia son el único camino para encontrar la paz de los sentidos. Doña Rosalía y doña Soledad nos regalaron un lenguaje único, que trasciende el tiempo en el que fue creado y prescinde del lugar en el que se concibió ya que, a pesar de que las acciones de las Teresas sean consecuencia de sus contextos, la manera de resolver el con-

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 554.

<sup>37</sup> Kirkpatrick 2008, p. 127.

flicto interno responde a una hegemonía matriarcal consciente de su posición respecto a la sociedad. Ambas Teresas cumplen con una función simbólica: sus acciones y características, además de ser esenciales para el desarrollo interno de la historia, sirven como guías de la lección que el lector, independientemente de su espacio y tiempo, deberá extraer de la obra. Pusieron sobre la mesa dos maneras de comportarse diferentes a los modelos que tradicionalmente se habían impuesto a las mujeres decimonónicas y propusieron nuevos modelos de comportamiento que rompieron con la hegemonía masculina. Nuestras Teresas trabajaban y eso era un medio para dignificar su existencia, estudiaban para poder ganar independencia intelectual y no dudaban en cuestionar los modelos educativos que les proponían, pensaban en casarse por amor y no por conveniencia, o por obedecer, y rompieron la creencia de que para ser felices tenían que ser seres dependientes de una figura masculina. Nos lo demostraron sin importar la circunstancia ni el origen del que provenían y no dudaron en defender a otras mujeres que las necesitaban.

## Bibliografía

- Acosta de Samper, S. (2017[1869]), *Teresa la Limeña*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley, California, Estados Unidos.
- Acosta de Samper, S. (2018[1895]), *La mujer en la sociedad moderna*, CreateSpace Independent Publishing Platform, Scotts Valley, California, Estados Unidos.
- Aguiar e Silva, V. M. de. (1999 [1972]), *Teoría de la literatura*, Editorial Gredos, Madrid.
- Aristizábal Montes, P. (2007), *Escritoras colombianas del siglo XIX*, Universidad del Valle, Cali.
- Cano, C., Barrancos, D. (2008), *Una era de Transiciones. América Latina. Introducción*, en I. Morant (ed.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del siglo XX*, Tomo III, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Castro, R. de. (2007 [1859]), *La hija del Mar*, Biblioteca virtual universal, Argentina.
- Comellas García-Lera, J.L. (2017), *Historia de España en el siglo XIX*, Rialp, Madrid.
- Espigado, G. (2008), *La política liberal y la diferencia de sexos. Las mujeres en el nuevo marco político*, en I.
- Fedrí, M. (1992), *Los personajes femeninos de las novelas de Rosalía de Castro*, Tesis de Maestría, San Jose State University.
- Galí Boadella, M. (2002), *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, UNAM, México.

- Gómez-Ferrer, G. (2008), *Una era de Transiciones. España. Introducción*, en I. Morant (ed.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del siglo XX*, Tomo III, Ediciones Cátedra, Madrid, pp. 13-27.
- González Fernández, H. (2009), *La mujer que no es sólo metáfora de la nación. Lectura de las viudas de vivos de Rosalía de Castro*, en "Lectora", 15, pp. 99-115.
- Henaio, J.M., Arrubla, G. (1984), *Historia de Colombia*, Plaza y Janés, Barcelona.
- Kirkpatrick, S. (2008), *Liberales y románticas*, en I. Morant (ed.). *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del siglo XX*, Tomo III, Ediciones Cátedra, Madrid, pp. 119-141.
- Lafollette Miller, M. (julio de 1985), *Rosalía de Castro: su autoconcepto como poeta y como mujer*, Actas do Congreso Internacional de estudios sobre Rosalía de Castro e o seu tempo. Cursos e Congresos nº 44, Servizo de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, pp. 65-72.
- Larosa, M.J., Mejía Pavony, G. R. (2013), *Historia concisa de Colombia (1810-2013): una guía para lectores desprevenidos*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.
- Martínez Garnica, A. (1998), *El legado de la "patria boba"*, Universidad Industrial de Santander, Bucaramanga.
- Morant (ed.), *Historia de las mujeres en España y América Latina. Del siglo XIX a los umbrales del siglo XX*, Tomo III, Ediciones Cátedra, Madrid, pp. 27-60.
- Otero Muñoz, G. (1937), *Doña Soledad Acosta de Samper*, en "Boletín de Historia y Antigüedades", 229, Madrid, pp. 169-175.
- Ricoeur, P. (2004 [1995]), *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Tomo I, Siglo XXI editores, México.
- Rodríguez Arenas, F. M. (2013), *El realismo de medio siglo en la literatura decimonónica colombiana: José María Samper y Soledad Acosta de Samper*, en "Estudios de literatura colombiana", 14, pp. 55-77. Disponible en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/elc/article/view/17308> (última consulta 8 de septiembre de 2022).
- Samper Trainer, S. (1995), *Soledad Acosta de Samper. El eco de un grito*, en M. Velásquez (ed.). *Las mujeres en la historia de Colombia*, Norma, Bogotá, pp. 132-155.

# Soledad Acosta de Samper y las literatas italianas y españolas. Desafío intelectual e ideológico

*Mariarosaria Colucciello*

Università degli Studi di Salerno

## Elementos introductorios y metodológicos

Hablar de Soledad Acosta de Samper sigue siendo muy interesante, incluso después de más de un siglo de su muerte. Su escritura extensa y prolífica continúa dando pábulo a interpretaciones diferentes y, dependiendo de cómo se le mire, sus más de ciento cincuenta entre estudios literarios e históricos<sup>1</sup> –numéricamente inferiores solo a aquellos de su esposo, José María Samper, prominente político, poeta, dramaturgo, ensayista y periodista de increíble productividad– fluyeron de una pluma algo atrevida y traviesa para su época, impregnada como estaba de un machismo cultural, en la que la mayoría de las mujeres colombianas eran iletradas y cuyos hombres aceptaban de mal grado que se extralimitaran de los normales cuidados diarios. Fue muy poco estudiada antes de la década de los ochenta del siglo XX<sup>2</sup>, pero es referencia obligada en las historias de la literatura no solo colombiana, sino también suramericana, al ser percibida como patrón y representante de la literatura nacional en el sentido más amplio del término, como portavoz de aquella literatura de la colonia y de la independencia que se construía nacionalmente como elemento clave de la modernidad política y del emergente estado-nación colombiano.

---

<sup>1</sup> Para una bibliografía de la producción de Acosta de Samper, cfr. Otero Muñoz 1937, pp. 256-283.

<sup>2</sup> Los estudios contemporáneos sobre la obra de nuestra autora están a cargo, entre otras, de Montserrat Ordóñez y de Flor María Rodríguez-Arenas, y están recopilados en Alzate, Ordóñez (eds.) 2005.

Soledad Acosta de Samper nació en las primeras décadas del siglo XIX, en el seno de la República de la Nueva Granada, en Santa Fe de Bogotá, rodeada por el afecto rígido de la madre escocesa y por los silencios y el aislamiento del padre, patriota de la época de la independencia, diplomático, militar y escritor. Nuestra burguesa había estudiado en una Europa ilustrada, haciendo alarde de sus estadías en una Francia que ella consideraba culta y progresista, y moviéndose ágilmente entre Viejo y Nuevo Mundo con su pareja y las cuatro hijas, al principio traduciendo obras de Alexandre Dumas y George Sand, para luego empezar a publicar sus propios estudios. Si al principio se consagró más a escribir novelas históricas y cuentos –con énfasis en episodios dramáticos del período de la conquista y de la colonia, y faltos de contenido autobiográfico–, a partir de los años ochenta del siglo XIX incrementó su producción de biografías<sup>3</sup> y relatos históricos, no menospreciando comentar temas como fotografía, teatro, oratoria y psicología. Los personajes heroicos se apoderaron de su pluma, retratándolos de manera precisa pero unidimensional, ignorando sus vidas privadas y sus defectos, pero sí asomándose a lo positivo de biografías que se parecían mucho a las vidas de santos<sup>4</sup>. Fue condecorada por numerosas academias europeas y latinoamericanas, era excelente en las relaciones públicas, promovía a algunos de los más importantes literatos de Colombia (Rafael Núñez, Rafael Pombo, etc.), participaba en tertulias y círculos literarios y fue una de las fundadoras de la Academia Colombiana de Historia<sup>5</sup>. Su laboriosidad y dedicación a la escritura le permitieron hasta hacer frente, en 1876, a la penuria económica que le tocó vivir a su familia, tras la persecución política del marido y la desapropiación de la imprenta y de la casa que poseían. Sin embargo, ella no concebía la escritura como un trabajo, sino como una misión; en las tramas de sus obras combinaba contingencia y verosimilitud, produciendo un acto comunicativo dirigido a los destinatarios de su tiempo, porque “el receptor no comparte con el emisor un contexto exterior a la obra literaria, sino que es ella la que ha de aclarar cualquier duda sobre el mensaje”<sup>6</sup>. Su literatura se presentaba como constructora de un futuro que no tenía fundamentos sólidos, sino solo hilos históricos conocidos, pero tremendamente inestables. La

<sup>3</sup> Entre todas, cfr. la biografía dedicada a su padre: Acosta de Samper, 1901.

<sup>4</sup> Cfr. Hinds 1977, pp. 33-41.

<sup>5</sup> Muy famosa es la obra Acosta de Samper, 1908.

<sup>6</sup> Hermosilla Álvarez 1996, p. 159.

edificación de la nación se personaba en páginas escritas como cuentos reveladores de un pasado que seguía marcando la vida de la joven república colombiana y que, en lo negro sobre blanco, adquiriría la fuerza para dejar lo ocurrido y abrirse a lo por ocurrir. El futuro que pretendía construir por medio de su literatura veía a integrantes sobre todo femeninos. Los problemas y los temas de las mujeres siempre le interesaron, hasta el punto de que muchos de sus primeros ensayos señalaron la necesidad de estudiar a las mujeres, además de hacer hincapié en la aceptación de la igualdad de género: con una sólida educación, las mujeres podrían ser involucradas en la vida intelectual, la humanidad se moralizaría y, al mismo tiempo, se aseguraría la continuidad del ideal cristiano. Además, según su opinión, las mujeres eran superiores a los hombres en intuición, imaginación y memoria, a pesar de no tener su fuerza física, de ahí que no debieran pisar los campos de batalla ni la política, pero la escritura sí; en ese ámbito la mujer podía y debía ser progresista.

En semejante contexto insertamos el estudio que nos proponemos a continuación, que pretende averiguar la relación intelectual-ideológica existente entre la escritora colombiana y sus compañeras italianas y españolas a las que esta considera ser las intelectuales más destacadas de su época. Para ello partiremos de *La mujer en la sociedad moderna*<sup>7</sup> y nos limitaremos a las partes dedicadas por nuestra bogotana a sus colegas allende el océano. Seleccionaremos el léxico (sustantivos y adjetivos) presente en estas partes –no consideraremos las frases entrecomilladas porque representan lo dicho por otras personas o por la literata en cuestión– y lo clasificaremos con base en la taxonomía conceptual de los 38 grupos ideológicos presentes en el *Diccionario ideológico de la lengua española* de Julio Casares<sup>8</sup>, uno de los repertorios más influyentes en la historia de la lexicografía española. Cuando los sustantivos –en forma masculina singular, y también en la forma femenina cuando es evidente la intención de la autora de diferenciar los géneros, como en el caso de *niña/niño, señor/señora, literato/literata*, etc., o plural, como en el caso de *padre/padres*, etc.– y los adjetivos –en forma masculina, singular y simple– aparezcan más de una vez, añadiremos a la palabra misma el número de veces en que aparece (por ej. *instrucción* (11)). No formarán parte de nuestra taxonomía los adjetivos *nuestro, todo, otro, primero, propio, mismo, cada, tanto, mayor, mejor, superior*, etc., ni palabras como *Italia, España, Europa, Roma*, etc. o los

---

<sup>7</sup> Cfr. Acosta de Samper 1895.

<sup>8</sup> Cfr. Casares Sánchez 2013 [1942].

nombres de personas o divinidades (por ej. *Dios*), así como no se contemplarán los títulos de las obras de las literatas o de otros autores (por ej. *La Divina Commedia*, *Vida de San Francisco de Asís*, etc.). Distribuiremos las voces encontradas (ordenadas alfabéticamente) en los 38 grupos “ideológicos” –y en las correspondientes unidades de orden inferior– que Casares considera en su organización conceptual. Insertaremos los grupos en dos tablas (*Tabla 1* y *Tabla 2*), no siguiendo el orden en que aparecen en su *Diccionario*, sino ordenando de manera creciente sus frecuencias para hacer hincapié en la priorización establecida por Acosta de Samper. En lo que respecta a la *Tabla 1* y a la *Tabla 2*, distinguiremos en la primera el léxico empleado en la parte dedicada a las literatas italianas y en la segunda aquel usado para las literatas españolas. Cuando se encuentre dificultad a la hora de acomodar el léxico a las categorías, como en el caso de palabras polisémicas –que en el *Diccionario* de Casares pueden aparecer en más de un grupo–, se elegirá de manera autónoma el grupo en el que insertar la palabra en cuestión, dependiendo del sentido que la autora le habrá otorgado. Optaremos por incluir en los grupos también las palabras que derivan de las que Casares introduce en su taxonomía (por ej. *pajarillo* de *pájaro* o *secretillo* de *secreto*). Finalmente, en las dos tablas aparecerá también la información relativa al número de palabras repetidas y a aquellas que aparecen más de cinco veces; insistir en la repetición es síntoma evidente de la intención lexical de la autora.

Partiendo del concepto de ‘ideología’ como «base de las representaciones sociales compartidas por los miembros de un grupo»<sup>9</sup> y de los datos numéricos, llegaremos a unas conclusiones sobre los apartados de significación que la autora prefiere emplear, observando a qué esferas se asocia el léxico taxonomizado, con la finalidad de indagar si Acosta de Samper privilegia algunas áreas de significación con respecto a otras y si hay una motivación semántica más allá de la morfológica y de una mera reproducción de voces. De esta manera entenderemos cómo Soledad –acostumbrada a pintar, sobre todo en sus novelas, a mujeres caracterizadas por visiones descaradamente pesimistas por su condición de género, en una sociedad sacrificada a intereses patriarcales– trata a sus compañeras desde un punto de vista lingüístico-ideológico y si hay una diferencia a la hora de describir a las italianas y a las españolas, considerando que estas últimas son las representantes intelectuales de la antigua madre patria, un contexto que probablemente ella conoce mejor.

<sup>9</sup> Van Dijk 1998, p. 21.

## Un homenaje a toda mujer: *La mujer en la sociedad moderna*

Los numerosos textos que integran *La mujer en la sociedad moderna* fueron reeditados o reescritos por Soledad, antes de ser reunidos en un volumen que se inserta plenamente en el que Mary Louise Pratt define *gender essay*<sup>10</sup> –en este caso hispanoamericano–, o sea un ensayo de género que desafía aquel de identidad criolla que, por lo general, representa una perspectiva varonil. Además de proporcionar consejos prácticos para la hacienda hogareña, para el cuidado de la persona y la educación de los hijos –algo muy frecuente en el siglo XIX, gracias a la plétora de manuales de conducta y colecciones de advertencias dirigidos sobre todo a las mujeres, y considerados como fuentes primarias para la educación de estas, inducidas a hablar poco, a ser modestas, cultas, discretas y a no exhibir de manera excesiva sus conocimientos<sup>11</sup>–, esta obra también se preocupa por enseñar cómo una mujer puede lograr una profesión y gozar de esta, además de ser esposa y madre. La lección que la autora quiere impartir está dirigida a educar a sus conciudadanas, pero no solo en el sentido de proporcionarles los métodos para aprender conocimiento, sino también y sobre todo para que se abran de manera autónoma a la sabiduría en sentido amplio, por la que su presencia en el mundo no se conciba solo como posibilidad de elegir entre opciones limitadas, sino como ocasión de ser dichosas por medio de un trabajo honrado, estén o no casadas.

[...] el matrimonio no es indispensable para la dicha de la mujer; [...] ésta, olvidándose de las pasiones terrestres, podrá vivir honradamente, aunque sea pobre, si es activa, laboriosa e instruida; le enseñará a valerse por sí misma, de manera que, si no encuentra un hombre virtuoso para unirse a él, la mujer puede existir sin los lazos matrimoniales y sola, sin necesidad de que un hombre trabaje para darle la subsistencia, porque ella misma se la ganará fácilmente por medio de labores honorables<sup>12</sup>.

La obra es una invitación constante a la búsqueda de la independencia femenina, desafío con el que las mujeres hispanoamericanas deben cargar aprendiendo de los

---

<sup>10</sup> Cfr. Pratt 2021, pp. 10-26.

<sup>11</sup> Cfr. Londoño 1997, pp. 10-13.

<sup>12</sup> Acosta de Samper 1895, p. IX.

excelso ejemplos de mujeres activas, trabajadoras, que se han abierto por sí solas un camino hacia la fama unas, hacia la virtud activa y útil para la humanidad otras, haciéndose notables en todas las profesiones, las artes, los oficios y las obras pías<sup>13</sup>.

El largo listado –más de seiscientos nombres– de mujeres europeas y americanas enriquece las más de cuatrocientas páginas de la obra: filólogas, literatas, economistas, abogadas, artistas, revolucionarias, matemáticas, etc. toman forma con su vida apenas esbozada o ampliamente descrita en un negro sobre blanco algo reformador que, bajo las huellas de más o menos breves cuentos biográficos, detalla de manera precisa la imagen de lo que la autora considera ser un patrón de mujer ejemplar, que junta virtud, patriotismo, abnegación, honradez, bondad, carácter dulce, alma bella, amor hacia el trabajo y espíritu vivaz.

En las seis partes en las que está dividida la obra priman las “Bienhechoras de la sociedad”, las “Mujeres misioneras”, las “Mujeres moralizadoras”, las “Mujeres doctoras, políticas y artistas”, las “Mujeres literatas en Europa y en los Estados Unidos” y las “Mujeres literatas en la América española y Brasil”. El análisis de corpus que haremos en el párrafo siguiente se detendrá en la quinta parte, aquella dedicada a las “Mujeres literatas en Europa y en los Estados Unidos”, con énfasis en las literatas italianas (pp. 300-320) y en aquellas españolas (pp. 362-378).

En el apartado dedicado a las literatas italianas Soledad quiere hacer hincapié en algunos ejemplos de mujeres italianas a ella contemporáneas que no solo se han distinguido en las artes, en las ciencias y en la instrucción, sino también en el ejercicio de las que ella define las “virtudes domésticas”<sup>14</sup>. Son veinte las italianas a las que dedica su interés. La que más le apasiona –esto se destaca de las numerosas páginas que le dedica respecto de las demás– es Rosa Ferrucci, desde niña consentida y empujada a las letras por la madre pedagoga y el padre profesor universitario, iniciada a la lectura, a los idiomas extranjeros y a las prácticas religiosas. Era muy modesta, sencilla y humilde, con talento claro y carácter noble, siempre con la mano tendida hacia el pobre y desamparado, retraída en una soledad que

<sup>13</sup> Ibid., pp. VIII-IX.

<sup>14</sup> Ibid., p. 300.

se dedicaba al estudio intelectual espasmódico y a las faenas case-  
ras. Por desgracia, su noviazgo con el abogado Gaetano Orsini no se  
realizó porque la chica se enfermó de una fiebre miliaria. Sus padres  
se encargaron de publicar la biografía de la hija, “ejemplo elevado,  
noble y amabilísimo de esta doncella italiana [...] que es en verdad el  
bello ideal de la joven cristiana”<sup>15</sup>. Nuestra colombiana dedica muy  
pocas líneas a otras diecisiete mujeres italianas, de las que tiende a  
destacar sobre todo sus características intelectuales, además de sus  
dotes como buenas madres y amas de casa: la poetisa improvisadora  
Magdalena Morelli; Teresa Bandettini y su excelente carrera en el  
teatro; Diodata Saluzzo y su ardiente amor a la poesía; las poetisas  
madre e hija Laura Oliva Mancini y Grazia Mancini, renombradas en  
el parnaso italiano; la noble de origen española Aurelia Cimino Fo-  
liero de Luna, quien escribió muchas obras teatrales; Laura Codemo,  
escritora de novelas y recuerdos de viajes. Después de solo nombrar  
a unas cuantas señoras de la cultura italiana –Catalina Pigorini Ber-  
ti, Teodolinda Pignocchi, Josefa Guacci, Isabel Rossi, Josefa Torrisi,  
Maximina Rossellini, Teresa Bernardi, Alinda Bonacci, Irene Riccardi  
y Zaira Pieromaldi– Soledad Acosta de Samper acaba su estudio so-  
bre las literatas del *Bel Paese* con Teresa de Gubernatis y Julia Colombi-  
nini –quienes escribieron toda clase de obras sobre la educación, y  
no solo–, y con Giannina Milli Cassone, autora de muchas poesías y  
directora de la Escuela Normal de Roma.

El apartado dedicado a las literatas españolas presenta un íncipit  
algo controvertido, al no ser muy bien vistas en la sociedad española  
las mujeres literatas que, aun así, abundan y “cuando llegan a tomar la  
pluma para dirigirse al público, sorprenden por sus levantadas ideas,  
sus nobles intenciones y su inteligencia varonil, de manera que de un  
salto se colocan entre los pensadores de primer orden”<sup>16</sup>. Esta es la  
suerte que le ha tocado a autoras de numerosas obras interesantes,  
como Concepción Jimeno de Flaquer, Celestial de Ávila, Beatriz de  
Galindo, Luisa Sigea, Ángela Sigea, Oliva Sabuco de Nantes Barrera,  
Catalina Badajoz, Isabel de Córdoba, Cecilia Monillas, Juana Morella,  
María de Zayas, la duquesa de Huéscar y de Arcos, y hasta Santa Te-  
resa de Ávila, “gloria imperecedera de España y honra del sexo feme-

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 315.

<sup>16</sup> Ibid., p. 364.

nino”<sup>17</sup>. Unas palabras más Soledad las dedica a María Isidra Guzmán y la Cerda, una mujer muy docta, a quien Carlos III quiso que se le otorgara el título de doctora en la Universidad de Alcalá, después de que se le examinara sobre mucha parte del saber humano. De mucha fama gozó la poetisa y escritora Vicenta Maturana y Vásquez; al principio contrariada en su amor al estudio por los padres y el marido, tuvo que cultivar en secreto las musas para luego empezar a publicar sus novelas y poesías. El seudónimo Fernán Caballero escondía la verdadera naturaleza intelectual de Cecilia Bohl de Faber, cuyas obras han sido traducidas a muchos idiomas. Tras nombrar rápidamente a unas cuantas literatas –Carolina Coronado, Josefa Massanés de González, Victoria Peña de Amer, María de Belloch, Joaquina Santa-María, Inés Armongol de María, Antonia Gila, Dolores Monserda de Macia, Pilar Pascual de San Juan, Antonia Opisso, Manuela Herreros de Bonet, Blanca de los Ríos, Joaquina Hernández de Moya, Notburga de Haro, Isabel Cheix y Martínez, María Mendoza de Vivés, Emilia Álvarez, Alejandrina Arquelles Jora, Pastora Echegaray, Rosa Eguilaz, Rosa de Gálvez y Rosalía Castro de Murgueitio–, se detiene en Concepción Arenal de García Carrasco y en el libro *Problema de la mujer en Europa*, en el que la escritora cuenta la situación de dificultad vivida por la mujer española en ese entonces en todos los sectores, tanto laborales como intelectuales. Después de una lista de mujeres a las que Soledad Acosta de Samper considera populares –Pilar Sunués del Marco, Faustina Sáez de Melgar, Patrocinio de Biedma, la ciega Díaz Caballero, Paz de Borbón, Vicenta García Miranda, Blanca Garzó y Ortiz, la canaria de Mazzi, Agustina Zaragoza, Leopolda Garissó, Matilde Troncoso, Rosario Acuña de la Iglesia, Carlota Cobo, Matilde Cherner, Rogelia León, Aurora Lista, Sofía Tartilán, etc.–, se detiene unas líneas más en doña Emilia Pardo Bazán<sup>18</sup>,

indudablemente la mujer española que hoy día llama más la atención en su patria y fuera de ella, no solamente por su extraordinaria erudición, sus muchos conocimientos científicos y filosóficos, su cultivadísimo ingenio, sino también por la escuela de avanzadísimas ideas a que se ha afiliado<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> Ibid.

<sup>18</sup> Cfr. Gómez-Ferrer Morant 2016, pp. 127-140.

<sup>19</sup> Acosta de Samper 1895, p. 374.

## Corpus

**Tab. 1.** Léxico empleado para las literatas italianas.

| <i>Grupos ideológicos</i>     |  | <i>Ocurrencias</i> | <i>Palabras repetidas</i> | <i>Palabras con más de 5 ocurrencias</i> |
|-------------------------------|--|--------------------|---------------------------|--|
| 1                             | Comunicación de ideas y sentimientos. Lenguaje | 57                 | 26                        | 4  |
| 2                             | Estado, Nación                                 | 49                 | 20                        | 5  |
| 3                             | Sentimiento                                    | 39                 | 9                         | 1  |
| 4                             | Inteligencia                                   | 32                 | 12                        | 2  |
| 5                             | Conducta                                       | 31                 | 4                         | 1  |
| 6                             | Tiempo   | 30                 | 16                        | 1  |
| 7                             | Juicio, Valoración                             | 30                 | 9                         | 0  |
| 8                             | Acción   | 30                 | 5                         | 0  |
| 9                             | Arte   | 27                 | 12                        | 5  |
| 10                            | Relación, Orden, Causalidad                    | 21                 | 7                         | 1  |
| 11                            | Espacio, Geometría                             | 17                 | 6                         | 1  |
| 12                            | Religión                                       | 17                 | 4                         | 1  |
| 13                            | Cantidad                                       | 15                 | 4                         | 1  |
| 14                            | Voluntad                                       | 14                 | 4                         | 0  |
| 15                            | Vivienda                                       | 13                 | 6                         | 1  |
| 16                            | Colocación                                     | 13                 | 3                         | 0  |
| 17                            | Física y Química                               | 13                 | 2                         | 0  |
| 18                            | Movimiento                                     | 12                 | 1                         | 0  |
| 19                            | Propiedad                                      | 10                 | 1                         | 0  |
| 20                            | Fisiología                                     | 9                  | 7                         | 3  |
| 21                            | Zoología                                       | 9                  | 3                         | 1  |
| 22                            | Costumbre                                      | 9                  | 3                         | 0  |
| 23                            | Existencia, Cambio                             | 8                  | 3                         | 0  |
| 24                            | Anatomía                                       | 8                  | 1                         | 0  |
| 25                            | Medicina                                       | 7                  | 1                         | 1  |
| 26                            | Geografía, Astronomía, Meteorología            | 6                  | 4                         | 1  |
| 27                            | Sensibilidad                                   | 6                  | 1                         | 0  |
| 28                            | Agricultura                                    | 6                  | 0                         | 0  |
| 29                            | Derecho, Justicia                              | 5                  | 3                         | 0  |
| 30                            | Milicia  | 3                  | 0                         | 0  |
| 31                            | Comercio, Banca, Bolsa                         | 3                  | 0                         | 0  |
| 32                            | Botánica                                       | 2                  | 1                         | 0  |
| 33                            | Vastido  | 2                  | 0                         | 0  |
| 34                            | Alimentación                                   | 1                  | 0                         | 0  |
| 35                            | Geología, Minerología, Minería                 | 0                  | 0                         | 0  |
| 36                            | Forma  | 0                  | 0                         | 0  |
| 37                            | Zootecnia                                      | 0                  | 0                         | 0  |
| 38                            | Transportes                                    | 0                  | 0                         | 0  |
| <b>TOTAL, 554 ocurrencias</b> |  |                    |                           |  |

**Tab. 2.** Léxico empleado para las literatas españolas.

|    | <i>Grupos ideológicos</i>                      | <i>Ocurrencias</i> | <i>Palabras repetidas</i> | <i>Palabras con más de 5 ocurrencias</i> |
|----|--|--------------------|---------------------------|--|
| 1  | Comunicación de ideas y sentimientos. Lenguaje | 79                 | 29                        | 11                                       |
| 2  | Estado, Nación                                 | 50                 | 22                        | 6  |
| 3  | Inteligencia                                   | 39                 | 19                        | 0  |
| 4  | Arte   | 31                 | 15                        | 3  |
| 5  | Juicio, Valoración                             | 31                 | 11                        | 0  |
| 6  | Tiempo   | 25                 | 11                        | 3  |
| 7  | Acción   | 23                 | 1                         | 0  |
| 8  | Sentimiento                                    | 18                 | 2                         | 0  |
| 9  | Conducta                                       | 16                 | 6                         | 1  |
| 10 | Religión                                       | 16                 | 4                         | 0  |
| 11 | Movimiento                                     | 14                 | 2                         | 4  |
| 12 | Relación, Orden, Causalidad                    | 11                 | 6                         | 0  |
| 13 | Existencia, Cambio                             | 9                  | 5                         | 0  |
| 14 | Cantidad                                       | 9                  | 4                         | 2  |
| 15 | Costumbre                                      | 9                  | 3                         | 0  |
| 16 | Propiedad                                      | 9                  | 0                         | 0  |
| 17 | Fisiología                                     | 8                  | 4                         | 1  |
| 18 | Física y Química                               | 8                  | 2                         | 0  |
| 19 | Voluntad                                       | 8                  | 1                         | 0  |
| 20 | Zoología                                       | 7                  | 4                         | 2  |
| 21 | Colocación                                     | 7                  | 2                         | 0  |
| 22 | Geografía, Astronomía, Meteorología            | 7                  | 0                         | 0  |
| 23 | Vivienda                                       | 7                  | 0                         | 0  |
| 24 | Derecho, Justicia                              | 6                  | 1                         | 0  |
| 25 | Milicia  | 6                  | 1                         | 0  |
| 26 | Espacio, Geometría                             | 5                  | 4                         | 1  |
| 27 | Medicina                                       | 5                  | 3                         | 1  |
| 28 | Sensibilidad                                   | 3                  | 0                         | 0  |
| 29 | Agricultura                                    | 3                  | 0                         | 0  |
| 30 | Anatomía                                       | 2                  | 1                         | 0  |

|                               |                                |   |   |   |
|-------------------------------|--------------------------------|---|---|---|
| 31                            | Geología, Minerología, Minería | 2 | 0 | 0 |
| 32                            | Comercio, Banca, Bolsa         | 2 | 0 | 0 |
| 33                            | Botánica                       | 1 | 0 | 0 |
| 34                            | Vestido                        | 1 | 0 | 0 |
| 35                            | Forma                          | 1 | 0 | 0 |
| 36                            | Zootecnia                      | 1 | 0 | 0 |
| 37                            | Alimentación                   | 0 | 0 | 0 |
| 38                            | Transportes                    | 0 | 0 | 0 |
| <b>TOTAL, 479 ocurrencias</b> |                                |   |   |   |

## Resultados

A raíz del rastreo realizado en la parte del texto dedicado a las literatas italianas y españolas, extraemos los resultados numéricos que transformaremos en concretos, poniendo énfasis en el léxico (sustantivos y adjetivos) empleado por Soledad Acosta de Samper a la hora de dirigir su interés hacia sus compañeras allende el océano. En la *Tabla 1*, dedicada al léxico empleado para las literatas italianas, hemos rastreado 554 ocurrencias referidas a veinte mujeres italianas.

En lo que concierne a la priorización lexical, los grupos ideológicos de Casares más representados –con más de 30 ocurrencias– son ocho: *Comunicación de ideas y sentimientos* (57 ocurrencias, 26 repeticiones y 4 palabras con más de 5 ocurrencias), *Estado y Nación* (49 ocurrencias, 20 repeticiones y 5 palabras con más de 5 ocurrencias), *Sentimiento* (39 ocurrencias, 9 repeticiones y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Inteligencia* (32 ocurrencias, 12 repeticiones y 2 palabras con más de 5 ocurrencias), *Conducta* (31 ocurrencias, 4 repeticiones y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Tiempo* (30 ocurrencias, 16 repeticiones y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Juicio, Valoración* (30 ocurrencias, 9 repeticiones y ninguna palabra con más de 5 ocurrencias) y *Acción* (30 ocurrencias, 5 repeticiones y ninguna palabra con más de 5 ocurrencias).

Este primer rastreo –en particular, los primeros dos grupos ideológicos– da cuenta perfectamente de lo dicho con anterioridad, o sea que Soledad opta por una idea de mujer inteligente, que quiere instruirse pero que, al mismo tiempo, sepa adecuar el momento intelectual con aquel hogar y con la sociedad de su tiempo, que no puede ver a la mujer desvinculada del hombre: las 57 ocurrencias de *Comunicación de ideas y sentimientos. Lenguaje* (*Tabla 3*) expresan el interés primario de doña Soledad en su obra, es decir, describir a estas mujeres por sus dotes intelectuales.

Acento, alemán (3), anuncio, carta (3), clásico, colegio (2), conversación, diálogo, diccionario, didáctico, discípulo, educación (4), epistolario, escrito (2), escritora (6), escuela (4), español, estilo, estudio (7), explicación (2), francés (3), frase, gramática, griego (2), idioma (2), inglés (2), italiano (16), latín (2), latino, lección, lectura (2), letra (3), libro (2), literario, literata, literato, maestro (2), nombre (4), nota (2), obra (11), orientalista, página, papel, pluma, profesor (2), público, punto (3), romano, secretillo, secreto, sentimiento, texto (3), titulado, tomo, traducción, traducido, universidad (3).

Tabla 3

Tales ocurrencias están seguidas inmediatamente por las 49 de *Estado, Nación* (Tabla 4) que, en cambio, representan una descripción más concreta y real de la vida de la mujer en la época en la que escribe la autora.

Amante (2), aristocracia, burgués, compatriota, decreto, descendiente, directora, emperador, emperatriz, esposa, esposo, establecimiento, estado, estirpe, familia (2), gobierno, hermana, hermano (2), hija (11), hijo (2), inno-ble, madama, madre (17), matrimonio (2), noble (6), novia (3), novio (7), oriundo, país (2), padre, padres (2), patria, patriótico (2), patriotismo, popular, progresista, pueblo, real, reina (2), rey (2), señora (4), señoril, señorita (2), sirvienta (2), soberano, social (2), sociedad (5), soltera, superiores.

Tabla 4

El léxico enlazado con el *Sentimiento* (Tabla 5) es un poco más numeroso que aquel del grupo ideológico *Inteligencia* (Tabla 6): el léxico que destaca en estos dos grupos resalta dos de las características de la mujer, es decir, su capacidad de expresar sus sensaciones, positivas y negativas, que se mueve al compás de su cara más pragmática y concreta.

Admirable (2), afecto, alegría, amado, amiga (2), amigo, amor (12), angustia, cansado, caridad (3), cariño, compasión, confianza, contento (3), crudo, dolor, doloroso (3), encanto, enemigo, entusiasmo, envidia, esperanza, espíritu, espiritual, exaltado, horrible, melancolía, melancólico, pasión (3), piedad, simpático, sentimiento (3), serenidad, sereno (2), sonrisa, sorprendente, tendencia, tranquilidad, tranquilo.

Tabla 5

Atención (2), autor, ciencia (3), científico, civilización, conde, conocimiento, cuestión (2), digno (2), entusiasmado, erudito, idea (2), ideal (2), ignorancia, ilustración, improvisador (3), instrucción (11), instruido, intelectual, inteligencia, inteligente (2), memoria (2), notable, observación, recuerdo, reflexión, saber, talento (5), talentoso, título, verdad, verdadero (4).

Tabla 6

También el grupo *Conducta* (Tabla 7) es muy representativo de cómo debería portarse una mujer, incluso literata, bien insertada en el *Tiempo* (Tabla 8) que le ha tocado vivir.

Alma (5), amable (3), ánimo, aplicación, ardiente, benévolo, candor, capaz, carácter (4), cordura, corrección, correcto (2), gallardo, gracia, gracioso, heroína, honrado, humilde, libertad, modales, modestia, moralización, natural, normal, paciencia, proyecto, propicio, respeto, templado, vehementemente, virtud.

Tabla 7

Antiguo (4), año (15), arqueología, breve, día (9), edad (7), época (2), febrero, fin, futuro, julio, hora (2), invierno (2), moderno (3), momento (3), noche, pasado, pasajero, postrero (2), precoz (2), principio, semana, siglo (4), siguiente, tarde, temprano, tiempo (4), turno (2), último (2), vez (3).

Tabla 8

Muchos términos laudatorios aparecen en *Juicio, Valoración* (Tabla 9) que se juntan a aquellos más tangibles de *Acción* (Tabla 10).

Aplaudido, apreciado, bello, benéfico, bien (3), bueno (3), célebre, confesión, distinguido, excelente (2), fama (2), famoso (2), grave, gravedad, juicio, hermoso, importante, malo, mérito (2), meritorio, pena (2), perfección, perfecto (3), premio (3), provecho, renombrado, supremo, turbulento, útil, virtuoso.

Tabla 9

Abandonado, acto, ahínco, amparo, apuro, auxilio, cuidado, desamparado, descuidado, desgraciado, desolación, difícil, ejercicio, esfuerzo, facilidad (2), faena (2), felicidad, improvisación (2), interminable, manera (2), modo, obsequio, ocioso, ocupación, oficio, profesión, protección, protegido (2), tentativa, trabajo.

Tabla 10

Dentro de los grupos ideológicos que presentan más de 10 y menos de 30 ocurrencias destaca *Arte* –arte (2), biografía, canto, claridad, claro (2), cronista, descriptivo, elegía, épico, historia (3), lucidez, musa, música (6), necrología, novela (5), parnaso, periódico (2), pintora, poema (3), poesía (9), poeta (5), poetisa (6), prosa, revista, tema, tragedia (2), verso (3)–, con su caudal de términos procedentes del ámbito artístico-literario.

Escaso valor ideológico guardan –tanto a nivel de repetición como de ocurrencias repetidas más de cinco veces– los grupos *Fisiología* (9 ocurrencias, 7 repeticiones y 3 palabras con más de 5 ocurrencias), *Zoología* (9 ocurrencias, 3 repeticiones y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Costumbre* (9 ocurrencias, 4 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Existencia*, *Cambio* (8 ocurrencias, 3 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Anatomía* (8 ocurrencias, 1 repetición y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Medicina* (7 ocurrencias, 1 repetición y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Geografía*, *Astronomía*, *Meteorología* (6 ocurrencias, 4 repeticiones y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Sensibilidad* (6 ocurrencias, 1 repetición y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Agricultura* (6 ocurrencias, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Derecho*, *Justicia* (5 ocurrencias, 3 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Milicia* y *Comercio*, *Banca*, *Bolsa* (ambas con 3 ocurrencias, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Botánica* (2 ocurrencias, 1 repetición y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Vestido* (2 ocurrencias, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias) y *Alimentación* (1 ocurrencia, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias). En cambio, ningún valor ideológico poseen los grupos *Geología*, *Minerología*, *Minería*, *Forma*, *Zootecnia* y *Transportes* (los cuatro sin ninguna ocurrencia).

En la *Tabla 2*, dedicada al léxico empleado para las literatas españolas, hemos rastreado 479 ocurrencias que Soledad Acosta de Samper ha destinado a sesenta y una mujeres españolas. En lo que se refiere a la priorización lexical, los grupos ideológicos de Casares más representados –con

más de 30 ocurrencias – son cinco: *Comunicación de ideas y sentimientos. Lenguaje* (79 ocurrencias, 29 repeticiones y 11 palabras con más de 5 ocurrencias), *Estado, Nación* (50 ocurrencias, 22 repeticiones y 6 palabras con más de 5 ocurrencias), *Inteligencia* (39 ocurrencias, 19 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Arte* (31 ocurrencias, 15 repeticiones y 3 palabras con más de 5 ocurrencias) y *Juicio, Valoración* (31 ocurrencias, 11 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias).

Nos parece que, en el caso de las literatas españolas, el interés léxico de Soledad se ha enfocado en cuatro grupos ideológicos del ambiente artístico-literario, condimentados por la necesidad de afirmar el papel de la mujer como insertada plenamente en la sociedad de su época. El léxico de *Comunicación de ideas y sentimientos. Lenguaje* (Tabla 11) se junta con aquel de *Inteligencia* (Tabla 12), *Arte* (Tabla 13) y *Juicio, Valoración* (Tabla 14), mientras solo *Estado, Nación* (Tabla 15), con una carga ideológica bien fijada en su momento histórico, vuelve a cerrar las fronteras lexicales superadas con anterioridad.

Alemán (2), anotado, artículo (2), bachiller, castellano (3), catalán (2), cátedra, catedrático, clásico, claustro, conferencia, dicción, disertación, doctrina, documento, edición (5), editor, educación (4), educadora, enseñanza, escrito (2), escritor, escritora (9), escuela (3), español (16), estilo (2), estudiante, estudio (5), europeo, examen, exámenes, examinadora, expresión, francés (4), gallego, gráfico, griego, hebreo, hispano, huella, ibérico, inglés (3), instruido, latín, lector, lectura, lengua (5), letra (2), libro (8), lingüista, lingüística, literario, literata (4), literato (2), literatura (7), maestra, mallorquino (2), metafísica, nombre (8), norteamericano (2), obra (16), palabra, patronímico, pedagogía, pluma (2), publicado, público, punto, retórica, secretario, secreto, sentimiento, seudónimo, tesis, titulado, tomo (3), traducido (3), universidad (8), volumen (5).

Tabla 11

Academia (3), académica (3), académico (3), atención (4), ateneo, autora, ciencia (3), científico (2), conocimiento (4), creíble, digno, docto (3), entusiasta, erudición, erudito (2), filósofa, filosofía (2), filosófico (2), filósofo, idea (2), idealista, ilustre, ingenio (2), instrucción (3), inteligencia, inventado, memoria, naturalismo (2), notable, pensador, positivismo, razón, realismo, saber (2), sabio (3), sapiencia, talento (7), título (3), verdadero.

Tabla 12

Arte, biógrafa, biográfico, claro (2), crítico (3), discurso (2), elegía, elocuencia, elocuente (2), estampa (3), historia, histórico (2), historiadora (2), musa, música (2), narración, novela (10), novelista (3), oratoria, periódico, pintora, poema, poesía (6), poeta (2), poético, poetisa (9), prosa (2), prosista, retrato, tema, verso (2).

Tabla 13

Aplaudido, bello, bien (2), bueno, capital, célebre, conde, defecto (2), distinción, distinguido, dote, duque (2), duquesa (2), elogiado (2), fama (2), famoso (3), grado (2), importante, insigne (2), interesante, marqués, marquesa (2), merecido, mérito (3), opinión, panegírico, precioso, premio, renombrada, reputación, vitor.

Tabla 14

Aristocracia, aristócrata, camarista, casado, compatriota (2), corporación, corte (3), descendiente, don (3), doña (44), empleado, esposa (2), extranjero, familia (6), gobierno, hermana (2), hermano, hija (5), hijo (2), investidura, ley, linaje, madre, marido (3), nación (2), noble, nobleza, nupcias, oriundo (2), padre (5), padres, país (6), palacio, paraninfo (2), patria (2), popular (3), popularidad (3), provincia, real (2), rector, rey (2), reina (2), señor, señora (11), señorita, soberana, social, sociedad, tía, vecino.

Tabla 15

Dentro de los grupos ideológicos que presentan más de 10 y menos de 30 ocurrencias destacan *Tiempo* –actual (2), anterior, año (8), centenar, día (2), edad (3), época (2), era, fin, hora, imperecedero, marzo, moderno (4), monumento, nuevo (2), pasado, perpetuo, precocidad, primero, repetido, siglo (7), siguiente (6), tiempo (2), último (2), vez–, *Acción* –aciago, acogida, acto (4), consiliaria, contrariado, cuidado, defensa, descanso, desgracia, dificultad, ensayo, esfuerzo, esmerado, éxito, fácil, hospedaje, impedimento, infeliz, malogrado, modo, plan, producción, socorro–, *Sentimiento* –admiración, afición, amado, amargura, amor (2), animado, arranque, asombrado, caridad, deleite, desdén, disgusto, doliente, entusiasmo, espíritu, gracias, preocupación (2), recreación–, *Conducta* –ardiente, ardor, genio, hazaña, heroína, honra (2), intención, maestría (2), moral (3), moralizadora (2), natural (8), prez, respetable, sentado, virtud

(2), virtuoso-, *Religión* –arzobispal, campana, consagración, cristiano, culto, gloria (2), iglesia (2), maravilloso (2), místico, oración, peregrinación, profano, sagrado, templo, teología (2), vocación-, *Movimiento* –ambages, atrasado, avanzado, evolución, levantada, paso, rodeo, salida, salto, vereda, viaje (2), viajera (2), viveza, vuelo- y *Relación, Orden, Causalidad* –arreglado, circunstancia, especie, extraordinario (3), género (2), inconveniente (2), orden (3), proporción, singular (3), variado, vario (2)-.

Escaso valor ideológico guardan –tanto a nivel de repetición como de ocurrencias repetidas más de cinco veces– los grupos *Existencia, Cambio* (9 ocurrencias, 5 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Cantidad* (9 ocurrencias, 4 repeticiones y 2 palabras con más de 5 ocurrencias), *Costumbre* (9 ocurrencias, 3 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Propiedad* (9 ocurrencias, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Fisiología* (8 ocurrencias, 4 repeticiones y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Física y Química* (8 ocurrencias, 2 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Voluntad* (8 ocurrencias, 1 repetición y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Zoología* (7 ocurrencias, 4 repeticiones y 2 palabras con más de 5 ocurrencias), *Colocación* (7 ocurrencias, 2 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Geografía, Astronomía, Meteorología* (7 ocurrencias, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Vivienda* (7 ocurrencias, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Derecho, Justicia* (6 ocurrencias, 1 repetición y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Milicia* (6 ocurrencias, 1 repetición y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Espacio, Geometría* (5 ocurrencias, 4 repeticiones y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Medicina* (5 ocurrencias, 3 repeticiones y 1 palabra con más de 5 ocurrencias), *Sensibilidad y Agricultura* (3 ocurrencias, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Anatomía* (1 ocurrencia, 1 repetición y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), *Geología, Minerología, Minería y Comercio, Banca, Bolsa* (2 ocurrencias, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias), y *Botánica, Vestido, Forma y Zootecnia* (1 ocurrencia, 0 repeticiones y 0 palabras con más de 5 ocurrencias). Ningún valor ideológico poseen los grupos *Alimentación y Transportes* (los dos sin ninguna ocurrencia).

## Reflexiones conclusivas

*La mujer en la sociedad moderna* se presenta como una enciclopedia selectiva de los logros de la mujer del siglo XIX cuidadosamente realizada

por la escritora peregrina y exiliada que había luchado tanto para recuperar el papel de la mujer en la historia, no solo de Colombia. Soledad Acosta de Samper aboga por la participación de la mujer en la sociedad occidental y el estudio de las alrededor de seiscientas literatas no presenta solo ampliaciones biográficas, sino también ilustraciones de la vida íntima de estas, acompañadas por sus hazañas más exteriores. Como heroína-literata-constructora de la nación colombiana<sup>20</sup>, Soledad patrocina un progreso nacional resultado del trabajo y del esfuerzo conjunto de personalidades cuyas virtudes no vistan solo los colores masculinos. Si es verdad que el “gobierno de una nación no es por lo general sino la imagen que reflejan en él los individuos que la componen”<sup>21</sup>, entonces a la mujer –artesana de la civilización en toda parte del mundo– “no se le permitirá cruzarse de brazos y dejarse llevar por la corriente masculina; es preciso que tome parte en la lucha y quizás salve a la sociedad del cataclismo de inmoralidad, de impiedad, de corrupción que la amenaza”<sup>22</sup>. La imagen de la mujer que Soledad quiere subvertir es aquella que necesita la protección del hombre, que no logra subsistir por sí misma y que no tiene opciones, mientras que la en la que quiere poner énfasis es la mujer independiente, con una carrera, profesionalizada, libre de escoger la libertad, también aquella de no casarse, y que hace suyo el *sapere aude* kantiano<sup>23</sup>.

Ya bien entrado el tercer milenio es interesante descifrar las evaluaciones y el canon propuesto por Soledad. En este trabajo lo hemos intentado hacer por medio de datos numéricos extraídos tras el rastreo lexical-ideológico con base en el *Diccionario ideológico* de Julio Casares, a partir del cual llegamos a unas conclusiones sobre los apartados de significación que la autora ha preferido emplear. Las 554 ocurrencias dedicadas a las veinte literatas italianas chocan con las 479 ocurrencias de las colegas españolas, que son sesenta y uno. Esta disparidad numérica se debe a una mayor nomenclatura en el caso de las literatas españolas, muchas de las cuales solo son nombradas, sin explicación añadida. Además, a la mayor numerosidad de las ocurrencias dedicadas a las italianas se añade una mayor repetición del léxico empleado para las españolas. Los grupos ideológicos con más de 30 ocurrencias

<sup>20</sup> Cfr. Colucciello 2022; Colucciello, Escobar Fuentes 2022.

<sup>21</sup> Acosta de Samper 1895, p. X.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. XI.

<sup>23</sup> Hincapié 2007, p. 89.

relativos a las primeras son ocho, mientras que aquellos relativos a las segundas son cinco: los resultados coinciden en cuatro grupos (*Comunicación de ideas y sentimientos. Lenguaje, Estado y Nación, Inteligencia y Juicio, Valoración*). Estos resultados se ven reflejados claramente en la idea que hemos esbozado a lo largo de este trabajo, o sea que la autora presenta una lección dirigida a educar a sus conciudadanas no solo desde el punto de vista intelectual, sino también personal, sin perder de vista el hecho de que viven en una sociedad que, desde muchos puntos de vista, sigue siendo patriarcal. Aun así, su presencia en el mundo no debe concebirse solo como posibilidad de elegir entre opciones limitadas, sino como ocasión de ser útiles a la sociedad gracias al cumplimiento de un trabajo honrado intelectual, y no solo específicamente familiar. Por lo tanto, observando las esferas a las que se asocia el léxico taxonomizado, notamos claramente que Acosta de Samper privilegia algunas áreas de significación con respecto a otras y que hay una motivación semántica más allá de la morfológica. Además, su elección no sufre cambios significativos en la organización lexical escogida para describir lingüísticamente a sus colegas italianas y españolas. Esto es prueba de que su pensamiento es único y unívoco, dirigido al bien de todas las mujeres del mundo.

Si es verdad que Soledad está acostumbrada a pintar, sobre todo en sus novelas, a mujeres caracterizadas por visiones descaradamente pesimistas por su condición de género, también es verdad que el desafío que la mujer descrita por nuestra bogotana tiene por delante es arduo y chocante, y la regeneración es posible si la mujer misma se prepara para cumplir su cometido. Este estudio intelectual de las mujeres occidentales es un primer intento, nunca fallido, de estímulo a la acción:

[...] mujeres educadas, enérgicas, llenas de esperanza y deseo de transformar sus vidas y sus sociedades, representan un panorama extraordinario de nuestras bisabuelas del siglo XIX que vale la pena recordar en el siglo XXI: muchas de ellas están pasadas de moda, algunas apenas incluidas en los panoramas culturales de hoy, pero *La mujer en la sociedad moderna*, como las demás historias enciclopédicas de Soledad Acosta, nos ofrece la oportunidad de repensar los códigos de evaluación del pasado y del presente<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Berg 2005, p. 345.

## Bibliografía

- Acosta de Samper, S. (1895), *La mujer en la sociedad moderna*, Garnier Hermanos, París.
- Acosta de Samper, S. (1901), *Biografía del General Joaquín Acosta*, Librería Colombiana, Bogotá.
- Acosta de Samper, S. (1908), *Lecciones de historia de Colombia*, Imprenta Nacional, Bogotá.
- Alzate, C., Ordóñez, M. (eds.) (2005), *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*, Iberoamericana Editorial/Vervuert, Madrid-Frankfurt.
- Berg, M. G. (2005), *La mujer en la sociedad moderna (1895): apogeo y síntesis de la misión moralizadora y educadora de Soledad Acosta de Samper*, en C. Alzate, M. Ordóñez (eds.), *Soledad Acosta de Samper. Escritura, género y nación en el siglo XIX*, Iberoamericana Editorial/Vervuert, Madrid-Frankfurt, pp. 333-345.
- Casares Sánchez, J. (2013 [1942]), *Diccionario ideológico de la lengua española: de la palabra a la idea, de la idea a la palabra*, Gredos, Madrid.
- Colucciello, M. (2022). *Historia y narración para la construcción de la nación en Dolores de Soledad Acosta de Samper*, en P. Géal, S. Martínez, G. Palamara, D. Rojas (eds.), *Una modernidad política iberoamericana. Siglo XIX. Formación, relaciones internacionales y representaciones de la nación*, Marcial Pons, Madrid/Barcelona/Buenos Aires/São Paulo, 2022, pp. 195-207.
- Colucciello, M., Escobar Fuentes, M. (2022), *Ideología y género. Mujer vs hombre en Dolores de Soledad Acosta De Samper*, en F. Candón Ríos, N. Torres López, L. de la Paz de Dios (eds.), *Más allá del significante. Nuevas propuestas para el estudio de la mujer en la literatura*, Dykinson, Madrid, pp. 92-109.
- Gómez-Ferrer Morant, G. (2016), *Soledad Acosta de Samper y Emilia Pardo Bazán: dos pioneras del feminismo*, en “Cuadernos de Historia Contemporánea”, 38, pp. 127-140.
- Hermosilla Álvarez, M. Á. (1996), *La lectura literaria*, en J. A. Hernández Guerrero (ed.), *Manual de teoría literaria*, Algaida Editores, Sevilla, pp. 155-175.
- Hincapié, L. M. (2007), *Moralizadora, cristianizadora y transgresora: una mirada a la imagen de la mujer en dos textos de Soledad Acosta de Samper*, en “Logos”, 1, 11, pp. 81-90.
- Hinds, H. E. (1977), *Life and Early Literary Career of the Nineteenth Century Colombian Whiter Soledad Acosta de Samper*, en Y. E. Miller, C. M. Tatum (eds.), *Latin American Women Writers: Yesterday and Today*, Latin American Literary Review, Pittsburgh, pp. 33-41.
- Londoño, P. (enero de 1997), *Cartillas y manuales de urbanidad y del buen tono: catecismos cívicos y prácticos para un amable vivir*, en “Revista Credencial Historia”, 85, pp. 10-13.
- Otero Muñoz, G. (1937), *Soledad Acosta de Samper*, en “Boletín de Historia y Antigüedades”, 271, pp. 256-283.

- Pratt, M. L. (2021), '*Don't Interrupt Me': The Gender Essay as Conversation and Countercanon*, en D. Meyer (ed.), *Reinterpreting the Spanish American Essay: Women Writers of the 19th and 20th Centuries*, University of Texas Press, Nueva York, pp. 10-26.
- Van Dijk, T. A. (1998), *Ideología: un enfoque multidisciplinario*, Gedisa, Barcelona.



# La representación de la infancia en la obra de Ana María Matute y Silvina Ocampo

*María Eugenia Bersztein*

Universidad Autónoma de Barcelona

## Introducción

Silvina Ocampo y Ana María Matute encuentran en la recreación de su infancia una de sus principales fuentes de inspiración. Si bien ambas nacieron en el seno de familias acomodadas, una aristócrata (Ocampo) y una burguesa (Matute), ellas recuerdan esta etapa como una época en la que se sentían solas y aisladas. En el caso de la argentina, ella era la menor de seis hermanas y por lo general era una niña callada, que jugaba poco con otros niños salvo por su hermana Clara, las más cercana a su edad, que murió cuando ambas eran pequeñas. Este suceso la marcó profundamente, de hecho, es uno de los pasajes que más recrea en su obra<sup>1</sup>. En cambio, Matute tuvo un problema de riñón cuando era pequeña, que en dos ocasiones amenazó con acabar con su vida, y la obligó a irse a vivir con sus abuelos a Logroño, de modo que se sentía dividida por sus raíces catalanas y castellanas siendo extranjera cuando estaba en uno u otro territorio. Asimismo, la vivencia de la Guerra Civil (1936-1939) marcó sus años de infancia<sup>2</sup>. Es entonces cuando los cuentos se convirtieron en un refugio, pues como expuso en su discurso de acceso a la Real Academia Española: “si no hubiese podido participar del mundo de los cuentos y si no hubiese podido inventarme mis propios mundos, me habría muerto”<sup>3</sup>.

Estas vivencias han hecho que estas autoras no presenten la infancia como una época feliz e idílica, sino que en su lugar escriben, como dice

---

<sup>1</sup> Enríquez 2018, pp. 13-18.

<sup>2</sup> Pons Ballesteros 2009, pp. 211-212.

<sup>3</sup> Matute 1998, p. 19.

Calafell Sala, “desde un lugar de extrañeza”<sup>4</sup> usando la topología fantástica para cuestionar la realidad. Sin embargo, el enfoque que le dan al género es distinto, pues Ocampo escribe desde la cotidianidad de lo fantástico, de modo que las habilidades o las metamorfosis de los pequeños son algo esperable y no sorprendente para ellos mismos; en cambio Matute presenta los hechos extraños como algo novedoso y fantástico para todos los personajes por igual. Así también, emplean personajes que “se mueve[n] entre una mirada clara y una mirada borrosa”<sup>5</sup> que suelen ser crueles o víctimas de la crueldad del mundo adulto.

Así pues, a partir del análisis de los cuentos “El aprendiz” (1972) de Matute y “Los dos ángeles” de Ocampo (1977) pretendemos determinar las semejanzas y diferencias que otorgan al mundo infantil nuestras autoras. Para ello atenderemos al rol del lector, al estilo y a los personajes.

## Sobre el género fantástico y el género infantil y juvenil

El término *fantástico* se ha usado para denominar diferentes tipos de textos a lo largo del tiempo, pues como decía Bioy Casares en el prólogo de la *Antología de la literatura fantástica*, obra que edita junto a Ocampo y Borges, “viejas como el miedo, las ficciones fantásticas son anteriores a las letras”<sup>6</sup> de modo que “no hay un tipo, sino muchos, de cuentos fantásticos”<sup>7</sup>. David Roas sitúa los orígenes del género a mediados del siglo XVIII y expone que gracias a los románticos este logra madurar, pues fueron ellos los que postularon que no todo se basaba en la razón; sino que tanto la imaginación como la intuición servían además para comprender la realidad, de manera que era el medio ideal para expresar todo aquello que en otros campos era reprimido<sup>8</sup>. Debido a su naturaleza como “cajón de sastre”, críticos y autores se han preocupado por proponer distintas acepciones que buscan precisar los límites y los cambios que se han dado en el género con el paso del tiempo<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Calafell Sala 2010, p. 162.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>6</sup> Bioy Casares 1940, p. 9.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>8</sup> Roas 2001, pp. 22-23.

<sup>9</sup> Todorov 1970; Cortázar, 1975; Alazraki, 2001; Roas, 2001; entre otros.

Hoy en día no hay una definición capaz de abarcar todas las variedades del género<sup>10</sup>, pero hay una serie de parámetros con los que la crítica concuerda para definir “lo fantástico”, siendo los principales la presencia de lo sobrenatural<sup>11</sup> y la duda<sup>12</sup> ante los hechos por parte del lector o de los propios personajes. En opinión de Todorov, lo fantástico se mueve entre los confines de lo real y lo imaginado<sup>13</sup>. De manera que la obra de Matute se acerca más al subgénero de “lo maravilloso”, pues en muchas de sus obras los hechos sobrenaturales se presentan como naturales, aunque las historias no se inscriban en mundos mágicos. Esto evidencia la influencia que tuvieron los cuentos de hadas en su estilo<sup>14</sup>. En cambio, la obra de Ocampo se caracteriza por “lo fantástico” especialmente por su presencia en el campo de lo psicológico y lo cotidiano acercándose a la idea propuesta por Jackson, según la cual: “between the marvellous and the mimetic, borrowing the extravagance of one and the ordinariness of the other, the fantastic belongs to neither and is without their assumptions of confidence or presentations of authoritative ‘truths’”<sup>15</sup>.

De este modo, la producción literaria de ambas autoras se caracteriza por inscribirse en géneros que no forman parte del canon literario, pues tanto “lo fantástico” como “lo maravilloso” y lo infantil se suelen considerar inferiores. De hecho, la literatura infantil y juvenil es un género que cuenta con una tradición crítica reciente. Una de las mayores complicaciones ha sido definir y delimitar el género, lo cual se ha hecho sobre todo desde su oposición a la literatura general y al público adulto<sup>16</sup>. A su vez, Marc Soriano señala que la dificultad proviene de los diferentes factores que intervienen: los objetivos del autor al escribir la obra, los cuales acostumbran a moverse entre lo pedagógico y lo literario; la identificación de “niño”, que tampoco es precisa, y los muchos criterios que se pueden usar para clasificar este tipo de publicaciones: la intención del autor, la presencia o ausencia de ilustraciones, el tipo de edición<sup>17</sup>...

---

<sup>10</sup> Roas 2001, p. 7.

<sup>11</sup> Ibid., p. 8.

<sup>12</sup> Villalva-Pasillas 2021, p. 25.

<sup>13</sup> Todorov 1970, p. 29.

<sup>14</sup> Pons Ballesteros 2009, p. 213.

<sup>15</sup> Jackson 1981, p. 35.

<sup>16</sup> Suárez Hernán 2023, p. 619.

<sup>17</sup> En Tamés 1985, p. 18.

Por su parte, Perry Nodelman comenta que la literatura infantil se centra en los niños y esta cambia según las concepciones que se tengan sobre ellos. Por lo tanto, es frecuente que se los considere como ignorantes en este tipo de relatos<sup>18</sup>. Nikolajeva explica que los autores de este género ocupan una posición de poder en oposición a los niños, por este motivo, la comunicación que se establece entre autor y lector no es una relación de iguales, ya que normalmente hay un tercer personaje que media entre ambos: el adulto que adquiere el libro y muchas ocasiones se lo lee al niño. A esta relación, Nikolajeva se refiere con un término propio llamado “aetonormativity”. Este define cómo los parámetros adultos usados para ver y entender el mundo conforman la visión normativa de la vida, mientras que las vivencias de la infancia y la adolescencia se consideran ajenas y raras<sup>19</sup>.

Asimismo, resulta interesante destacar que ambas se sintieron atraídas por la escritura para niños cuando se convirtieron en madres. De este modo, Silvina Ocampo empezó a publicar en los años cincuenta algunos cuentos para niños y cuando en la década de los setenta nacieron sus primeros nietos editó varias antologías, entre ellas *La naranja maravillosa*<sup>20</sup>. A su vez, Matute encontró en el nacimiento de su hijo un aliciente para escribir, pues muchos de los cuentos que creaba para entretenerlo llegaron a ser relatos escritos, tal y como señala Pons Ballesteros<sup>21</sup>. Por otra parte, la autora española tuvo que enfrentarse al rechazo social de ser una mujer en los sesenta “separada, madre de un hijo y escritora”<sup>22</sup>. En *Contra los hijos* (2018) Lina Meruane argumenta que existen diferentes formas de relacionar la femineidad, la creación y la maternidad. En su opinión, las “madres-artistas” son “las menos libres de todas” las madres ya que deben afrontar más dificultades que las “creadoras-sin-hijos” pues desempeñan dos labores *ad honorem*: la artística —muchas veces sin remunerar o mal pagada— y la materna, la cual es para siempre y no incluye descansos<sup>23</sup>.

<sup>18</sup> Nodelman 2020, p. 20-21.

<sup>19</sup> En Suárez Hernán 2023, pp. 620-621

<sup>20</sup> Enríquez 2018, p. 89.

<sup>21</sup> 2009, p. 213.

<sup>22</sup> Ibid.

<sup>23</sup> Meruane 2018, pp. 86-87.

## Análisis de los cuentos

### 1. Resumen de las obras

El “El aprendiz” (1972) de Matute cuenta la historia de un anciano prestamista, Ezequiel, que acaba por apoderarse de un pueblo que ha caído en la miseria porque es el único capaz de proveer a los habitantes de víveres y objetos. Debido a su codicia, su egoísmo y su falta de empatía, este no es un personaje muy querido en el pueblo. Un día, recibe la visita de un joven que quiere que lo acepte como aprendiz. Ezequiel en un principio se niega, pero acaba por aceptarlo al saber que el joven no busca su dinero. La presencia de dicho aprendiz cambiará el pueblo por completo, pues él es capaz de convertir todo lo que barre en oro.

El cuento de Ocampo, “Los dos ángeles” (1977) es una reelaboración de un cuento que se había publicado en su primera colección de cuentos, *Viaje olvidado* (1937), bajo el título “Las dos casas de los Olivos”. Cuenta la historia de dos niñas, Lila y Violeta, que son vecinas, pero provienen de familias muy diferentes: una es rica y la otra es pobre. Debido a que se parecen mucho y ninguna de las dos está conforme con su forma de ser, deciden intercambiar sus vidas. No obstante, olvidan cambiar sus ángeles de la guarda de manera que quedan desamparadas en caso de que haya algún peligro.

### 2. El lector: entre el niño y el adulto

Una de las semejanzas que comparten las obras de estas autoras es el trato que otorgan al lector, pues ambas han escrito tanto para un público infantil como para uno adulto y, además, no siempre han establecido una clara diferencia al respecto en sus publicaciones. De hecho, *La naranja maravillosa*, antología donde se recoge “Los dos ángeles”, contiene varios cuentos que previamente habían sido publicados en sus antologías destinadas a adultos. Empero, en esta ocasión aparecen alteradas con la intención de gustar más a los niños. Adicionalmente, la compilación cuenta con un subtítulo que lee *Cuentos para chicos grandes y para grandes chicos*; demostrando así que Ocampo tuvo en cuenta esta figura desdoblada que se da en el lector infantil a la vez que invita a los adultos a volver a conectar con su niño interior. Esta acción atiende a la ideología de la autora quien considera que: “la creación es una cosa circular, uno va repitiéndose, igual que uno repite un argumento, sin querer. [...]”

Quisiera escribirlo de distintas formas. Todo. Hay una ubicuidad en mí, que me hace sufrir mucho. Y caigo en eso con mucha frecuencia”<sup>24</sup>. Es por este motivo que también se encuentran versiones de sus cuentos que existen en prosa y en verso como “Autobiografía de Irene”.

En el caso de Matute, “El aprendiz” (1972) es claramente un cuento destinado a niños, pero una de sus obras más conocidas, *Los niños tontos* (1956), cuenta asimismo con esta ambivalencia sobre el destinatario, pues se dice que los protagonistas “son niños tontos repletos de inocencia. Tal vez sean tontos precisamente porque creen que pueden ser inocentes en este mundo, antes de ser apisonados por la edad adulta, la educación o el peso de la cultura”<sup>25</sup>. Esta diferenciación entre una y otra obra responde a la concepción que tiene la española de “los cuentos de hadas”, los cuales considera que son algo más que meras historias para niños ya que son:

La expresión del pueblo: de un pueblo que aún no tenía voz, excepto para transmitir de padres a hijos todas las historias que conforman nuestra existencia. [...] Pero en esas leyendas, en aquellos “cuentos para niños” —que, por otra parte, fueron recogidos por escritores de la talla de Andersen, Perrault y los hermanos Grimm, por ejemplo— se mostraban sin hipócritas pudores las infinitas gamas de que se compone la naturaleza humana. Y allí están reflejadas, en pequeñas y sencillas historias, toda la grandeza y la miseria del ser humano<sup>26</sup>.

Respecto a los temas, Ocampo trata algunos que son semejantes al resto de sus relatos, pues sus protagonistas son también crueles o cuentan con habilidades especiales, pero sorprende al lector incluyendo a su vez la muerte y la morbosidad en los infantiles. Por su parte, Matute aborda sobre todo el aislamiento y la pérdida de la inocencia<sup>27</sup>, además de temas como el anhelo de fuga, la falta de comprensión o las injusticias. De manera que, tal y como indica Beauvais, el mundo literario matutiano busca dar voz a los más desfavorecidos<sup>28</sup>, es por este motivo tal vez que Matute decía haberse hecho la promesa de ser escritora “para vengar[s]e de las personas mayores”<sup>29</sup>.

<sup>24</sup> En Ulla 2014, s.p.

<sup>25</sup> Matute 2016, s.p.

<sup>26</sup> Matute 1998, pp. 19-20.

<sup>27</sup> Ragan 1993, p. 3.

<sup>28</sup> Beauvais 2013, p. 223.

<sup>29</sup> Pons Ballesteros, 2009, p. 220.

### 3. El estilo narrativo

Ambas historias están narradas por un narrador omnisciente que sabe más que los propios personajes. Por lo general, este tipo de narradores se consideran más fiables, pues como explica Campra, suelen presentar los hechos de forma más neutra<sup>30</sup>. Generalmente, en los relatos ocampianos el lector no debe fiarse de ningún narrador, ya que sus acciones son siempre ambiguas, pero en este caso al tratarse de un cuento para niños el objetivo es otro. Por lo que se refiere a los relatos matutianos, Bórquez señala que la autora suele emplear narradores adultos desdoblados que recuerdan cómo fue su infancia<sup>31</sup>. Empero, en “El aprendiz” es diferente porque el narrador es omnisciente y es el adulto quien tendrá que aprender del niño y no viceversa<sup>32</sup>.

El cuento de Ocampo es breve en comparación al de Matute, el cual se divide en dos partes señaladas por los números 1 y 2, las cuales sirven de introducción y nudo/desenlace. Empero, siguiendo el ejemplo de los cuentos infantiles tradicionales, ambas autoras inician sus relatos con fórmulas tradicionales: “Había una vez hace muchos años”<sup>33</sup> y “Existió una vez un pueblo de gente sencilla”<sup>34</sup>. En el caso de la obra de Ocampo, el inicio era diferente en la versión de 1937, pues se hablaba directamente de cómo de diferentes eran las dos casas:

En las barrancas de Olivos había una casa muy grande de tres pisos en donde no vivían más que cinco personas: el dueño de casa, su hija de diez años, una niñera, una cocinera, y un mucamo (sin contar el jardineiro que vivía en el fondo de la quinta). [...] En el bajo de las barrancas de Olivos, en una casita de lata de una sola pieza vivían cuatro personas: el dueño de casa y sus tres nietas; la mayor tenía diez años y cocinaba siempre que hubiera alguna cosa para cocinar<sup>35</sup>.

En los cuentos infantiles la acción se suele situar en lugares reconocibles, pero poco precisos. Como podemos ver, ambas autoras cumplen con dicho criterio: Matute nos sitúa la acción de “El aprendiz” en: “un pueblo de gente sencilla, donde cada cual vivía de su trabajo. Pero

---

<sup>30</sup> Campra 2001, pp. 170-171.

<sup>31</sup> Bórquez 2011, pp. 160-161.

<sup>32</sup> Ragan 1993, p. 10.

<sup>33</sup> Ocampo 2011, p. 7.

<sup>34</sup> Matute 2013, s.p.

<sup>35</sup> Ocampo 2017, p. 42.

aquel pueblo pertenecía a un país que sufrió guerra y sequía, y llegó para ellos un tiempo malo y miserable”<sup>36</sup>. Aunque no tengamos un nombre, este lugar lo podríamos reconocer dentro de la España tras la Guerra Civil<sup>37</sup>. En el caso de Ocampo, ella nos suele presentar sucesos que se inscriben en el día a día de las calles porteñas y sus alrededores, como sucede con “Los dos ángeles”, cuya acción sucede en la zona próxima a la residencia del presidente, en Olivos: “Había una vez hace muchos años en las barrancas de Olivos una casa muy grande de tres pisos”<sup>38</sup>. A su vez podemos constatar que el inicio del cuento apenas ha variado entre una versión y otra.

El inicio de los relatos no es el único momento en el que las autoras emplean paralelismos, sobre todo Matute quien reitera el uso de estructuras similares cuando la acción se repite, como cuando el aprendiz ofrece sus servicios de limpieza a los vecinos o estos reaccionan al saber que se ha encontrado oro en sus casas: “¡Oro! ¡Oro! —decía—. ¡Venid todos, que hemos encontrado oro!”<sup>39</sup> exclama el carnicero y luego la panadera grita: “¡Oro! ¡Oro! ¿Cómo has encontrado esto, muchachito? ¿Dónde estaba?”<sup>40</sup>; o incluso cuando estos ahuyentan a Ezequiel de sus tiendas diciendo que no le darán nada: “¡Ni por todo el oro del mundo [...]!”<sup>41</sup>.

En general el lenguaje es más sencillo que en los relatos que escriben para adultos, pero, como podemos ver, no por ello utilizan menos recursos literarios, sino que usan otros que resultan más expresivos y relacionados con la sonoridad. Por otra parte, Matute dota a su relato de un tono didáctico, cuya evidencia más clara es la moraleja que debe aprender Ezequiel. Por eso mismo, Ragan comenta que “El aprendiz” es un buen ejemplo de la lucha entre lo didáctico y lo fantástico, un rasgo característico que se da en varios de sus cuentos, pero que en esta ocasión acaba por imponerse el didactismo<sup>42</sup>. En el caso de la literatura infantil ocampiana, Suárez Hernán destaca que se simplifica la sintaxis y el vocabulario, y añade más diálogos de

<sup>36</sup> Matute 2013, s.p.

<sup>37</sup> Ragan 1993, p. 5.

<sup>38</sup> Ocampo 2011, p. 7.

<sup>39</sup> Matute 2013, s.p.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Ragan 1993, p. 5.

modo que hay diferentes cambios estructurales respecto al original<sup>43</sup>. En el cuento seleccionado tan solo hay un calco estructural cuando las niñas se dan indicaciones para llegar a sus “nuevas” habitaciones y dicen: “no te pierdas”<sup>44</sup>.

Respecto a los finales, si bien estos son menos violentos o grotescos que los de sus cuentos para adultos, ambos lidian con la muerte de formas diferentes. En el caso de Ocampo se dice que las niñas se desmayaron y cuando despiertan se han convertido en ángeles de la guarda y están en el cielo:

Había mucho canto de pájaros y de arroyos a la mañana siguiente cuando montadas las dos chicas sobre el caballo blanco llegaron al cielo. No había casas ni grandes ni pequeñas, ni de latas ni de ladrillos; el cielo era un gran espacio azul sembrado de frambuesas y de millones de otras frutas. [...] —Si no encontramos a nadie —dijo el ángel de Lila—, seremos los ángeles guardianes de nuestros ángeles<sup>45</sup>.

Como podemos apreciar, la muerte de las niñas supone la superación de su conflicto de clases, pues en el cielo tan solo hay “un gran espacio azul” repleto de frutas y animales. En cambio, Matute emplea la metáfora del paso de las estaciones para explicar cómo evoluciona el anciano tras su lección hasta que vuelve a llegar el otoño y entonces está listo para irse y es recibido por el aprendiz:

Pasó el otoño, el invierno, la primavera, el verano. Cierta día de otoño se dirigió al río y se sentó a la orilla. Estaba mirando el agua, que brillaba al sol. Todas las hojas, doradas y rojas, despedían tanto resplandor que le deslumbraron. Entonces vio al aprendiz que le tendía la mano.  
—¡Aquí estás tú, mi Buena Acción! —dijo alegremente.  
Y se dejó conducir por un resplandeciente camino, del que nunca deseó regresar<sup>46</sup>.

De este modo, los dos finales describen la muerte en clave simbólica empleando tópicos muy conocidos de forma que pueden conectar mejor con los pequeños.

---

<sup>43</sup> Suárez Hernán 2023, p. 632.

<sup>44</sup> Ocampo 2011, p. 9.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>46</sup> Matute 2013, s.p.

#### 4. Personajes

En términos generales, ambas autoras presentan seres caleidoscópicos en perpetuo estado de formación en sus cuentos a través de los cuales desafían las dicotomías realidad/ficción, yo/otro, humanidad/animalidad, verdad/mentira<sup>47</sup>. Asimismo, los cuentos seleccionados retoman temas y tramas característicos de otras de sus obras y de otras historias infantiles populares, concretamente, de *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi, el mito del rey Midas y *El príncipe y el mendigo* de Mark Twain.

En “El aprendiz” encontramos esa similitud con Pinocho y el rey Midas. Este último personaje lo encontramos por parte doble: en el propio Ezequiel y en el aprendiz; el prestamista exhibe la misma avaricia por el dinero que es capaz de acabar con su existencia que Midas, pero es el aprendiz el que cuenta con el don de convertir lo que barre en oro. Podemos ver esta dualidad la primera vez que demuestra su hazaña el prestamista se escandaliza pensando que le ha robado:

—¡Ah, granuja, malvado! —gritó el viejo, desde lo alto de la escalera—.

¿Cómo has encontrado mi oro?

[...]

—No quiero tu oro, amo. Ahí lo tienes: lo he barrido debajo de las estanterías, es tuyo.

—¿Cómo debajo de las estanterías? ¡No pretendas engañarme! ¡Ya te enseñaré yo a mentir! Tratabas de robarlo...

—Te aseguro que no, amo —dijo el aprendiz—. Vete a buscar tu oro y verás que te digo la verdad<sup>48</sup>.

Una vez Ezequiel constata que nadie ha tocado su oro, añade a su pila el que acaba de encontrar el aprendiz, de este modo sigue acumulando riqueza egoístamente. Tras dicho episodio, el niño solicita permiso para ayudar a los vecinos y es así como su don se convierte en la salvación para cada uno de ellos, pues con el oro que encuentra el aprendiz pueden pagar las deudas que tienen con Ezequiel. En un principio, el tendero está eufórico de haber recuperado su dinero: “aquella noche, el viejo apenas pudo dormir. En su desvelo, sólo veía

<sup>47</sup> Calafell Sala 2010, p. 174.

<sup>48</sup> Matute 2013, s.p.

doblones y más doblones de oro"<sup>49</sup>, no obstante, saldadas todas las cuentas nadie negocia con él y cuando necesita salir a comprar tampoco quieren venderle víveres. En una reunión de vecinos deciden que nadie acudirá a solicitar la ayuda del prestamista, sino que comerciarán entre ellos y se apoyarán mutuamente cuando sea necesario. De este modo, Ezequiel empieza a quedarse aislado del resto del pueblo; tan solo el aprendiz recibe la compasión de los habitantes del pueblo y los niños que lo invitan a jugar y le dan comida.

Finalmente, el tendero acaba por enfermar: "más que de hambre, de rabia y de dolor. Todos los días, el aprendiz le traía un montón de oro, y el oro le rodeaba de tal forma que ya ni siquiera lo acariciaba ni contaba"<sup>50</sup>. De esta manera se va introduciendo el conflicto interno que debe superar el prestamista y también el tópico del bien *vs.* el mal, un clásico de la literatura infantil en el que el bien siempre triunfa. Es así como, en su momento más bajo, Ezequiel se ve forzado a aprender su lección:

—¿Todavía no has aprendido la lección, amo?

Sí, acabo de comprender, mi buen aprendiz. El dinero se necesita, ya que el mundo está así montado. Pero el dinero vale por lo que da a cambio y no se le debe amar en sí.

Y lloró tanto que de sus ojos se desprendieron las telarañas de egoísmo que los cegaban<sup>51</sup>.

Entonces el anciano le agradece al aprendiz que lo haya cuidado cuando nadie más lo hacía y este le explica que él es "la única buena acción de tu vida"<sup>52</sup>. En ese momento se explicita la semejanza con Pinocho, pues el aprendiz es un muñeco: unos niños lo iban a tirar y Ezequiel decidió repararlo: "Le arreglaste la pierna, le pusiste ojos y lo colgaste de un clavo en la pared"<sup>53</sup>. Tras la anagnórisis, el aprendiz se transforma otra vez en muñeco y los niños del pueblo vienen a cuidar al anciano porque se han enterado de que está enfermo. Gracias a los cuidados de todos, él mejora y pasado un tiempo decide dejar el bazar. El narrador comenta que Ezequiel es feliz, pero de vez en cuando piensa en su muñeco, su buena acción, y cuando está listo para dejar la vida

---

<sup>49</sup> Matute 2013, s.p.

<sup>50</sup> Ibid.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Ibid.

<sup>53</sup> Ibid.

terrenal, este reaparece para acompañarlo al más allá. El aprendiz en ese momento pareciera volver en su forma humana, pues el narrador no se refiere a él como muñeco, por lo que la similitud con el títere italiano es aún más fuerte ya que este al final de su historia también es un niño de verdad, tal y como se da en varias versiones infantiles.

“En los dos ángeles” se establece un símil con *El príncipe y el mendigo* debido a las acciones y los contextos socioeconómicos de los que provienen las protagonistas, Lila y Violeta. Esta historia ha sido reimaginada incontables veces y siempre cuenta con un final feliz, pero en esta ocasión no es así ya que las pequeñas acaban muriendo, de modo que la muerte actúa como castigo ante sus despreocupadas acciones o ante el desinterés que muestran los padres por lo que hacen sus respectivas hijas.

En opinión de Villalba-Pasillas, los personajes femeninos de Ocampo cuentan con un alto grado de complejidad, malicia y ambigüedad y estos tres rasgos permiten caracterizarlos como extraños en la sociedad a la que pertenecen<sup>54</sup>. En el caso de Lila y Violeta, estas niñas tan solo comparten con otros de sus personajes el ansia por poseer aquello que no tienen y que sirve como la base de su metamorfosis: “día a día, Lila y Violeta se parecían más; los ojos y el pelo se les puso del mismo color”<sup>55</sup> hasta que sus únicas diferencias son las manos y los pies:

Lila se quitó las medias y los zapatos; tenía los pies más blancos y más chiquitos que su amiga. Metió las manos, durante varios días, en el agua con lavandina de una palangana, hasta que se le pusieron rojas y paspadas; caminó varios días descalza, haciendo equilibrio sobre las piedras; ya nada diferenciaba a las dos chicas<sup>56</sup>.

Con su transformación se incorpora el elemento fantástico al cuento. Asimismo, las dos niñas pasan a compartir una misma esencia, algo que se señala también en sus nombres, pues tanto el lila como el violeta son dos tonalidades del color morado; un rasgo destacable, porque en la versión de 1937 las niñas no tenían nombre.

Sin embargo, la metamorfosis física no es capaz de protegerlas y es así como sus ángeles de la guarda no son capaces de salvarlas ante el peligro: “se olvidaron de cambiar los ángeles de la guarda. Era la

<sup>54</sup> Villalba-Pasillas 2021, p. 36.

<sup>55</sup> Ocampo 2011, p. 8.

<sup>56</sup> Ibid.

hora de la siesta. Los ángeles dormían en el pasto<sup>57</sup>. Cuando llegan al cielo sobre el caballo alado han sufrido otra transformación: ahora son ángeles de la guarda. No saben a quién deben cuidar, pero Violeta está segura de que encontrarán a alguien porque “siempre habrá a alguien a quien proteger en el mundo”<sup>58</sup>; por su parte, Lila comenta que si no serán “los ángeles guardianes de [sus] ángeles”<sup>59</sup>.

Por lo tanto, ambas historias terminan con un mensaje positivo en el que los cuidados son uno de los focos de atención, especialmente la idea de cuidar a aquellas personas que están más cerca de nosotros. Para ambas autoras los niños poseen una sensibilidad especial: Ocampo decía que “el chico sabe todo lo que pasa”<sup>60</sup> incluso cuando el adulto intenta enmascararlo y Matute destacaba que “la infancia no es el proyecto de una vida sino que algunas vidas, la mayoría, son lo que queda de aquella infancia. Para mí no es una etapa. Para mí es un mundo, todo un mundo cerrado, redondo”<sup>61</sup>.

## Conclusiones

En definitiva, a través del análisis de “El aprendiz” y “Los dos ángeles” hemos visto cómo incluso sin haber forjado una relación directa, tanto las obras matutianas como las ocampianas comparten ciertas similitudes temáticas y estructurales. Ambas autoras mostraron mayor interés por el género infantil cuando la maternidad llegó a sus vidas, es decir, optaron por abordar temas de su vida cotidiana, un rasgo que se suele destacar al definir las características de la literatura escrita por mujeres.

Empero, la forma en la que lo hicieron difiere de los estándares del cuento para niños en los que siempre ganan los buenos y los protagonistas tienen un final feliz. En las historias seleccionadas, los personajes se encuentran aislados del resto de la sociedad y experimentan transformaciones o situaciones mágicas que convergen entre lo fantástico cotidiano y lo maravilloso; lo que sí se mantiene es el valor pedagógico: Ezequiel debe aprender una lección de su aprendiz y

---

<sup>57</sup> Ibid., p. 9.

<sup>58</sup> Ibid., p. 11.

<sup>59</sup> Ibid.

<sup>60</sup> En Ulla 2014, s.p.

<sup>61</sup> En Sanz de Villanueva 1998, s.p.

Lila y Violeta padecen una triste muerte tras intercambiar sus vidas. Por lo tanto, la representación de la infancia en sus cuentos busca reimaginar y reestimar las vivencias de Ana María Matute y Silvina Ocampo, las cuales en algunos casos se asocian a traumas relacionados con el trato con profesores o la defunción de seres queridos. A su vez, dan valor a la posición que ocupan los más pequeños en la sociedad, pues ambas consideran que en su curiosidad y en su forma de ser se hay un atractivo especial.

De cara a próximas investigaciones, sería interesante ampliar el corpus de autoras que han escrito y/o escriben cuentos infantiles para poder determinar si algunas de las similitudes encontradas en las obras de Matute y Ocampo son extrapolables a otras escritoras.

## Bibliografía

- Alazraki, J. (2001), *¿Qué es lo neofantástico?*, in D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 25-282.
- Beauvais, C. (2013), *The problem of 'Power': Metacritical implications of aetionormativity for children's literature research*, in "Children's Literature in Education", 44, pp. 74-86, disponible en: <<https://web.p.ebscohost.com/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=0&sid=b15cb409-61ba-46df-9206-373e8b475b33%40redis>> (última consulta 1 de junio de 2024).
- Bioy Casares, A., Borges, J. L., Ocampo, S. (eds.) (1977), *Antología de la literatura fantástica*, EDHASA, Barcelona.
- Bórquez, N. (2011), *Memoria, infancia y guerra civil: el mundo narrativo de Ana María Matute*, in "Olivar", 12, 16, pp. 159-177, disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3926331>> (última consulta 1 de junio de 2024).
- Calafell Sala, N. (2010), *La conjura de la invisibilidad: el sujeto infantil en algunos cuentos de Ana María Matute y Silvina Ocampo*, in "Lectora: revista de dones i textualitat", 16, pp. 161-176, disponible en: <<https://revistes.ub.edu/index.php/lectora/article/view/7233>> (última consulta 1 de junio de 2024).
- Campra, R. (2001), *Lo fantástico: una isotopía de la transgresión*, in D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 153-192, disponible en: <<https://ddd.uab.cat/record/85402>> (última consulta 1 de junio de 2024).
- Cortázar, J. (1975), *Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata*, in "Cahiers Du Monde Hispanique Et Luso-brésilien", 25, pp. 145-151, disponible en: <<http://www.jstor.org/stable/40850341>> (última consulta 1 de junio de 2024).
- Enríquez, M. (2018), *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Anagrama, Barcelona.
- Jackson, R. (2007), *Fantasy. The literature of subversion*, Routledge, Nueva York.

- Matute, A. M. (1998), *En el bosque. Discurso leído el día 18 de enero en su recepción pública*, Real Academia Española, Madrid, disponible en: <[https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_Ingreso\\_Ana\\_Maria\\_Matute.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf)> (última consulta 1 de junio de 2024).
- Matute, A. M. (2013), *El aprendiz*, Destino, Barcelona [epub].
- Matute, A. M. (2016), D. Madrenas (ed.), *Los niños tontos*, Austral, Barcelona [epub].
- Meruane, L. (2018), *Contra los hijos*, Penguin Random House, Barcelona.
- Nodelman, P. (2020), *El adulto escondido. Definiendo la literatura infantil y juvenil*, Pantalia, Zaragoza.
- Ocampo, S. (2011), *La naranja maravillosa, Cuentos para chicos grandes y para grandes chicos*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- Ocampo, S. (2017), *Cuentos completos*, Emecé, Buenos Aires.
- Pons Ballesteros, M. M. (2009), *El paraíso inhabitado de Ana María Matute: entre la realidad y la fantasía*, in "Tavira", 25, pp. 209-223, disponible en: <<https://rodin.uca.es/handle/10498/10708>> (última consulta 1 de junio de 2024).
- Ragan, R. R. (1993), *Ana Maria Matute: fantasía y didacticismo en sus cuentos infantiles y una traducción al inglés de El Aprendiz*, PhD tesis, University of Illinois, 1993.
- Roas, D. (2001), *La amenaza de lo fantástico*, in D. Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, pp. 7-46.
- Sanz de Villanueva, S. (1998), *Entrevista. Ana María Matute* in "La esfera" (17 de enero de 1998).
- Suárez Hernán, C. (2023), *La ambivalencia de los cuentos infantiles en La naranja maravillosa, de Silvina Ocampo*, in "Signa", 32, pp. 617-635, disponible en: <<https://www.cervantesvirtual.com/obra/la-ambivalencia-de-los-cuentos-infantiles-en-la-naranja-maravillosa-de-silvina-ocampo-1204730/>> (última consulta 1 de junio de 2024).
- Tamés, R. L. (1985), *Introducción a la literatura infantil*, Universidad de Cantabria, Cantabria.
- Todorov, T. (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Paris.
- Ulla, N. (2014), *Encuentros con Silvina Ocampo*, Editorial Leviatán, Buenos Aires [epub].
- Villalva-Pasillas, I. H. (2021), *Lo fantástico y lo siniestro: dualidades que convergen en cuentos seleccionados de Silvina Ocampo*, in "La Colmena", 111, 23-40, disponible en: <<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/10245>> (última consulta 1 de junio de 2024).



## ESCRITURAS DES-LOCALIZADAS



# Prolegómenos para una exocrítica. Condición de extranjería y estéticas migrantes<sup>1</sup>

Josebe Martínez

Universidad del País Vasco

La propuesta analítica que plantea el presente trabajo, la exocrítica, se presenta como una herramienta para el análisis de la literatura latinoamericana escrita desde una condición de género, raza, clase y en situación de des/relocalización en el Norte Global. La exocrítica convoca metodologías interdisciplinarias que aúnan los estudios literarios con la sociología, la antropología o los estudios culturales, desde una perspectiva interseccional. El presente trabajo articula los argumentos que conforman los prolegómenos a dicha propuesta. De este modo, el escrito funciona al mismo tiempo como práctica analítica y exposición metodológica con el propósito de contribuir a los estudios que actúan como modelo y acicate para el desarrollo de nuevas vías de trabajo y líneas de investigación sobre la literatura migrante.

En 1979, el lingüista Louis Jean Calvet utilizó el término *exophone* —opuesto a *endophone*— para diferenciar literaturas en lenguas imperiales de las autóctonas en un país colonizado. Ahora bien, paulatinamente, otros críticos se han hecho cargo del término habilitándolo hacia posiciones de extranjería, foraneidad ligada a segundas lenguas; entre ellos, la lingüista Marjorie Perloff adapta el término a lo literario, y razona el significado de “escrituras exofónicas” (*exophonic writing*):

[From the years of] *The Waste Land*, we are accustomed to a poetry or fiction that exceeds its monolingual borders. But there is a significant difference between the function of the “foreign” citations in *The Waste Land* and their role a century later in the global context of shifting national

---

<sup>1</sup> El presente artículo forma parte del proyecto de investigación /AEI/10.13039/501100011033 financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España.

identities, large-scale migration from one language community to another, and especially the heteroglossia of the Internet. The writing of poetry under these circumstances calls for a new set of language games<sup>2</sup>.

Hoy, podemos recabar, no hay una voz principal cuyo rol sea el de dirigir, como en los fragmentos de T.S. Eliot en *The Waste Land* [La tierra baldía] (1922). La función de lo “foráneo” en literatura, en un mundo de constante viaje y migración de personas o lenguas, y teniendo en cuenta la influencia de internet, señala Perloff, hace que la poesía (la literatura) haya comenzado a preocuparse ella misma por su procesamiento y absorción de foraneidad. El escribir literatura en este mundo global requiere nuevas propuestas de lenguaje. Escribir en una lengua que no es la lengua materna se ha convertido en algo a la orden del día. En un proceso del que se desprenden por lo menos, podemos añadir, dos consecuencias: que quien escribe en una lengua foránea la desautomatiza, y que esconder el acento es una exigencia para la aceptación de la literatura foránea. Como señala Cristina Rivera Garza, “no pocos escritores han decidido trabajar fuera de los perímetros del recato y la corrección lingüística, una práctica ya recurrente a la que Majorie Perloff ha denominado como escrituras exofónicas”<sup>3</sup>.

A los factores que alude Perloff, “the global context of shifting national identities, large-scale migration from one language community to another, and especially the heteroglossia of the Internet”<sup>4</sup>, y que nos remiten a la globalización, hay que añadir el contexto de capital, trabajo, producción y lenguaje, para subrayar, precisamente, la relevancia del lenguaje como producción en el contexto de un capitalismo calificado por Christian Marazzi, incluso, de semio-capital (1996) o como capitalismo de la información por Byung Chul Han (2022).

La literatura es lenguaje, y no está aparte del mundo, pues es producida por y dentro de este; el mundo y la literatura interactúan en mutación constante. Del mismo modo, la crítica también es parte de ese mundo y no puede permanecer inamovible, anquilosada en una fijeza académica que la escritora Cristina Rivera Garza, en *Los muertos indóciles. Necroescritura y desapropiación* (2013) observa y cuestiona. La crítica

---

<sup>2</sup> Perloff 2010a, p. 124.

<sup>3</sup> Rivera Garza 2013, p. 133.

<sup>4</sup> Perloff 2010, p. 157.

ha de diseñar estrategias, técnicas y herramientas que puedan interactuar también con las transformaciones transformándose ella misma.

La literatura que ocupa este artículo se caracteriza por la estrategia de su escritura, que intenta desmontar el fetichismo aceptado de la condición migrante, y que desintegra lugares comunes de la desinformación consensuada. La crítica se hace cargo de este valor estratégico, que es, a la vez, su valor político; y que reside, no ya en su mensaje, sino en su propia construcción y en la consciencia de su significado como potencia de intervención social.

Si de las obras se desprenden preocupaciones relacionadas precisamente con el propio papel de la literatura y su función en un contexto saturado de informaciones pactadas, la crítica ahonda en qué sentido puede tener el escribir en una situación desterritorializada. ¿Pueden influir para la reflexión desde aquí y ahora las herramientas conceptuales que nos presenta la crítica?

Por ello, cabe preguntarse también, dentro del orden crítico, cuál es el lugar de esta literatura a la que no queremos ver ubicada exclusivamente en el sitio reservado al mensaje político. Y cuál es el papel político de la crítica literaria, cuyo propósito no es centrar en el contenido el componente político por excelencia, sino explorar la construcción del texto como dispositivo de creación indócil. Por otra parte, hay que admitir que ni la literatura ni la crítica dejan de ser un producto del sistema que las produce, pero, por lo mismo, el ser conscientes de sus propias condiciones de existencia las hace políticas, y las convierte a ambas en lugares de resistencia contra la cultura-mercancía. Así es como la crítica indaga también en las tensiones entre los circuitos canónicos y comerciales, y cómo los textos cuestionan/desafían su lógica. Acudiendo a Ranciè (2014), destacaríamos que la crítica desmonta, asimismo, tradicionales convenciones sobre el significado en la obra literaria, al no reconocer a este en el consabido contenido, sino en las políticas estéticas. Es en el lenguaje y la construcción de los textos el lugar donde comienza la resistencia. La oposición comienza en el lenguaje con el que se construye el relato, que es indócil al canon y que revela sus diferencias frente a la domesticación. Que incomoda.

En marzo de 2022, durante una conferencia en la Universidad del País Vasco<sup>5</sup>, la autora argentina Ariana Harwicz, afincada en Francia desde 2007, expresó que la matriz de todos los otros temas de su litera-

---

<sup>5</sup> Durante su participación en el "Congreso de Literatura Condición de Extranjería",

tura es, precisamente, a pesar de que no sea evidente, la extranjería. No lo es la criminalidad, ni el feminismo, ni la maternidad, ni la pasión, aunque todos estos temas se convoquen en su obra; no son ellos la clave de esta, sino la condición de extranjería. Después de vivir quince años fuera de Argentina siendo extranjera en Francia, y de pasar por toda la alteridad de procesos judiciales de divorcio, custodia de hijos o papeles de nacionalidad, el sentirse extranjera es la sensación o el sentimiento generador de sus otros estados y creaciones. Metafóricamente su extranjería se extrapola a los significados de alteridad en todos los registros: alguien/algo que no pertenece al centro e incomoda. Su obra así plantea la incomodidad del extranjero, extranjero no solo en el territorio, sino en la cultura, en los dogmas, en los valores o en las convenciones. Todo ello surgido, específicamente, de su condición de no pertenencia. Su lenguaje, el argentino porteño, en la Francia rural, marca un estatus de no pertenencia; y resulta tan ajeno como su otro lenguaje, el francés de una inmigrante. En su literatura ambos respiran y conforman un pugilato de ritmos y discordancias que se aprecian en sus textos desde la primera línea, a partir de la sintaxis y la puntuación. Sus ritmos están creados en esa búsqueda de lenguaje que va más allá de la lengua única o de la identidad ubicada. Al igual que la protagonista de *Matate amor*, que mediante un monólogo desestabiliza todas las nociones de pertenencia: país, moral, familia o maternidad, Ariana Harwicz acude a la escritura para desestabilizar, para incomodar como una voz con acento emigrante en una conversación oficial<sup>6</sup>.

## Exocrítica

La crítica también se plantea su propia constitución y función. Ve su propia carencia al abordar una situación nueva, y se pregunta cómo debe aportar las herramientas para descifrarla; lo que, a su vez, implica cuestionarse y resituarse. Implica observarse interdisciplinariamente para crearse, adoptar y adaptar las perspectivas, estrategias y técnicas necesarias para explicar y formar lecturas críticas. La idea es proponer categorías críticas y analíticas que cuestionen formas anquilosadas de percepción literaria y postulen articulaciones conceptuales novedosas

---

organizado por el Proyecto PID2020-112913GB-I00 MINECOG20/P11. *Condición de extranjería. Escritoras latinoamericanas, entre América y Europa, en el siglo XXI.*

<sup>6</sup> Cfr. Harwitz 2022.

y también oportunas. Se trata de resistir la imposición capitalista y patriarcal a partir del lenguaje, al mostrar cómo, a partir de la construcción del texto y del lenguaje, también se desafía los intereses capitalistas de dominación.

Hoy en día, la crítica académica (sobre todo la latinoamericana) también es, en muchísimos casos, migrante, hecha, por migrantes, y/o fuera de los centros hegemónicos. Se hace desde muchas partes y su propia condición fluida, transversal y transnacional le confiere la capacidad de visión, comparación y reflexión situada.

Hay que tener en cuenta, como punto de partida, que ya hace años que el mercado editorial dicta el futuro del hispanismo en su globalización<sup>7</sup>. Y, a pesar de que es en la diaspórica des/relocalización de su escritura donde reside el valor en alza de su literatura, este campo de investigación no ha sido considerado en su complejidad, y carece de aproximaciones desde una perspectiva de género, de clase, de raza y de orientación sexual. Una mirada que, como señalamos, propone abordar la exocrítica. Explorar, a partir de investigaciones interdisciplinarias, los temas y estrategias de representación generados a partir y en torno a la des/relocalización de sujetos femeninos latinoamericanos (o socializados como tales) en Europa y EE.UU.

La literatura latinoamericana está sometida, como cualquier otra, a los flujos y derivas globales de producción y movimiento humano. Desde una sensibilidad planetaria, si adaptamos la expresión de Paul Gilroy (2004), podríamos afirmar que los movimientos migratorios conforman en su masificación actual un factor primordial en la constitución de millones de subjetividades. Los movimientos humanos, los desplazamientos, los rápidos flujos confieren una velocidad de cambio tan radical a los paisajes humanos, políticos, ideológicos y culturales a nivel transnacional que los convierte en centrales dentro de la cultura del siglo XXI. Los fenómenos de desterritorialización y reterritorialización pugnan hoy con mayor fuerza de significado en el imaginario global que las imágenes de las naciones eternas y estables. Es más, como ya constataba Homi Bhabha (1994): las culturas *nacionales* son producidas cada vez más desde la perspectiva de minorías privadas de sus derechos políticos.

Las migraciones hoy serían máximos actantes —en palabras de Bruno Latour (2009)— desencadenantes de efectos culturales de resonancia mundial. La cultura, como concepto que juega en la diferencia y

---

<sup>7</sup> Véase Berlage 2016; Saavedra 2020.

asimilación de identidades, consiste, cada vez más, en la amalgama de significados traídos y llevados. Como señalaba Appadurai (2001), alguien produce algo que será leído por alguien también en movimiento, o por alguien que quedó en su país de origen, o por alguien que está en el país de llegada (lugar en el que la obra compete con el canon). Circuitos que trascienden las antiguas nociones de producción, publicación y recepción. Después de una modernidad regulada, la irregularidad de los recorridos actuales, la deslocalización tanto de autorías como de audiencias es primordial en la caracterización de esta cultura postmoderna. En el propio sistema autorial, la multiplicidad de autoras y autores, de publicaciones, de editoriales, impiden el acercamiento tradicional a los conceptos de *corpus*, nombres de referencia como “monstruos de la cultura” o editoriales de prestigio. Temporalidades y culturas simultáneas, países de origen y llegada, tránsitos, circuitos, diásporas que producen obras de imaginación con peculiaridades propias de su condición. Los textos disputan, cuestionan o celebran una creación que tiene que ver con la escritura como experiencia social.

Ecosistemas provisionales, geografías deslocalizadas en desplazamientos humanos que van acompañados tanto de revoluciones tecnológicas como de la sofisticación en los medios de transporte y las comunicaciones: asistimos a fenómenos que potencian la dispersión y la dislocación en un capitalismo desorganizado (Lash y Urry 1987) en el que la explotación, el extractivismo, la violencia colonial/neocolonial y la crisis climática están presentes a la orden del día.

Desde la Norteamérica blanca, Europa se divisa como un parque temático en el que preservar desproblematizados pasados legitimadores. Desde América Latina, Europa se vislumbra, a partir de una mirada colonizada, como una utopía generada en el fracaso insistente de un continente fallido. Desde los estratos que posibilitan esa mirada del Sur al Norte Global, surgen las escrituras que investigamos: escrituras en un suelo que se mueve, y que es, según Bourriaud (2009), lo que caracteriza la producción migrante que nos ocupa.

El exotismo formal americano ha reducido y contentado la visión que Occidente conserva de Latinoamérica. Estos exotismos formales que vulgarizan los problemas sociales latinoamericanos son los únicos que han logrado comunicar en Occidente, como señaló tempranamente Glauber Rocha (1965). Encanta, literalmente, el turismo literario hacia la Pachamama, hacia el agro andino, antes de las violencias, o a estas mismas, visitarlas de lejos para saborear nostálgicas rebeldías y

así, luego, reafirmarse en el Estado del bienestar; en Occidente embelesan los amplios repertorios tropicales. Ante tal escenario, ¿cuál puede ser el interés de esta literatura migrante que nos ocupa?, ¿qué atrae?, ¿cómo se considera?, ¿de qué modo se valora?, ¿cómo entra en los circuitos institucionales?, ¿qué función tienen las ferias de libros, la fabricación de premios y reconocimientos?

La violencia migratoria que implantó la colonialidad, en un doble juego imperialista pasado y presente, es el nervio que gesta directa o indirectamente las obras que tratamos, producidas de manera transnacional y deslocalizada. Unas obras que huyen del melodrama y de la explicación, que cuentan experiencias y plantean situaciones formales y experienciales que desautomatizan la consensuada visión occidental de América.

Lo real maravilloso, el realismo mágico, lo fantástico latinoamericano cedió el paso en las últimas décadas del siglo xx a otras narrativas centradas en la vida ordinaria, en la referencialidad, o bien, tomaron un sentido más crítico respecto a la realidad circundante. El auge del testimonio latinoamericano se engarza con este distanciamiento de la totalidad, la experimentación y lo autorreferencial. El texto se alimenta de una textualidad mayor, en la que está inscrito, y contribuye a la vez a la visualización de dicha realidad de la que forma parte. La representación mítica del continente que lo convertía en un mundo cerrado y autorreferencial<sup>8</sup> cede paso a una representación del continente que se realiza desde sus líneas de fuga, desde sus extraños referentes, ajenos y alejados. Si en las obras del *postboom* primaba el objetivo de ligar la obra con la realidad que la genera, con el objetivo de mostrar la ficción del texto como un componente más de la realidad extra-textual, según indica Huertas Uhagón (1994); en el *xxi*, las obras creadas en el desplazamiento, en la diáspora, en la migración, llevan estas premisas hasta sus últimas consecuencias. Porque lo lingüístico es político, como señala Yasnaya Elena Aguilar Gil (2023), y el habla es un acto de resistencia; la literatura, en su complejidad estética, es, por tanto, una forma de resiliencia y acción.

## Estéticas migrantes

El hablar es un acto de resistencia. Todavía hoy, los considerados menos humanos son quienes no tienen derecho al lenguaje, quienes no pueden hablar, mencionaríamos aludiendo a Spivak (2003). Esta

---

<sup>8</sup> Huertas Uhagón 1994.

disposición del lenguaje como ejercicio del ser, soy porque puedo hablar, resulta comprobable en Occidente desde los fundamentos de su filosofía, como examina Rancière (2014), quien aduce que la potestad del habla implica la potestad política de poder ejercerla; es decir, de tener el tiempo y el espacio necesarios para poder hacerlo. Tal ejercicio de poder tomar parte del tiempo y el espacio que supone la política no atañe solo a las esferas de dirección, o a los circuitos económicos, sino también a la sensibilidad: “Esta distribución y esta redistribución de lugares y de identidades, esta partición y esta repartición de espacios y de tiempos, de lo visible y de lo invisible, del ruido y del lenguaje constituyen eso que yo llamo la división de lo sensible”<sup>9</sup>.

Hablar es “tomar parte” del tiempo y el espacio común, de lo sensible. Esta propiedad de ser se puede aplicar al arte, en cuya definición estética no nos regimos por criterios de perfección técnica, sino como una cierta forma de aprehensión sensible. Dicha aprehensión de lo sensible es articulada por Rancière mediante el concepto de *sensorium*, a partir del cual se entiende el carácter holístico de la percepción de lo sensible en los términos políticos que hemos aludido.

El conjunto de autoras a las que compete nuestra línea de estudio, compone ya un fenómeno literario de amplia envergadura, que parte de una generación anterior, marcada por el exilio, como es el caso de la uruguayaya Cristina Peri Rossi, la argentina Clara Obligado o las colombianas Consuelo Triviño y Laura Restrepo, hasta autoras más recientes como Flavia Company, María Fernanda Ampuero, Gabriela Wiener, Mónica Ojeda, Rocío Quillahuaman, Brenda Navarro, etc. También en el ámbito europeo, entre muchas otras estarían Ariana Harwicz, Laura Alcoba, Samanta Schweblin, Teresa Ruiz Rosas, Eva Mariana Pérez, Cecilia Barbetta, Fernanda Melchor Claudia Ulloa, Paula Porroni y Alia Trabucco Zerán por nombrar algunas. En cuanto a Estados Unidos, Cristina Rivera Garza o Valeria Luiselli son nombres de referencia a los que se unen las famosas “doctorandas” latinas en USA, como Lina Meruane (NYU), Mónica Ríos (Rutgers U.) o Liliana Colanzi (Cornell U.). Autoras que escriben en español como seña de identidad y forma de resistencia, que han llegado al país adultas y que mantienen también sus propias nacionalidades de origen, de lo que se derivan problemas en torno a cuestiones como sus permisos de residencia y su condición de extranjería.

---

<sup>9</sup> Rancière 2024, pp.25-26.

Sus obras conformarían un *sensorium*, una especie de dispositivo holístico de percepción sensible política, social y formal, que se produce como fenómeno estético en lo que podríamos denominar estética migrante: los textos dan cuenta de la dimensión sensible del contexto que los produce, y lo sensible sería político en los términos que hemos mencionado anteriormente. Los textos que tomamos en este análisis comparten rasgos, miradas, lenguajes, en una estética polimórfica y común que atañe al movimiento migrante. Migrante tanto porque son obras que tratan de experiencias migrantes y están escritas por personas migrantes, como porque responden a una estética migrante en sí: lo formal, las lenguas, el ritmo, los vocablos, la sintaxis, el acento.

El sintagma de “estéticas migratorias” se encuentra, con otros principios, en la obra de la crítica Mieke Bal, por una parte; y en la obra de Bourriaud, o Julieta Vanney, quien se apoya en Julio Ramos, por otra. Mieke Bal las define así:

As the one who initially came up with the term “migratory aesthetics” I feel compelled to begin this reflection with a brief exploration of what it can possibly mean. A “travelling concept” [...] if ever there was one, on the one hand it falls back on the notion of aesthetics, and on the other it coins a modifier for that notion, truly modifying it. This modifier indicates that migratory aesthetic is an aesthetic, but takes the latter concept literally, as a condition of sentient engagement. Thus, it is part and parcel of those concepts that attempt to establish an active interface between viewer and artwork. Examples are “relational aesthetics” (Bourriaud), “empathic aesthetics” (Bennett) or simply “political art” [...] The modifier “migratory” does not refer to migrants or actual migration of people, nor would I, as user of the concept, presume to be qualified to do so<sup>10</sup>.

Más que un concepto, sería pues una serie de prácticas, en el campo de las artes visuales, que remiten a la “estética relacional”, según Bourriaud, es decir, a la capacidad de relación social del arte; así como a la materia vibrante de Jane Bennet (2022), en el sentido de que la materia es pura energía y, por lo tanto, actúa; y, en tercer lugar, al arte político. Como indica Bal, el concepto migratorio involucra la característica de un mundo que tiene la migración como fenómeno central, y no apunta específicamente a la noción de la experiencia de la persona migrante.

---

<sup>10</sup> Bal 2007, p. 23.

La idea que flota en todo este argumento sobre la movilidad de las personas y los objetos, sobre la relación social, sobre el trabajo, sobre la producción y la recepción, ha de aplicarse asimismo a la literatura, también migrante y en constante renovación dentro del sistema literario. Una literatura a su vez migrante dentro del lenguaje, que es en sí mismo migrante, y se halla en constante movimiento.

Por otra parte, contrariamente a la postura abstracta sostenida por Mieke Bal, Julieta Vanney, apela, sobre todo, a la experiencia migrante para su propuesta estética. Al analizar los textos de Junot Díaz, Lina Meruane o Valeria Luiselli, indica que “la experiencia migrante produce estéticas que se materializan no solo en un relato, una tematización o una alegoría de los fenómenos migracionales, sino en una diversidad de estructuras formales”<sup>11</sup>. Vanney maneja, con Bourriaud, la figura del *éxota* como central a la cultura moderna. Figura a la que este crítico añade el concepto de *radicante*, término empleado para designar un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza<sup>12</sup>. Y que, en arte, puede definirse como la acción de poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, traducir las ideas, transcódicar las imágenes, transplantar o intercambiar los comportamientos. En definitiva, Bourriaud plantea, en nuestro tiempo, la producción artística en términos de “prácticas portátiles”.

Así, los fenómenos migracionales, condición inherente a la globalización, inciden en un vasto registro de cuestiones no solo vitales, sino estéticas, como pueden ser percepciones espaciales, temporales, lingüísticas, idiomáticas y de traducción. Del mismo modo, su repercusión en la autoría, y en la producción o recepción de la obra, obedece a la misma lógica.

Cuando Julieta Vanney aplica el término estética migrante a partir de la experiencia migrante, se apoya en los estudios de Julio Ramos, quien caracteriza dicha experiencia mediante la expresión literaria de “raíces portátiles”<sup>13</sup>; y se pregunta por el significado de escribir en un país distinto, un lugar diferente del que el/la sujeto postula como propio: “¿En qué registro se constituye a la distancia de la lengua materna, el sujeto que parte? ¿Cuáles son las líneas del territorio de la comunidad en que se inscribe? ¿Qué deja afuera? [...] ¿Qué casa puede fundar

<sup>11</sup> Vanney 2020, p. 304.

<sup>12</sup> Cfr. Bourriaud 2009.

<sup>13</sup> Ramos 1996, p. 186.

la escritura, incluso cuando enfáticamente se lo proponga? ¿De qué modo puede la escritura garantizar la residencia, el domicilio, del sujeto?"<sup>14</sup>. Reflexiones que se plantean constantemente en las escritoras migrantes, por ejemplo, en *Una casa lejos de casa* (2020) y *Todo lo que crece* (2021) de Clara Obligado.

La paradoja que resume en los apartados anteriores la situación mundial: que lo periférico y errante sea central comporta un giro profundo en todas las manifestaciones de la realidad, también en lo epistemológico y lo literario, que requiere renovaciones capaces de acercarse a la literatura desde otras perspectivas. La experiencia sensible y la aprehensión de lo sensible es punto compartido en las diferentes aproximaciones a la reflexión sobre las prácticas migratorias y la escritura. Y son sus signos los que una crítica, que se puede denominar "exocrítica", puede tener como objeto de estudio.

## Antecedentes/Antecesoras

En 2008, apareció en España el volumen *Postcolonialidades históricas: (in)visibilidades hispanoamericanas/colonialismos ibéricos*, coordinado por Josebe Martínez e Ileana Rodríguez (Ohio State University). El estudio hacía una pormenorizada recopilación bibliográfica de las investigaciones respecto a la migración en España, centradas, entonces, en campos de perfil sociolaboral y, de forma prevalente, en la comunidad magrebí, aunque ya se incluían incipientes trabajos que abordaban la emigración latinoamericana, tan reciente en esa fecha, y que en ese entonces se denominaba bajo el rótulo de "nueva migración". El estudio reflexionaba sobre el grave déficit que acusaba la producción crítica e intelectual española en cuanto a modelos explicativos sobre la emigración, estudios sobre la racialización, el multiculturalismo, el interculturalismo o aportaciones desde la crítica postcolonial acerca del papel de España en su relación con la contemporánea Latinoamérica. Apuntaba cómo no existían líneas editoriales que mantuvieran colecciones relacionadas con el tema, incidiendo en la escasez de traducciones sobre asuntos migratorios, publicados ya extensamente entonces en ámbitos anglófonos y francófonos. Ámbitos que, también en la escena literaria, contaban ya con su producción y trayectoria crítica (por ejemplo, en la emigración latina hacia EE.UU, india en Inglaterra o magrebí en Francia). Situación

---

<sup>14</sup> Ibid., pp. 177-178.

que, justo un año antes examinara el escritor peruano-español Santiago Roncagliolo en "Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI" (2007) para mostrar cómo en el entorno literario del hispanoamericanismo europeo la situación difería ostensiblemente de la de las otras migraciones previas a las que hemos aludido.

A pesar de que la trayectoria transatlántica y hemisférica es de largo recorrido histórico también en cuanto a flujo autorial entre Europa y las Américas, son, por supuesto, los escritores del *boom* quienes preceden, en época reciente, esta singladura. Dicho movimiento supuso un verdadero "fenómeno literario", con un amplio elenco de autores, obras, redes literarias y editoriales, atención de la crítica, el público y los medios, con figuras como Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez o José Donoso, quienes ya fueron cuestionados, en su momento, por sus desplazamientos y la construcción de una literatura latinoamericana transnacional, de la mano del reconocimiento recibido en Europa y EE.UU.

Sin embargo, en lo referente al desplazamiento autorial, cabe señalar que la des/relocalización (desplazamiento, exilio, migración) no se convierte en un valor en alza para la literatura hispánica sino hasta el siglo *xxi*. Valor que se encarna, de forma más concreta, en la producción literaria de mujeres y su vivencia migratoria, según dicta la crítica especializada y el mercado editorial, como apuntábamos, que no permanece ajeno a la creciente demanda de la obra de autoras que han experimentado, por distintos motivos, la dislocación o deslocalización de sus cuerpos e identidades.

Cabe subrayar, por tanto, que nos encontramos en un giro de eje o cambio de época en la literatura escrita en español, que utiliza esta lengua como signo de identidad y clave de resistencia en su diaspórico devenir global, tanto en Europa como en Estados Unidos. Estamos ante una situación nueva para la que la crítica no tiene todavía categorías de interpretación, pero que concita toda su atención, porque ha producido un fenómeno literario que no constituye todavía un canon ni conforma una literatura hegemónica. Con todo, se trata de un fenómeno que conforma, a pesar de ello, la literatura que mayor interés despierta en la academia y el mercado editorial: la emergente literatura latinoamericana en español escrita en Europa y en EE.UU.

Como mencionamos, utilizamos los términos de des/relocalización, provenientes del campo de la economía, para enfatizar, precisamente la reificación de los cuerpos en la sociedad contemporánea y la intrincada

relación entre los distintos ámbitos humanos y científicos. En síntesis, para poner de relieve la condición desplazada, las convivencias de identidades mestizas e híbridas que, de manera testimonial/autobiográfica/ficcional, abordan las obras. La deslocalización física y subjetiva que remite al entramado económico, y no solo social, pero que, no obstante, enreda indefectiblemente cualquier movimiento migrante.

## A modo de conclusión

Según hemos señalado, más allá de la cuestión de cómo las múltiples experiencias modernas de migración son representadas en diversas formas de arte, nos interesa explorar también la cuestión del impacto de la migración en la producción artística y la categoría de lo estético. Las formulaciones planteadas sobre las estéticas migratorias llaman la atención sobre las formas en que la práctica estética podría estar constituida *por* y *a través de* actos de migración, como plantean, de diferentes maneras, las autoras arriba mencionadas. Son intentos de entender la migración en términos también de prácticas estéticas. Y entender, a su vez, la crítica también como parte de ese movimiento. Por ello, se intenta resaltar que estas prácticas artísticas, como las críticas o estéticas, al igual que los y las propias migrantes, están sujetas a múltiples factores culturales, políticos y económicos en su movimiento. En esta línea de estudios, nos interesa indagar en el concepto de estética en un mundo en el que el capital, el trabajo y las personas se transportan y deslocalizan. Allí donde el movimiento genera sus propias reglas de producción, sus propias subjetividades, y sus propios signos. Como señalan Durrant y Lord (2007), en un mundo donde muchos millones de personas tienen la obligación de moverse, el movimiento tendrá inevitablemente que producir significados, intervenir en conceptos, y modificar o crear estéticas. Este es motivo de reflexión que genera la propuesta crítica recogida en el presente artículo.

## Bibliografía

- AGUILAR GIL, Y. E. (2023), *AA: manifiestos sobre la diversidad lingüística*, Almadía, Oaxaca/Madrid.
- APPADURAI, A. (2001), *La modernidad desbordada Dimensiones culturales de la globalización*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

- BAL, M. (2007), "Lost in Space, Lost in the Library", en S. Durrant and C. M. Lord (eds.), *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam/ New Yor, pp. 23-37.
- BENNET, J. (2022), *Materia vibrante: una ecología política de las cosas*, Caja Negra, Buenos Aires.
- BERLAGE, P. (2016), "Mundialidad hispánica y literatura de la migración", en *Versants*, 63/3, pp. 167-18.
- BHABHA, H. (1994), *El lugar de la cultura*, Ediciones Manantial, Buenos Aires.
- BOURRIAUD, N. (2009), *Radicante*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- CALVET, L.J. (1979), *Langue, corps, société*, Payot, París.
- DURRANT, S. and C. M. Lord (eds.), "Introduction", en *Essays in Migratory Aesthetics: Cultural Practices Between Migration and Art-making*, Editions Rodopi B.V., Amsterdam/New York, pp. 11-19.
- GILROY, P. (2004), *After Empire: Melancholia or Convivial Culture?: Multiculture or Postcolonial Melancholia*, Routledge, London.
- HAN, Byung-Chul (2022), *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*, Taurus, Madrid.
- HARWITZ, A. (2022), *Trilogía de la pasión*, Anagrama, Barcelona.
- HUERTAS UHAGÓN, B. (1994), "El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet", en *Cauce: Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas*, 17, pp 165-175.
- LASH, S. y Urry, J. (1987), *The End of Organised Capitalism*, Polity Press, Cambridge.
- LATOUR, B. (2009), *Politics of Nature. How to Bring the Sciences into Democracy*, Harvard University Press, Cambridge.
- MARAZZI, Ch. (2014), *Capital y lenguaje: hacia el gobierno de las finanzas*, Tinta Limón, Buenos Aires.
- MERUANE, L. (2015), *Volverse Palestina. Volvernos otros*, Literatura Random House, Barcelona.
- OBLIGADO, C. (2020), *Una casa lejos de casa*, Contrabando, Madrid.
- OBLIGADO, C. (2021), *Todo lo que crece*, Páginas de Espuma, Madrid.
- PERLOFF, M. (2010)a, *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago.
- PERLOFF, M. (2010)b, *El momento futurista*, Editorial Pre-Textos, Valencia.
- RAMOS, J. (1996), *Paradojas de la letra*, Ediciones eXcultura Universidad Andina Simón Bolívar, Caracas.
- RANCIÈRE, J. (2014), *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo Libros, Buenos Aires.
- RIVERA GARZA, C. (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Tusquets, Ciudad de México.
- RIVERA GARZA, C. (2022), *Escrituras geológicas*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.

- ROCHA, G. (1965), "La estética del hambre", *Reseña del Cine Latinoamericano*, Génova, enero de 1965, disponible en: [http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41\\_14no\\_a.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH0655/a0523bfd.dir/r41_14no_a.pdf) (última consulta 22 de septiembre de 2023).
- RODRÍGUEZ, I. y MARTÍNEZ, J. (coords.) (2008), *Postcolonialidades históricas: (in) visibilidades hispanoamericanas / colonialismos ibéricos*, Anthropos, Barcelona.
- RONCAGLIOLO, S. (2007), "Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI", en *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, 19, pp. 151-158.
- SAAVEDRA, N. (2020), *#New Latino Boom. Cartografía de la narrativa en español de EE. UU.*, El BeiSman, Chicago.
- SÁNCHEZ-PRADO, I. (ed.) (2006), *América Latina en la 'literatura mundial'*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburgh.
- SPIVAK, G. y GIRALDO, S. (2003), "¿Puede hablar el subalterno?", en *Revista Colombiana de Antropología*, 39, pp. 297-364.
- VANNEY, J. (2020), "Experiencia migrante en la Literatura Americana finisecular (s.xx y s. xxi)", en *Revista Landa* 8/2, pp. 304-313.



# Escrituras posnacionales: diálogos y cruces entre Argentina y España

María Belén Bernardi

Universidad Nacional de Rosario

## Introducción

En el contexto cambiante del mundo contemporáneo, marcado por procesos de homogeneización y reheterogeneización cultural<sup>1</sup> que tensionan aspectos locales y globales producto de la tercera fase migratoria<sup>2</sup> y del “giro estético diaspórico”<sup>3</sup> es posible ubicar a una serie de escritores nacidos en Argentina y radicados en otros países que comienza a publicar a partir de finales de los años noventa y que exhiben en sus obras una problematización del sustrato nacional de la literatura.

Dentro de dicha serie emerge un grupo que desde distintos medios críticos y editoriales ha sido denominado *La joven guardia. Nueva narrativa argentina* a raíz de una antología editada por Tomas y aparecida en Argentina en 2005 y en Barcelona en 2009, integrante en parte de la lista *Bogotá 39* (2007) y de la “generación Granta en español” (2010) que comparte, como describiremos a continuación, algunas características entre las que la problematización de la idea de patria y del lugar de origen ocupa un lugar central.

En la edición, Tomas incluye en su lista los siguientes nombres: Florencia Abbate, Gisela Antonuccio, Hernán Arias, Gabriela Bejerman, Félix Bruzzone, Oliverio Coelho, Washington Cucurto, Romina Doval, Mariana Enríquez, Federico Falco, Gonzalo Garcés, Diego Grillo Trubba, Iosi Havilio, Germán Maggiori, Pedro Mairal, Maximiliano

---

<sup>1</sup> Castany Prado 2007.

<sup>2</sup> Bauman 2013.

<sup>3</sup> Gallego Cuiñas 2021, p. 19.

Matayoshi, Andrés Neuman, Alejandro Parisi, Patricio Pron, Samanta Schweblin, Juan Terranova, Pablo Toledo y Gabriel Vommaro.

Si bien muchos de ellos residen o han residido en el extranjero, nos centramos en aquellos representantes cuyo desplazamiento ha sido en dirección a España con el objetivo de analizar imaginarios, espacialidades y figuraciones autopoéticas posnacionales<sup>4</sup>. En lo concreto, seleccionamos la obra de Patricio Pron y Andrés Neuman en tanto sus poéticas exploran una visión extrañada y extranjera de la historia no solo argentina sino también europea, entre cuyas literaturas se insertan y a las que analizan desde una perspectiva marcada por el distanciamiento<sup>5</sup>.

Este trabajo se estructurará entonces atendiendo en primer lugar a un desarrollo teórico que dé cuenta de las implicancias que adquiere la cuestión de la migración en términos estéticos y literarios; en segundo lugar, se justificará el abordaje de ambos escritores y de sus poéticas desde una perspectiva posnacional, tras lo cual se analizará una selección de su obra y por último se arribará a algunas conclusiones.

## **Migración, posnación y relaciones transatlánticas**

En el trasfondo general de una literatura en castellano “atravesada por una miríada de otras culturas”, es posible tomar — tal como propone Gallego<sup>6</sup> siguiendo la línea del hispanismo transatlántico de Ortega— un espacio entendido como “sistema abierto” y como “concepto de cruces, tránsito y convergencia de formas narrativas compartidas entre la Argentina y España en la actualidad”<sup>7</sup>. En ese sentido, podría pensarse que ciertas manifestaciones literarias se insertan en una zona problemática, “entre” las literaturas argentina y española.

Dentro de este campo, Wamba Gaviña estudia el tema de la lengua y la identidad cultural en “jóvenes” narradores argentinos contemporáneos, en ese entonces de alrededor de 30 o 35 años aproximadamente, entre los que incluye a Ariel Magnus, Patricio Pron, Juan Terranova, María Cecilia Barbetta y luego también a Neuman. Concibe que se trata de

<sup>4</sup> Castany Prado 2007.

<sup>5</sup> La obra de ambos escritores constituye además parte del corpus de nuestra tesis doctoral, actualmente en fase de finalización, donde se analizan las escrituras autopoéticas de tres escritores leídos en términos de posnación, que incluye a estos y a Vicente Luis Mora.

<sup>6</sup> Gallego 2012, p. 13

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 14.

un fenómeno literario que da cuenta, casi como rasgo generacional, “o bien de un conflicto en la identidad cultural de los narradores, o bien de una crítica al medio cultural del que se distanciaron y en el que vuelven a insertarse [...], una constante en la búsqueda de la patria, un sentimiento de pertenencia particular con el país natal o con el país de los antecesores inmigrantes”<sup>8</sup>.

Por su parte, Seifert observa que algunas obras, entre ellas las de un grupo de escritores nacidos en Argentina que residen o han residido en España, como las de Clara Obligado, Inés Fernández Moreno, Rodrigo Fresán, Pron y Neuman son representativas de lo que denomina “poéticas de la extranjería” con las cuales busca “dar cuenta del modo en que la ficcionalización de desplazamientos fuera de las fronteras nacionales y las figuraciones del extranjero en la narrativa argentina contemporánea forja una concepción de extranjería que redefine un conjunto de categorías relevantes como pertenencia, tradición, lengua, globalización y contacto cultural”<sup>9</sup>.

Como propone Castany, la postulación de una literatura posnacional no se basa en una superación de lo nacional (como parecería indicar erróneamente el prefijo “post”) sino en una tensión, una dialéctica entre lo nacional y lo posnacional, abordable también a partir de la consideración de los vínculos que se establecen en el espacio transatlántico determinado por la triangulación España, Latinoamérica, Estados Unidos, como propone Ortega.

Esa dialéctica, que se hace extensiva a Europa en general, resulta fundante de la obra de Pron y Neuman puesto que ambos construyen una mirada que encuentra en la dislocación y el borramiento de fronteras nacionales su característica más saliente. En ese sentido, la hipótesis de lectura que proponemos es que ambos delinean una poética posnacional en su obra, una mirada extrañada y distanciada de la patria de origen que se construye mediante una revisión de la historia europea y una fusión con ella. Por esa razón, elegimos para nuestro análisis textos que emplean el ámbito sociocultural alemán como espacio propicio para desarrollar narraciones que ponen en juego distintos enclaves históricos que combinan elementos propios de la realidad argentina y la europea, locales y globales: *El viajero del siglo* (2009) de

---

<sup>8</sup> Wamba Gaviña 2011, p. 1.

<sup>9</sup> Seifert 2018, p. 12.

Neuman y textos narrativos de Pron como *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (2010) y *El comienzo de la primavera*, entre otros.

## El caso de Andrés Neuman

Andrés Neuman nació en Buenos Aires, Argentina, en 1977 y emigró a Granada a sus casi catorce años con su familia. En numerosos textos autopoéticos, el autor relata cómo pasó su infancia en Argentina y su adolescencia en España; transitando así la escuela primaria en una orilla y la secundaria en otra, lo cual generó en él un conflicto y un desdoblamiento lingüístico que serán fundantes de su escritura.

Las diversas culturas inmigrantes que históricamente han conformado Andalucía permiten al escritor proyectar su propia experiencia en una región producto de mezclas cuya idiosincrasia parece situarse en las antípodas de todo intento de asimilación o de absorción: “Como región de emigrantes pobres e inmigrantes africanos, como tierra de puertos, aventureros indios y mestizajes históricos, Andalucía no solamente te recibe, sino algo incluso más generoso: te deja ser extranjero”<sup>10</sup>.

Se trata además de una ciudad que representa las tensiones entre lo local y global que mencionábamos al comienzo y que, al igual que el escritor al que ha acogido, encarna dualidades en apariencia irreconciliables que son las que, paradójicamente, le proveen de una identidad particular:

Tradicionalista, milenaria, absorta en su propia leyenda, Granada se ve incesantemente asaltada por turistas políglotas y universitarios ebrios [...] La ciudad parece detenida en el tiempo, pero sus caminantes viven en tránsito. Casi nadie se queda más de un par de noches, muy pocos estudiantes permanecen aquí después de terminar su carrera. Este carácter fugitivo le confiere una liquidez que matiza su estatismo. En eso se parece al interior de la Alhambra<sup>11</sup>.

Como veremos, esta reivindicación a primera vista localista se complejiza al ser puesta a funcionar en un ámbito geográfico más amplio, como el de la novela que nos ocupa.

*El viajero del siglo* (2009) transcurre en Alemania en el período de la restauración posnapoleónica durante las primeras décadas del siglo XIX,

<sup>10</sup> Neuman 2008, p. 192.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 191.

lo cual arroja un indicio de interés para la perspectiva de lectura aquí propuesta al situarse históricamente en los años en que la literatura como institución se vincula con los proyectos nacionales. Siguiendo a Volpi,

A partir de 1820, mientras Francia y Alemania reinventaban sus respectivas tradiciones nacionales, seguidos por Rusia, Italia y los demás países que poco a poco surgían en el cambiante mapa de Europa, nació una gran variedad de instituciones para estudiar y proteger las literaturas locales frente a sus vecinas. Hasta entonces, la literatura nunca había sido tratada como un bien particular, propiedad privada de uno o varios países, mientras que, a partir del romanticismo, lenguas y literaturas pasaron a engrosar la artillería ideológica de los gobiernos burgueses<sup>12</sup>.

Este dato resulta de relevancia porque muestra por un lado la homogeneización que supone el marco espaciotemporal elegido y además conjuga elementos de distintas culturas.

Esta novela narra la historia de Hans, viajero, escritor, estudiante de filología y traductor, como el propio Neuman, que llega a Wandernburgo, una curiosa ciudad de ubicación inespecífica y fronteras móviles entre Sajonia y Prusia, donde entabla amistad con un anciano que toca el organillo y un español, Álvaro de Urquijo, cuya infancia ha transcurrido en Granada, en un trayecto inverso al de Neuman, de quien podría considerarse una autofiguración indirecta. También se siente un doble forastero como Neuman pero en su caso al entrar a la iglesia debido a su aire de turista y por no ser un practicante asiduo<sup>13</sup>.

En esa ciudad acude a tertulias donde los participantes debaten sobre problemáticas socioculturales, políticas e históricas del momento y visiones filosóficas en torno a los discursos y estereotipos nacionales, las ventajas y desventajas de la Unión Aduanera, las implicancias sociales y lingüísticas de la emigración, los cambios en los roles femeninos y la importancia de la traducción, es decir, temas que resultan todos de extrema actualidad. De hecho, en *Barbarismos* se define a Europa como “continente separado por la misma moneda” y “anciana que se comporta como si nunca antes hubiera sido pobre”<sup>14</sup>. Esto aludiría a la Unión Europea y sus dificultades pero también a las posibilidades o

---

<sup>12</sup> Neuman 2009, p. 165.

<sup>13</sup> Ibid., p. 53.

<sup>14</sup> Neuman 2014, p. 37.

intentos de cohesión de un país, que se ve reducido a una “agrupación de desconocidos que tributan en un mismo lugar”<sup>15</sup> y depurado de su dimensión simbólica.

Un tema central en Neuman es la traducción entre distintas variantes del español que aquí encuentra un contrapunto con el alemán, cuya función estudia Giovannini a propósito de los dos textos que aquí nos ocupan:

La capacidad de diferenciación respecto al otro, en este caso a la lengua del otro, funciona como fuerza integradora de la propia identidad lingüística y cultural. Así la lengua alemana es, en su sintaxis, de una rigidez antinatural y el idioma, en todos sus aspectos, impone una barrera a lo sensible, a la expansión del yo, a la comunicación, tal como ocurre, con muy diferentes matices, en los mundos narrativos de Barón Biza y Pron. Por el contrario, en los textos de Neuman y Magnus, predomina el acento positivo frente al desafío que significa el idioma alemán para un hispanohablante. El descubrimiento de la diferencia es también el descubrimiento de uno mismo y, en función de la fuerza utópica, se expande el propio sentido del mundo y de la historia solamente gracias a la lengua del extranjero<sup>16</sup>.

Esa reafirmación de lo propio, sin embargo, mantiene la tensión inherente a lo local y lo global, lo nacional y lo posnacional: a pesar de construirse como una “poética del movimiento”<sup>17</sup> o “*ethos* errante”<sup>18</sup> Hans lleva consigo un arcón con libros que simboliza la literatura de los muertos, la tradición: se trata de un movimiento centrífugo y centrípeta que “representa una literatura que se construye como fuga y desplazamiento de la tradición, pero que al mismo tiempo regresa a ella”<sup>19</sup>.

Resulta de sumo interés, en este sentido, cómo Pozo de la Torre ve en esta novela un viaje centrífugo de desterritorialización e inestabilidad de la identidad latinoamericana y uno centrípeta a partir de referencias canónicas del siglo XX como lo son “El rey burgués” de Darío, “El Inmortal” de Borges y *Cien años de soledad* de García Márquez:

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 87.

<sup>16</sup> Giovannini 2017, p. 200.

<sup>17</sup> Bernardi 2020.

<sup>18</sup> Pozo de la Torre 2019.

<sup>19</sup> Ibid., p. 22.

Desde diferentes aristas, estos escritores pusieron en crisis las mismas nociones que el canon y la crítica de la literatura actual cuestiona: la dicotomía entre tradición y ruptura, entre lo cosmopolita y lo local, entre centro y periferia; y entre una literatura latinoamericana y, al mismo tiempo, universal. Por otra parte, todos ellos transcodificaron elementos de otras tradiciones. Así como Darío re-escribió la poesía francesa de los parnasianistas y los simbolistas, García Márquez introdujo la estética de la novela moderna –Kafka, Faulkner– al territorio americano, y Borges, como ya tanto se ha señalado, utilizó motivos de toda la literatura, Neuman incorpora elementos de la tradición latinoamericana en una novela que, en apariencia, no es latinoamericana<sup>20</sup>.

A partir de este mapa, la autora propone la idea de que algunos autores contemporáneos a Neuman han interiorizado la tradición latinoamericana que viaja con ellos si se desterritorializan: “en ellos persiste, acaso como huella, la tradición. Es decir, habría en su literatura —globalizada, extraterritorial, cosmopolita— una huella del origen. Como Hans, es una literatura que lleva a cuestas el arcón de la memoria”<sup>21</sup>. En esta huella que persiste se puede apreciar una manifestación de la relación dialéctica entre lo nacional y lo posnacional. Sin embargo, la idea de una tradición literaria que se lleva consigo adonde se va remite a rasgos esenciales, estables e incontaminados, equiparables a la metáfora de los escritores como caracoles que proponía Cortázar y que Gracia Morales contrapone en el caso de Neuman con su dilecta metáfora del anfibio. En ese sentido es que el autor se pregunta respecto del caracol:

¿Es un bicho esencialmente migratorio o es la refutación de la extranjería? Esto es muy subjetivo, pero el niño que hay en mí me dice que un caracol nunca pierde su casa.

G.M.: La lleva a cuestas.

A.N.: Eso es. Y me pregunto si llevarla a cuestas es una forma de hacer de cualquier lugar una casa o de que tu casa sea siempre la misma, pero estando en movimiento<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> Ibid., p. 24.

<sup>21</sup> Ibid.

<sup>22</sup> Morales 2014, p. 118.

Por esta razón, la hipótesis de un distanciamiento como clave de lectura resulta productiva puesto que, siguiendo con esta metáfora anfibia, más que la asimilación con un origen u otro, una tradición u otra, se relaciona con aquello que separa de la posibilidad de una identificación absoluta con una sola de las aristas que componen el escritor posnacional. No hay distancia en el caracol respecto de la casa que lleva a cuestras, tal vez por eso Neuman lo define como “apátrida inmanente”<sup>23</sup>. En cambio, lo anfibio supone una doble pertenencia, argentina y española, pero también una doble orfandad y como resultado, la construcción de un espacio que no es conjunción absoluta ni tampoco exclusión de ambas sino una respuesta singular que se va construyendo en cada instancia de escritura, sin pretensiones de erigirse en una totalidad exenta de contradicciones.

En ese mismo sentido puede entenderse que Hans, Álvaro y el organillero, autofiguras indirectas del propio Neuman cada uno a su modo y en distinto grado, planteen en el caso del primero la certeza a pesar de las diferentes circunstancias históricas de que él sería nómada, “siempre buscando otro lugar, nunca del todo aquí ni del todo allá”<sup>24</sup>; en el caso del segundo un doble exilio, por haber llegado a la ciudad y por haberse quedado y en el caso del último, su sueño de un hombre de doble espalda y el deseo que tiene antes de morir de saber cómo se dice organillo en todos los idiomas. Estas derivas universalistas y posnacionales, según se mire, son al mismo tiempo relativizadas por el profesor Mietter, usual contrapunto de Hans en las tertulias, quien reafirma la influencia de las culturas nacionales<sup>25</sup>, sobre todo en las traducciones. Lejos de ser una contradicción, se trata una vez más de la expresión de una conciencia posnacional que se sabe no como superación sino en tensión con las perspectivas nacionales.

En consecuencia, resulta usual en la obra de Neuman encontrar identificaciones a determinadas referencias literarias y culturales de las que inmediatamente se procura establecer salvedades que impidan una identificación completa, es decir, que se opta siempre por posiciones que hacen del movimiento su rasgo predominante: “cuando estoy mucho tiempo en un mismo lugar noto que veo peor” (Neuman 2009, p. 120), confiesa Hans. La doble o múltiple valencia identitaria se muestra

---

<sup>23</sup> Neuman 2014, p. 25.

<sup>24</sup> Neuman 2009, p. 179.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 319.

entonces también como una figuración autopoética en términos de una imposibilidad de perspectivas fijas o de las fisuras que supone cualquier adscripción nacional. De esta manera, en *El viajero del siglo* leemos que “las singularidades alemanas se formaron emigrando” (algo que suele decirse respecto de Argentina) y que “cada uno es su propia patria” por lo cual “si alguien llega a representar la sensibilidad de un país (...) será siempre algo casual (...) ¿O de verdad creen ustedes que Bach componía desde su alemanidad?”<sup>26</sup>. Esta pregunta, que se acompaña con el cuestionamiento de a qué se refiere Fichte cuando habla de “el alemán”, se relaciona de manera directa con lo que Castany refiere en torno a la literatura como terreno privilegiado donde estas cuestiones nacionales se ponen en juego, en contraposición con la música que carece de la lengua como elemento determinante, y por esta razón no es casual que en la novela se elija el ejemplo de un compositor y no de un escritor.

Resulta elocuente incluso que aparezcan manifestaciones de posnacionalismo nihilista similares a las que encontramos en Pron y referidas también a una guerra. Así, la inquietud de Álvaro durante la invasión napoleónica respecto de la contradicción que supone resistir un embate que a la vez trae consigo cultura y leyes admiradas es la misma que la de los personajes de *Nosotros caminamos en sueños* de Pron: “no podía evitar preguntarme dónde mierda estaba la patria, qué era exactamente lo que defendíamos [...] lo que estábamos defendiendo eran nuestros recuerdos de infancia”<sup>27</sup>. Y deviene nuevamente el carácter ficcional de la nación ligado a la infancia como terreno predilecto para el afloramiento de lo imaginario y lo idealizado. No se defiende una nación en tanto realidad empírica sino pasada por el tamiz del sentimiento a veces infantil, a veces solo individual que supone una comunidad imaginada. Prosigue Álvaro planteando que España es su lugar, pero no el país que hay sino otro que sueña: “Uno republicano, cosmopolita. Cuanto más española es España, menos es. En fin, así son las patrias, ¿no?, algo indefinido que nos guía (no sé, contestó Hans, no creo que nos guíen las patrias, nos mueven las personas, que pueden ser de cualquier parte)”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Ibid., p. 97.

<sup>27</sup> Ibid., p. 106.

<sup>28</sup> Ibid., p. 108.

Otra visión negativa de lo posnacional tiene que ver con la quita de libertades que el nacionalismo puede suponer para los individuos; al menos en opinión de Hans pero en oposición al pensamiento del profesor Mietter, quien lo concibe como expresión de la singularidad de los pueblos. También se relaciona con el rol del Estado en la regulación del comercio, la distribución de las riquezas y la dificultad tanto de abolir las auténticas fronteras (las mismas que combaten Butler y Spivak) como de lograr que Europa “llegue a pensar como país, como un conjunto de ciudadanos y no como una suma de socios económicos”<sup>29</sup>. En otras palabras, que esté bajo un proyecto político común que logre un verdadero federalismo, que evitaría las guerras, lo cual da cuenta nuevamente de la doble temporalidad que maneja la novela.

Se trata de una doble temporalidad que transcurre en un pueblo de frontera, de doble pertenencia y de doble religión, católica y protestante, que ha sido en parte sajón, prusiano, francés y austríaco. En ese sentido, resulta de raigambre latinoamericana la fundación mítica de Wandernburgo así como es argentina su capacidad de adaptación a circunstancias históricas y referentes de signo diverso. La novela habita entonces la tensión entre el tratamiento de la historia y la política europea aunque, como aclara el autor, no puede evitar mencionar a la Argentina y el homenaje a la tradición latinoamericana:

Galdós o Clarín no inventaban ciudades. Hablaban de las suyas que tenían siglos y siglos de memoria. Galdós habla de Madrid y Clarín habla de Oviedo, aunque diga que es Vetusta es Oviedo. Entonces tenés que el escritor europeo es tan consciente de la historia inmemorial de su ciudad de origen, que no siente la necesidad de inventar nada. Wandernburgo de pronto tiene esta capacidad para ser protestante y católica, de acá y de allá, es alemana pero también es argentina. Es como una especie de oportunismo identitario de Wandernburgo, de parodia de la permeabilidad identitaria de Argentina. No es europeo. El europeo es la identidad fija y memorial indudable. En *El viajero...* aparentemente la temática es europea, pero alegóricamente yo estaba pensando todo el tiempo en Latinoamérica y en Argentina<sup>30</sup>.

De esta permeabilidad depende la supervivencia de Wandernburgo como principado eclesiástico instaurado luego de la paz de Westfa-

<sup>29</sup> Neuman 2009, p. 72.

<sup>30</sup> Neuman en Bernardi, 2018. Entrevista inédita.

lia: “se declaran tolerantes, interconfesionales y prusianos ante el rey de Prusia, con la misma convicción con la que antes se sentían sajones, afrancesados o lo que fuera”<sup>31</sup>. Hans, de quien no se sabe nunca con seguridad de dónde proviene, se caracteriza por esta suerte de oportunismo identitario y él mismo reivindica su ser extranjero en general, sin las distinciones que el organillero intenta instaurar entre los que “nunca se adaptan a su nuevo lugar aunque lo intenten, porque no son aceptados. Otros simplemente no quieren pertenecer a ese lugar. Y otros son como Álvaro, que podría ser de cualquier parte”<sup>32</sup>, es decir, variantes del cosmopolitismo apátrida y mundialista que propone Castany.

## El caso de Patricio Pron

Patricio Pron nació en Rosario, Argentina, en 1975. Allí estudió Comunicación Social, profesión cercana al ámbito periodístico en que se desempeñaron sus padres. Esto lo condujo, entre otros, a trabajos para el diario “El Litoral” y como corresponsal del diario “La Capital” en Europa Occidental, los Balcanes, África del Norte y Turquía en 2000 y 2001. Entre 2002 y 2007 trabajó como asistente en la Universidad Georg-August de Göttingen (Alemania), donde se doctoró en Filología Románica con una tesis sobre la narrativa de Copi, escritor que escribía en francés desde París y que históricamente ha ocupado un lugar incómodo y descentrado del canon literario argentino. Aunque ese estado de situación se esté reconfigurando, ya que su recepción y circulación ha ido creciendo sostenidamente a partir de las últimas décadas, su vocación provocadora y polémica, crítica con los enfoques nacionalistas, constituye una tradición en la que Pron elige insertarse y de la cual da cuenta en numerosos textos que conforman una “autopoética desplazada”<sup>33</sup>.

Para comenzar, cabe señalar que el título que originariamente el autor había pensado para *El mundo sin las personas que lo afean y arruinan* (2010) era “El libro alemán”, lo cual da cuenta de la posición exterior, de la mirada desde afuera que le da unidad<sup>34</sup>.

---

<sup>31</sup> Neuman 2009, p. 87.

<sup>32</sup> Ibid., p. 123.

<sup>33</sup> Bernardi 2019, p. 382.

<sup>34</sup> Seifert 2014.

Pron emplea con frecuencia el recurso de difuminación así como de fusión de marcas nacionales para dar cuenta de correspondencias históricas entre ciertos acontecimientos del pasado europeo pero también argentino. En ese sentido, este libro, como otros del autor, aborda fracasos históricos moldeados por nacionalismos a ambos lados del océano que han dejado heridas aún no resueltas en la historia alemana, como el fascismo y nazismo durante la Segunda Guerra Mundial y el comunismo soviético durante el período en que se mantuvo el muro de Berlín así como el nacionalismo causante de la dictadura militar en Argentina. Si uno de los temas que Pron trabaja es precisamente el de las responsabilidades individuales y colectivas en esos acontecimientos, resulta elocuente el deliberado borramiento del calificativo “alemán” que iba a dar título al libro y su reemplazo por la idea de un mundo hermanado en ciertos fenómenos y en la falsa idealización de los países de origen:

Él, primero, construyó una casa en el pueblo, concebida de manera deliberada sin ningún elemento que la caracterizara como la casa de un alemán, en una maravilla de emulación que en nada se parecía a la soberbia con la que muchos extranjeros, y los alemanes en particular, se instalaban en los pueblos argentinos, más interesados en el cultivo de una memoria compuesta por recuerdos ficticios de un país idealizado —de un país que, por casualidad, acababa pareciéndose demasiado a Baviera—, antes que en integrarse a la población nativa. Él, en cambio, hizo esfuerzos durante meses para confundirse con ellos, para ser uno más de los pobladores que miraban sorprendidos las excentricidades de un alemán...<sup>35</sup>.

De manera similar, en su novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), reeditada recientemente, los espacios geográficos aparecen alterados con marcas gráficas, como la transmutación de Rosario a \*osario, con claras y negativas connotaciones semánticas. También hay una especie de abstracción que tiende a la universalización de los acontecimientos narrados en *Nosotros caminamos en sueños* (2014), novela que aborda de manera satírica la Guerra de Malvinas, donde uno de los personajes parece no conocer la ubicación de las islas y no tener ningún sitio o patria a la cual volver. El absurdo de la guerra se encuentra representado por soldados que no saben quién es el

---

<sup>35</sup> Pron 2010, p. 87.

enemigo ni cuál es su bando. Ante la pregunta recurrente: “¿eres de los nuestros?”, siempre se responde “¿quiénes son los nuestros?”<sup>36</sup>. Es decir que aparece un desdibujamiento espacial —a partir del escamoteo del nombre de las islas, junto con su confusión con el de Maldivas por parte del Sargento y la falta de certeza que rodea su ubicación exacta— que también opera en el plano identitario y subjetivo con personajes que dicen no reconocer su propio rostro<sup>37</sup> y cuyos nombres o bien se reducen a su oficio, como el Nuevo Periodista; o encarnan un crisol de nacionalidades que encuentran su epítome en la intervención de Copi en la historia.

Se pone de manifiesto entonces una reconstrucción particular del pasado que, como en otras obras del autor, conlleva siempre la idea de fracaso ligado a lo nacional entendido desde un esencialismo patriótico. Ese fracaso se debe a su usual opción por la violencia que lleva a guerras inútiles por la posesión simbólica de un territorio por parte de un Estado, sea este cual fuera. De allí la indistinción y el universalismo que opera en la mención concreta de estos y de sus víctimas: “Los cadáveres son todos iguales, no importa en qué hayan creído sus propietarios antes de morir”<sup>38</sup>.

En definitiva, se trata de abstracciones o generalizaciones que borran de alguna manera la especificidad histórica y geográfica, y en ese sentido podrían entenderse como operaciones posnacionales, en este último caso de tipo marcadamente nihilista.

Un procedimiento de distinta índole, aunque similar en cuanto a procedimientos de reformulación en términos nacionales, se encuentra en *El comienzo de la primavera* (2008), basada en el viaje que realiza a Alemania un joven aspirante a filósofo en busca de un profesor, presunto discípulo de Heidegger, a quien ha leído y pretende traducir. En esta novela no solo se plantea el debate en torno al rol de los intelectuales frente al nazismo y a las sombras que este proyecta en la realidad cotidiana de la población, sino que dicho debate se extiende a la realidad argentina en función de la condición de extranjería del protagonista que resulta estratégica dado que le permite evaluar de un modo más libre los hechos que presenta. Se trata de la “construcción

---

<sup>36</sup> Pron 2014, p. 12.

<sup>37</sup> Ibid., p. 114.

<sup>38</sup> Pron 2016, p. 237.

del lugar de enunciación del extranjero como una ubicación privilegiada desde la que se puede decir más y mejor”<sup>39</sup>.

Con respecto a la fusión de referencias locales y foráneas que analizábamos a propósito de Neuman, resulta significativo cómo la historia alemana encuentra vasos comunicantes con la historia argentina, como aquel que conecta con los “desaparecidos”, con una carga simbólica tan fuerte e indudable en el imaginario colectivo. Ante una sucesión de desapariciones de niños que comienza a asolar a la población, el narrador expresa que dichos hechos constituían un

paréntesis en nuestra vida más o menos vulgar y bastante miserable de habitantes de la así llamada República Democrática de Alemania, y ese paréntesis parecía ofrecer una nueva normalidad conformada de desapariciones que, en su proliferación, temíamos, acabarían siéndonos indiferentes<sup>40</sup>.

La indiferencia, la complicidad, la responsabilidad individual ante hechos que conforman la historia de una comunidad y de una nación resulta una constante que Pron explora en diversos textos y que vale en lo concreto tanto para Argentina y Alemania como para otras latitudes. Sin caer en un universalismo que borre las realidades concretas de cada punto del globo, lo cierto es que, como decíamos, existen ciertos contextos que habilitan la adopción de una mirada ampliada que aporte coincidencias a la hora de pensar la historia de la humanidad. De hecho, el tratamiento que se realiza en torno a otros procesos entre los que se incluye la migración y el exilio apuntan también a desnudar la peligrosa indiferencia (cuando no abandono y violencia) que pesa sobre amplios sectores en situación de vulnerabilidad y del rol que cada uno de nosotros tiene en ese mapa global, donde sea que estemos. De allí que la apelación, no excluyente, a un público infantil en *Caminando bajo el mar, colgando del amplio cielo* (2017), donde el autor aborda la problemática social de los migrantes y refugiados a partir de un venado argentino que parte a Europa en busca de mejores condiciones de vida, permita delinear un horizonte utópico de transformación social<sup>41</sup>.

Al igual que la mayoría de los textos hasta aquí analizados, una obra temprana del escritor, de las pocas publicadas en Argentina, toma

<sup>39</sup> Seifert 2014, p. 1.

<sup>40</sup> Pron 2010, p. 17.

<sup>41</sup> Bernardi, 2020a.

los códigos propios del género policial y se construye a partir de una incompletud de las pistas que devendrá una constante en su narrativa, sobre todo (aunque no exclusivamente) en *El espíritu de mis padres...* y *El comienzo de la primavera*.

La novela a la que aludimos, *Formas de morir* (1998), exhibe un mecanismo narrativo muy común en su obra, basado en la búsqueda de alguien que no se sabe si en verdad existe y de una empresa que puede parecer infructuosa e incluso inútil pero que da sentido a una vida, y con ella, a una narración. Aparecen asimismo reflexiones en torno a las relaciones paternofiliales que incluye un reconocimiento de los vínculos literarios con escritores predecesores rosarinos como Elvio E. Gandolfo y Patricia Suárez y un tratamiento sarcástico de la figura de Perón como símbolo nacional y de la extranjería europea constitutiva de la argentinidad:

Estamos tan concentrados en nuestro propio dolor que si muriera Perón, sólo nos enteraríamos cuando al morir nos encontráramos con que en El Infierno piden la afiliación peronista. En tercer y último lugar, debo decirle que aquí está la verdadera Argentina, la de los abnegados criollos y la campaña. Por más extraño que le parezca, allá afuera ya no hay argentinos. Son todos italianos sin acento<sup>42</sup>.

Se trata de un continuo desmantelamiento en clave humorística de estereotipos nacionales que se ejerce tanto en textos literarios como críticos y periodísticos del autor. Inclusive en sus primeros cuentos infantiles, como por ejemplo "Cómo acabar con una montaña", se comienza aventurando la posibilidad de que la cualidad irascible de la comunidad siciliana se deba a que la isla no tiene fronteras precisas del mismo modo que en "Un elefante se vuela" se cuenta la historia de un polaco que, en viaje hacia Argentina, recibe como primera noticia de esta que allí cuando se rompe algo, se emparcha (con claras referencias a nuestro dicho popular "lo atamos con alambre"), por lo cual se la imaginaba como un país lleno de parches y remiendos.

Esa clase de referencia en apariencia ingenua marcada por el absurdo y la exageración y, sobre todo, por la falta absoluta de conocimiento acerca de un territorio resulta una constante en *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*: en "El viaje" el protagonista, el doctor

---

<sup>42</sup> Pron 1998, p. 15.

Maak, le dice a su criada a propósito de Argentina: “¿sabía usted que allí la gente solo come carne de res? (...) no tienen ningún gobierno”<sup>43</sup>.

Respecto de Alemania también proliferan alusiones vinculadas con lugares comunes en torno a la lengua —“Se ha dicho que el idioma alemán es un idioma extraño a la literatura erótica porque nada amoroso puede ser dicho en ese idioma sin que suene a pornografía”<sup>44</sup>—, a la amnesia colectiva —“su país se había limitado a olvidarlo todo”<sup>45</sup>— y a la dificultad de apertura hacia los extranjeros —“...la peluquera<sup>46</sup> era su única amiga en esa tierra en la que siempre sería una extraña (...) Si la soledad hablaba algún idioma, ese idioma tenía que ser el alemán”<sup>47</sup>— y que en ocasiones alcanza el racismo —“...sentía pena por mí, porque mi padre se había muerto y nunca había llegado a aprender el alemán (...) ...fue la primera vez que lo escuché y su significado (...) me estremeció y me hizo sentir una intrusa. La mujer dijo: -No necesitamos nada suyo. Dile que se lleve sus abejas a otra parte. Y también a esa turca de mierda”<sup>48</sup>.

Por último, a la idea de una patria que impone un nacionalismo deshumanizante se le suma un mecanismo adicional que tiene que ver con la negación de toda metáfora que aluda a un hogar, a una patria, a un origen. En ese sentido, resulta frecuente la ausencia de casas en pos de la prevalencia de la errancia, el hospedaje y la orfandad que resultan estructurantes de varios cuentos de *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*, entre ellos “Las ideas” y “Una de las últimas cosas que me dijo mi padre” cuyo elogio a la elección de estar de paso y de dormir en sofás ajenos resulta una constante en su obra, algo que ocurre también en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011).

## A modo de conclusión

Hemos intentado mostrar a lo largo de este trabajo cómo en la obra de dos escritores pertenecientes a una misma “generación” literaria, más allá de los conocidos problemas que esta denominación conlleva, es posible encontrar textualidades diversas que encuentran como sustrato en

<sup>43</sup> Pron 2010, p. 24.

<sup>44</sup> Ibid., p. 34.

<sup>45</sup> Ibid., p. 83.

<sup>46</sup> También extranjera.

<sup>47</sup> Ibid., p. 215.

<sup>48</sup> Ibid., pp. 198-199.

común la exhibición de la tensión entre lo propio y lo ajeno, lo local y lo global, inherente a las literaturas nacionales, que pueden subsumirse a partir de la idea de lo posnacional.

En Neuman aparece una concepción de patria doble y en Pron de orfandad generalizada como dos respuestas posibles y complementarias a una misma problemática: de qué manera dar cuenta en las ficciones de los cruces y los diálogos entre la historia y las tradiciones literarias argentina y europea y cómo esas relaciones transatlánticas evidencian tensiones que encuentran en el ámbito de los textos y en la creación de una particular lengua literaria una vía privilegiada para su abordaje y puesta en discusión. Sea que se trate de un posnacionalismo cosmopolita, positivo, u otro negativo, nihilista, lo cierto es que ambas propuestas estéticas resultan de especial relevancia para pensar en aspectos cada vez más frecuentes de la narrativa contemporánea escrita en castellano.

## Bibliografía

- Bauman, Z. [2011] (2013), *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Bernardi, M.B. (2019). "Patricio Pron: lo propio en lo ajeno. Una poética literaria fundada en la proyección" en Sánchez y Macciuci (Eds.). *Lecturas transatlánticas desde el siglo XXI. Nuevas perspectivas de diálogos en la literatura y la cultura españolas contemporáneas*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 371-186.
- Bernardi, M.B. (2020), *Por una poética del movimiento: espacio y subjetividad en Fractura (2018) de Andrés Neuman*, en "Gramma", 10, s/p.
- Bernardi, M.B. (2020a). "Figuraciones posnacionales y posglobales en *Caminando bajo el mar, colgando del amplio cielo* (2017) de Patricio Pron". *Acta Literaria*. Universidad de Concepción, Chile, 61, pp. 151-135.
- Castany Prado, B. (2007), *Literatura posnacional*, Editum, Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Gallego Cuiñas, A. (ed.) (2012), *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- Gallego Cuiñas, A. (ed.) (2021), *Novísimas: Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- Giovannini, G. (2017), *La lengua alemana en la literatura reciente*, Actas del XVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Estudios Germanísticos. Germanística en Latinoamérica: nuevas orientaciones – nuevas perspectivas, Universidad de Buenos Aires, 194-201, disponible en: <<http://eventos-academicos.filo.uba.ar/index.php/ALEG/ALEGXVI/paper/view/3698/2590>> (última consulta 20 Noviembre 2023).

- Morales, G. (2014), *De anfibios y cronopios. Hablando con Andrés Neuman sobre Julio Cortázar*, Entrevista, "Letral", 12, disponible en: <[www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=212](http://www.proyectoletral.es/revista/descargas.php?id=212)>, 117-136 (última consulta 20 de noviembre de 2023).
- Neuman, A. (2009), *El viajero del siglo*, Alfaguara, Madrid.
- Neuman, A. (2014). *Barbarismos*, Páginas de Espuma, Madrid.
- Ortega, J. (ed.) (2010), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y trasatlánticos*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- Ortega, J. (ed.) (2012), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt.
- Pozo De La Torre, A. M. (2019), *El ethos errante: movimiento y morada en El viajero del siglo de Andrés Neuman*, *Latin American Literary Review*, 46 (91), 22-31, disponible en: <[https://www.researchgate.net/publication/333839401\\_EL\\_ethos\\_errante\\_movimiento\\_y\\_morada\\_en\\_El\\_viajero\\_del\\_siglo\\_de\\_Andres\\_Neuman](https://www.researchgate.net/publication/333839401_EL_ethos_errante_movimiento_y_morada_en_El_viajero_del_siglo_de_Andres_Neuman)> (última consulta 20 de noviembre de 2023).
- Pron, P. (2010), *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan*, Random House, Madrid.
- Pron, P. (2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Random House, Madrid.
- Pron, P. (2014), *Nosotros caminamos en sueños*, Random House, Madrid.
- Pron, P. (2016), *No derrames tus lágrimas por nadie que viva en estas calles*, Random House, Madrid.
- Seifert, M. (2012), *Los privilegios de la extranjería: El comienzo de la primavera de Patricio Pron*, *Actas del VIII Congreso Internacional OrbisTertius de Teoría y Crítica Literaria*, Universidad Nacional de La Plata, disponible en: <[http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2597/ev.2597.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2597/ev.2597.pdf)>. (última consulta 20 de noviembre de 2023).
- Seifert, M. (2018). *Poéticas de la extranjería. Narrativa argentina entre dos siglos (1990-2014)*. Tesis de Doctorado. Universidad de Buenos Aires.
- Tomas, M. (comp.) (2005), *La joven guardia: nueva narrativa argentina*, Norma Editorial, Buenos Aires.
- Wamba Gaviña, G. (2011), *La remigración en algunos narradores jóvenes argentinos y su inserción en el campo literario hispano: El problema de la identidad cultural y del idioma*, *Actas del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*, Universidad Nacional de La Plata.

# La presencia de la diosa María Lionza en la narrativa de Juan Carlos Méndez Guédez: un culto migrante

*Chiara Bolognese*

Sapienza Università di Roma

Juan Carlos Méndez Guédez, nacido en Barquisimeto en 1967, pasó su infancia y juventud en un barrio duro de Caracas. En 1996 llegó a Salamanca, donde obtuvo su doctorado en literatura, y desde hace años está afincado en Madrid. Todos estos lugares son fundamentales porque muestran su vida migrante y, además, aparecen en los textos que vamos a analizar marcando la vida de sus protagonistas.

Hace muchos años que este autor se interesa, desde el punto de vista de la creación literaria, por una religión autóctona de Venezuela, el culto de María Lionza, que se practica sobre todo de la zona de Yaracuy y difundida en Barquisimeto, y que, como veremos, en sus novelas cruza fronteras. Es un culto que él respeta desde el punto de vista espiritual y considera “uno de los productos culturales más hermoso e interesante que hemos creado como país”<sup>1</sup>.

Antes de ver quién es María Lionza y en qué consiste el culto, me parece importante mencionar dos aspectos que caracterizan al autor: el hecho de ser auto-geográfico<sup>2</sup>, lo cual indica que su geografía personal es central en toda su producción literaria; y la importancia que la práctica marialioncera tuvo en su juventud, pues para él era algo absolutamente normal y cotidiano. Méndez Guédez ha pasado a estudiar este culto desde el punto de vista del intelectual y del escritor solo más tarde, una vez que había llegado a España. Se trata de un mito, pues, que lo acompaña en su migración y que impide que el vínculo con su ciudad natal se pierda. A través de sus ficciones el autor vuelve a los lugares de su infancia y juventud y a las historias que había escuchado

---

<sup>1</sup> Méndez Guédez 2018a, s.p.

<sup>2</sup> Méndez Guédez 2018b, s.p.

de niño. De allí su interés por tratar en sus páginas un culto tan fecundo, que, como veremos, él modifica infinitas veces, al tiempo que lo homenajea, vinculándolo a sus personajes e incluyéndolo en muchas historias.

María Lionza es para él una celebración de la resistencia al mal, de la importancia de la vida en armonía con la naturaleza y los animales; es una reflexión sobre su juventud, y una vuelta a un espacio seguro, a una zona de confort: “Vivir en España, me hizo retomar una parte de mí mismo que había olvidado. El viaje a un lugar lejano me acercó a un lugar muy próximo de mi vida”<sup>3</sup>, algo que le ocurre también, como veremos, a Magdalena Yaracuy, protagonista de *La ola detenida*. Se trata de un espacio que se mueve con los personajes y en el que el bien y el mal luchan, y el bien, representado por María Lionza, triunfa. Es asimismo una forma de rescate para los pobres, los humildes, y una manera de seguir en contacto con la tierra natal.

## Origen de la figura

Es a principios del siglo XX cuando se empieza a señalar en la zona de Yaracuy/Sorte la existencia de una devoción de corte campesino y afrovenezolano a la reina María Lionza<sup>4</sup>. El nombre de esta figura tiene diferentes orígenes según las fuentes que se utilicen. Dos son las versiones más acreditadas. La primera dice que este derivaría de una dama española encomendera de Chivacoa, María Alonso, poseedora de muchas onzas de oro, que, al morir, fue bautizada como María de la Onza. Se dice también que con ella se podían hacer pactos para obtener riquezas. La segunda afirma que era una indígena, hija de un cacique de las antiguas tribus de la región (caquetíos o jirajaras), que, asumidas las formas de una serpiente, habitaba el fondo de las aguas. De allí salía cabalgando un danto<sup>5</sup>.

Los estudiosos e intelectuales venezolanos suelen afirmar que “este culto rural [...] era una síntesis de [...] prácticas y creencias de origen indígena que soportaron el empuje de la evangelización católica y se

<sup>3</sup> Méndez Guédez 2020a, s.p.

<sup>4</sup> Cfr. Fernández Martín 1999, p. 40.

<sup>5</sup> Cfr. Barreto 2020, p. 48.

mezclaron posteriormente con elementos africanos traídos por los esclavos que fueron llegando a las haciendas de la región”<sup>6</sup>.

Se comprende de estas breves informaciones que el mito es el resultado de la migración, pues es claramente un culto sincrético que une influencias indígenas, africanas y españolas. Tiene también la función de un mito unificador entre culturas, y ejerce la misma función de reconciliación consigo mismos para los protagonistas que analizaremos.

## El culto hoy

Actualmente, María Lionza, “figura indispensable de la imaginación mitológica popular venezolana”<sup>7</sup>, es venerada como la reina, la madre y la diosa del culto que ella preside. Es representada como una mujer bellísima, muy comprometida con la protección de la naturaleza, y residente en un palacio situado en una cueva, bajo un lago en las montañas de Sorte. La acompañan animales, espíritus subalternos y almas que le rinden pleitesía<sup>8</sup>. Estos espíritus y divinidades se llaman Cortes y representan la vía de contacto entre los feligreses y la diosa misma. Son, además, los espíritus que colaboran con la diosa en sus misiones de ayuda a los seres terrenales. A su lado están también, aunque en un nivel de menor importancia, el Negro Felipe y el Cacique Guaicaipuro. Ellos tres juntos son llamados las tres potencias y representan a las figuras más importantes del culto.

Méndez Guédez señala que “es una religiosidad [...] que se supone que es un cruce del culto a una diosa amazónica y el culto mariano”<sup>9</sup>.

Queda claro que María Lionza es la diosa del mestizaje -algo que encarnan muy a menudo, por nacimiento o por cultura, los personajes del autor-, e incluso sus representaciones lo demuestran, ya que a veces es una mujer de origen europeo, otras es una indígena rodeada por la flora y la fauna típicas de Venezuela.

Es hija de una cultura híbrida y sincrética, pues al lado de las figuras del pasado venezolano, como héroes nacionales y diferentes caciques, entre sus acompañantes aparecen también los vikingos y otras figuras de la actualidad, que derivan de la cultura popular del siglo pasado y

---

<sup>6</sup> Ferrándiz Martín 1999, p. 40.

<sup>7</sup> Duffy Gideon 2014, p. 71.

<sup>8</sup> Cfr. Capriles 2006, s.p.

<sup>9</sup> Méndez Guédez 2020a, s.p.

de este, pues es una diosa que va cambiando. Esto hace que tanto ella como su culto se vinculen también a la situación política y social de la Venezuela actual, y hasta sean utilizados por las élites en el poder como forma de comunicarse con su pueblo. Es un culto bien insertado en los tiempos presentes, como veremos analizando *La ola detenida*. Los personajes se mueven y con ellos van sus creencias míticas.

Los dos grandes estudiosos de este culto son Gilberto Antolínez y Daisy Barreto. Esta última describe con una claridad ejemplar los tres paradigmas que la diosa encarna:

- 1) el paradigma de la autoctonía, representado en el origen indígena;
- 2) el paradigma de la tierra, la proyecta como símbolo de la patria y de la nación; y 3) el paradigma del mestizaje cultural y biológico, en el que encarna los diversos orígenes (indio, negro, blanco y mestizo, y también la integración de los inmigrantes)<sup>10</sup>.

La elevada migración de venezolanos hacia Europa y Estados Unidos hizo que la figura de María Lionza también viajara, y se diera a conocer fuera de su país de origen.

## Entrando en los textos

Después de haber introducido brevemente a la figura de María Lionza, podemos pasar a ver qué lugar ocupa en la ficción de Méndez Guédez y qué función desempeña en la vida de los personajes. Las referencias a ella están presentes desde los primeros textos de este autor, y últimamente se han ido intensificando, puesto que es un elemento que está marcando su investigación y su trayectoria literaria más reciente.

Quiero empezar con el primer texto del autor protagonizado por la diosa, fechado en 1996, y publicado en la revista salmantina *Parásito* como parte de una novela que finalmente no vio la luz. Es relevante señalar que este trabajo se escribió en un momento muy importante de la vida del autor, porque lo hizo cuando él mismo emprendió su migración y es, además, su primer texto publicado en España. María Lionza, de alguna manera, está en los orígenes de la migración del autor. La diosa ha viajado con él, emprendiendo su propia migración, y sufriendo una consecuente modificación, pues en sus páginas el autor lleva a cabo diferentes reelaboraciones de la figura: ella migra y evoluciona también

<sup>10</sup> Barreto 2020, p. 88.

en la imaginación de nuestro escritor. Es una diosa que ayuda a los migrantes y es a su vez migrante. Fabular sobre la Reina es una forma de tener siempre cerca su espacio natal. Es como si el autor quisiera poner bajo la protección de la Reina su nuevo proyecto de vida, reivindicando, además, su cercanía a la cultura indígena.

De los textos de Méndez Guédez que tratan de la Reina, este es el que más respeta la narración del mito original que nos brinda el antropólogo Antolínez<sup>11</sup>, y, así, nos ayuda a conocerlo. Es una reflexión sobre la temporalidad y la existencia, que se concentra en María Lionza, señora de todos los tiempos, que crea el mundo y a todas las criaturas para salvarse de la soledad. Sin embargo, los hijos del primer hombre y de la primera mujer por ella creados se olvidan de todo lo que la Reina les había dado, no quieren hacerle altares y ofrecerle frutas y ella les manda un diluvio, que lo arrasa todo. Lo único que se escucha de su parte es que un día volverá, lo cual suena como promesa de protección y consuelo, pero también como amenaza. Es la propia diosa que, por la incapacidad y crueldad del hombre, ha tenido que marcharse, convirtiéndose, a su vez, en migrante. En cierto momento, aparece una enorme serpiente que pide que cada cien soles se les sacrifique una mujer de la aldea para salvar a las demás, un tema que reaparecerá en otros cuentos. En la desesperación general, la población no se da cuenta de que María Lionza ya está entre ellos, encarnada en una niña de ojos verdes que acepta ser la última víctima, siempre que ellos vuelvan a respetar a la Reina. La población está de acuerdo y ella habla con la serpiente que huye despavorida. La diosa, entonces, les explica cómo volver a su tierra y cómo seguir respetándola, pero el espíritu del mal, Gochó, los corrompe de nuevo, ella manda otro diluvio y ellos vuelven a invocarla. El cuento, situado en un tiempo indefinido, muestra como los hombres no aprenden del pasado y parecen no evolucionar. Termina, pues, con la siguiente constatación: “Y así entendieron los

---

<sup>11</sup> Gilberto Antolínez publicó en el *Universal* del 6 de mayo de 1945, la primera versión conocida del mito vinculado a María Lionza, según el cual, los Indios Jirajara-Nívar recibieron durante una fiesta un doloroso presagio que avisaba de que nacería una bella niña hija de cacique, que no se tendría que mirarse los ojos en la laguna, porque si esto ocurriera de su imagen reflejada saldría una serpiente que causaría la ruina del pueblo. Los indios, al escuchar esto, la encerraron para que no mirara el agua y porque su padre no quería que la sacrificasen, pero ella se escapó, se miró, fue devorada por la serpiente y efectivamente vino la inundación (citado en Barreto 2020, pp. 19-22).

hombres que el tiempo es la serpiente vencida mordiéndose la cola”<sup>12</sup>, un tiempo de derrota y que siempre se repite.

Ya se ve en este primer texto, que Juan Carlos Méndez Guédez quiere homenajear a la figura de María Lionza, como joven dispuesta a inmolarse por los habitantes de la tierra, siempre que se respete y venera a la diosa. Lo hace para denunciar que siempre los hombres repiten los mismos errores y actúan con violencia. Es un mundo caracterizado por una fuerte sensación de falta de esperanza.

Me parece significativo el hecho de que la figura de la diosa aparezca ya en uno de sus primeros textos publicados, como si el autor quisiera enmarcar su escritura bajo la protección de María Lionza. Además, él mismo afirma en una entrevista que cuando escribe tiene una imagen de la diosa en el escritorio<sup>13</sup>, se declara agnóstico pero respetuoso del culto marialioncero y fascinado por todo tipo de espiritualidad.

Me centraré ahora en dos textos suyos más recientes: el cuento “Las siete trompetas y los últimos días” de *La diosa del agua* y la novela *La ola detenida*, porque en sus páginas, protagonizadas por individuos migrantes, la reflexión sobre la diosa es central y determina la trama y las actuaciones de las figuras principales. Como veremos, estos textos y el cuento que acabo de analizar tienen a María Lionza como tema común pero el desarrollo y el tono son completamente distintos. En cierto sentido dialogan, pero exponen ideas diferentes y complementarias sobre esta figura que acompaña y cobija a los personajes en sus desplazamientos. El elemento que tienen en común, aparte de la presencia de María Lionza, es que son individuos que viajan, que tienen que dejar sus tierras y se llevan consigo sus creencias míticas.

El cuento se revela muy interesante porque muestra que la diosa misma es migrante. Aquí Méndez Guédez nos introduce a la figura de María Lionza a través de las aventuras de los jóvenes Virgilia y Carrillo. La vida tranquila de los dos protagonistas se trastoca cuando unas cabezas de chivo aparecen flotando inmóviles en un río, lo cual es interpretado como una pésima señal de malagüero.

Para averiguar qué pasa, Virgilia y Carrillo deciden emprender un viaje hacia lo más alto de la montaña. En su desplazamiento, encuentran un paisaje de muerte, caminos vacíos, aguas muertas, incluso las

---

<sup>12</sup> Méndez Guédez 1996, s.p.

<sup>13</sup> Cfr. Méndez Guédez 2018c, s.p.

dos potencias Guaicaipuro y el Negro Felipe han desaparecido<sup>14</sup>. La desolación es total: “nada es más rotundo que la ausencia. Estamos huérfanos. Nuestra diosa ha debido escapar”<sup>15</sup>. No solo ellos han tenido que emprender la huida de su espacio, sino también la diosa, que ha decidido marcharse de un mundo terrenal tan duro. La propia María Lionza abandona su reino, como hemos visto hasta aquí, y como recitan las diferentes versiones sobre los estudios de su origen.

A lo largo de su camino, Virgilia y Carrillo encuentran un libro que les proporciona una historia de María Lionza diferente de la que ellos conocen. Se cuenta otra versión de su aparición sobre la tierra: “Primero viajó desde unas islas de arenas negras y sufrió una tormenta”<sup>16</sup>, ella sobrevive y a los tres días la rescatan unos indios y la trasladan a su montaña. Convive con ellos y adquiere sus costumbres, se integra, pero

una madrugada, cuando en el cielo se alinearon once estrellas que parecían evocar la forma de una ceiba, María Lionza venció a una Anaconda con ojos de rata que diezmaba cada año a su tribu. Fue ese el instante cuando María Lionza tomó de la luna y el sol los poderes para reinar como diosa de la montaña y voló hasta la cima rodeada de siete mariposas azules<sup>17</sup>.

Es interesante esta narración, porque hace referencia a María Lionza como procedente de unas islas sin nombre que, por sus arenas negras, evocan de inmediato a Canarias, opción que efectivamente se ha barajado a la hora de establecer el origen del mito, que habría llegado a Venezuela con los migrantes canarios.

Sea cual sea el origen de esta figura tan importante para los protagonistas, su huida sigue, y en cierto momento encuentran un río de agua viva, deciden confiar el libro a un tronco que tiene una abertura: el libro, así, irá buscando su camino empujado por las aguas y protegido por la madera. Algo tan natural como la madera abriga los secretos del mundo marialioncero: la naturaleza los salva; la naturaleza cobija a los migrantes y sus creencias.

---

<sup>14</sup> Méndez Guédez, 2020a, p. 21.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>16</sup> *Ibid.*, pp. 27-28.

<sup>17</sup> *Ibid.*

Gracias a la pluma de Méndez Guédez, en estos dos cuentos el lector se sumerge en un espacio y una realidad muy remotos; se trata de un mundo primordial.

En esas páginas, conocemos a una diosa que actúa como tal, aprendemos sobre la génesis del mito y acerca de las hazañas de María Lionza, y asistimos a cómo modifica su realidad y se une a los humanos, comparte con ellos cierta fragilidad y siempre se mueve entre dos mundos. En cambio, la propuesta que el autor nos brinda en *La ola detenida* es diferente, porque se centra en el culto y su eficacia o fracasos.

En los dos cuentos conocemos a personajes que se están moviendo en un infierno, el infierno del caos de un espacio sin tiempo y devastado por la violencia; en *La ola detenida*, nos adentraremos en el infierno real de la Venezuela de comienzo de este siglo.

A través de estos textos, descubrimos a la figura de María Lionza y sus poderes salvíficos. Ella actúa tanto en la tierra como en el mundo espiritual y mítico del que es señora y esto se ve claramente también en la novela, en la que la protagonista se mueve entre el “plano tierra” y el plano espiritual.

Son textos que celebran a los personajes resistentes, resilientes.

Estas historias de huidas, desapariciones y búsqueda de la salvación también se pueden leer como una alegoría de Venezuela, algo que resulta aun más evidente con *La ola detenida*, donde el trasfondo político y social es claro. Pasemos, pues, a centrarnos en ella.

*La ola detenida* es una novela urbana, en la cual Méndez Guédez nos guía por una historia de espías y violencia, en la Venezuela contemporánea, un país de muertos.

La protagonista es la peculiar investigadora Magdalena Yaracuy (un apellido que es un homenaje a la región del monte Sorte), venezolana, afincada en Madrid. Ella dejó su tierra natal en los años noventa, en busca de fortuna en España, empezando, precisamente, ofreciéndose como “Bruja marialioncera de fama internacional. Experta en unir parejas; aleja amantes y maridos que no trabajan, libera de enfermedades [...] hechizos para conseguir buenos empleos y para hacerte invisible a policías de deportación”<sup>18</sup>. Estas palabras muestran ya de entrada cómo la cuestión migratoria y los problemas de los migrantes son un

<sup>18</sup> Méndez Guédez 2017, pp. 18-19.

elemento importante para Magdalena, que bien conoce las dificultades que viven estas personas y por eso desea ofrecerles su ayuda.

La devoción a la diosa y el conocimiento de las prácticas del culto le abren el camino a Magdalena en la tierra de llegada; y, por su parte, la diosa no deja nunca a la protagonista.

Como recuerda la misma investigadora, su pertenencia al culto de María Lionza fue determinante en la elección del destino de su migración, pues escogió Madrid porque contaba con que allí hubiera menos marialionceros que en Venezuela. En cierto momento, declara que la vinculación al culto “fue el motivo por el que se quedó a vivir en España; cuando se mudó, allí no tenía competencia; no existían otros marialionceros que pudiesen superarla al leer el tabaco, la borra del café, que pudiesen ser más efectivos al hacer los ritos de curación y de despeje de energías”<sup>19</sup>. Su migración a Madrid, pues, es auspiciada por María Lionza, al tiempo que el contacto con esta representa también una forma de mantener viva la conexión con la tierra de origen y con todas sus diferentes culturas. Ser marialioncera en cierto sentido es una reivindicación de la pertenencia nacional que sigue incluso después de la migración. Significa reconocer la importancia de un mito de fundación de la identidad venezolana.

En su primera aparición, la investigadora es descrita con estas palabras: “Otra vez rezó una larga oración a María Lionza y a don Juan de los caminos, para que mantuviesen lejos de su vida cualquier rastro de dolor”<sup>20</sup>. La mujer en ese momento se encuentra en Aix en Provence, en un país tercero, huyendo de un hombre que la sigue, y necesita buscar el contacto con la Reina de su tierra, el único punto firme de su vida tan movida. La propia diosa ha viajado con ella, siempre la acompaña.

Finalmente, el misterioso desconocido consigue hablar con ella y la informa de que la están buscando para ofrecerle un trabajo, Es así como Magdalena recibe la propuesta de viajar a su tierra de origen para encontrar a la joven Begoña, hija de un rico político español conservador.

La mujer, antes de aceptar el encargo, se hace una consulta: “el fondo del café le resultó la única opción adecuada. Buscaría un lugar tranquilo, pediría un café negro y se concentraría para analizar esa propuesta y dejar que la oscuridad del líquido le revelase los mejores caminos”<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Ibid., p. 75.

<sup>20</sup> Ibid., p. 10.

<sup>21</sup> Ibid., p. 33.

Sin embargo, para tomar una decisión, la consultación del fondo del café no es suficiente. Poco después, con la esperanza de conjurar sus inquietudes y miedos, Magdalena decide llevar a cabo un ritual marialioncero con el padre de la muchacha desaparecida, patrocinador del trabajo. Este episodio es clave porque por primera vez en el libro se hace evidente el choque de culturas entre la venezolana afincada en Madrid y el madrileño pudiente. Es un ritual que, si por un lado establece una conexión espiritual entre ellos, por el otro muestra la distancia cultural que los separa: ella lo quiere liberar de “las malas fuerzas”<sup>22</sup>, en tanto que él no entiende en lo más mínimo el valor y el significado de lo que está ocurriendo. Queda claro que, para la investigadora migrante, la armonía con la Reina es necesaria para empezar de manera positiva su nueva misión.

Además, la fe de la protagonista en los poderes sobrenaturales es tan fuerte que ni siquiera da a conocer su verdadero nombre, que no es el que conocemos, pues “Para montarte trabajos de brujería mala es indispensable que usen tu verdadero nombre”<sup>23</sup>. Magdalena utiliza un nombre falso porque espera evitar los sortilegios peligrosos.

Comprendemos, así, que tanto su migración como su encargo son puestos bajo la protección de María Lionza.

Si en los dos cuentos analizados antes veíamos el origen del culto, en esta novela, la figura de la diosa aparece más a través de invocaciones, consultas y rituales. Su función es siempre positiva, hacia el bien, es la de ayudar a las personas en dificultad, de restaurar la armonía -análogamente a lo que hace en los cuentos-, la de ser, en este caso, una balsa para Magdalena.

*La ola detenida* es una novela que engancha desde las primeras páginas: la detective debe trabajar a contrarreloj porque sabe que la catástrofe está al acecho.

Además, como lectores sentimos una fuerte empatía y nos identificamos con la investigadora, una mujer dura, que no escatima la violencia, a pesar de que la espiritualidad es un elemento fundamental en su vida desde siempre. Cuando era niña, pues, sus tías la llevaban a los rituales de iniciación para ser *materia* y recibir en su cuerpo las voces y las fuerzas de esos espíritus<sup>24</sup>. Una situación parecida a la que describe

---

<sup>22</sup> Ibid., p. 46.

<sup>23</sup> Ibid., p. 49.

<sup>24</sup> Cfr. *ibid.*, p. 151.

el autor, introducido al culto por las mujeres de su familia. Entendemos, así, que el vínculo con María Lionza, para esta mujer sola y desarraigada, es una forma de mantener vivo el recuerdo de su tierra y de su familia. Practicar el culto o invocar a la diosa, en cierto sentido, le permite a Magdalena sentirse parte de una comunidad nacional, pero también de una comunidad que supera las fronteras, aquella de los *hermanos* marialionceros -así se llaman los practicantes del culto entre ellos-. Proporciona una idea de “conciencia colectiva”<sup>25</sup>.

María Lionza, protectora de la naturaleza y de los animales, le brinda, además, una sensación de cobijo y armonía a Magdalena, que puede así evitar ser arrasada por la violencia que experimenta en su tierra.

La mujer es famosa por haber solucionado enigmas en los que todos los demás investigadores habían fracasado, pero es considerada también una bruja, por su costumbre de echarse las cartas antes de empezar con un nuevo caso, y porque recurre a unos misteriosos rituales para llevar a cabo sus encargos. Es, además, una bruja un poco torpe, porque no siempre sus poderes funcionan o no lo hacen como ella quisiera. Ella misma ve las fallas del culto: “No hay nada que una manzana cubierta de azúcar y dos velones rosa no puedan resolver; pero muchas soluciones llegan cuando ya no son soluciones”<sup>26</sup>. Para más complicación, no siempre María Lionza es generosa con su adepta: “Inútil. No pudo confirmar nada. Ya estaba acostumbrada a que sus luces se apagaban y encendían sin aviso previo. Tenía poderes, pero fluctuantes, difusos. No se quejaba. Muy útiles le habían sido”<sup>27</sup>. Pero son justamente su torpeza y el hecho de vivir “en la eterna incertidumbre, en el vértigo, en el mareo de sus oscilaciones”<sup>28</sup> los que la convierten en una mujer profundamente humana, honrada, pura, a su manera.

## Caracas, la ciudad de los sentimientos encontrados

La protagonista es ambivalente hacia Venezuela, incluso antes de emprender el viaje hacia allá, por eso duda si aceptar la propuesta de trabajo: “tenía algún tiempo sin volver al país, pero le producía temor aceptar un encargo de ese estilo. Parte de su sabiduría se basaba en conocer

---

<sup>25</sup> Luigi et al. 2008, s.p.

<sup>26</sup> Méndez Guédez 2017, p. 12.

<sup>27</sup> Ibid., p. 76.

<sup>28</sup> Ibid., p. 151.

sus límites, y su adorado país era ahora mismo un lugar peligroso”<sup>29</sup>. Y esta percepción del encuentro/desencuentro con su tierra sigue, además, cuando ella está allí: “Caracas me encanta, pero también me debilita”<sup>30</sup>.

La novela propone, así, un ajuste de cuentas por parte de la protagonista con su tierra natal, cuyo recuerdo o presencia es constante en su vida. Ya desde las primeras páginas, vemos cómo a Magdalena, que se encuentra temporalmente en Francia, le basta con escuchar unas campanas para recordar con ternura los domingos en Barquisimeto.

Aparte de la de Barquisimeto, es de señalar la fundamental importancia de la capital del país de origen, presente ya en el título, el cual hace referencia a “una falsa leyenda indígena” protagonizada por Caracas. Según esta, un dios petrificó el agua de una tromba marina que iba a destruir Caracas: “la ciudad tendría siempre a su lado la belleza, pero también la posibilidad de una catástrofe”<sup>31</sup>, reflexiona Magdalena, observando el monte Ávila. Belleza y destrucción son las dos caras de la misma moneda. La propia Magdalena sabe que Caracas le transmite una sensación de protección, porque es la ciudad de su juventud, de sus primeras experiencias, de su formación, y por eso ejerce una gran fascinación sobre ella; pero también la puede destruir con su violencia.

Sus sentimientos encontrados hacia Caracas no impiden que volver allí para ella corresponda, en ciertos momentos, a la felicidad:

Otra vez Caracas. Poca gente lo entendería, pero al volver, Magdalena siempre experimentaba una felicidad sin nombre que cubría cada uno de sus poros. Le gustaba la ciudad de su memoria, esa de la que huyó para hacer un doctorado que no acabó nunca. La ciudad de la que debió mudarse hace veinte años para alejarse de un inmenso desamor que ahora mismo [...] le resultaba una anécdota graciosa<sup>32</sup>.

La percepción que Magdalena tiene de la capital se ha quedado estancada en la ciudad de su juventud, de sus amores y de su etapa universitaria, realidades que ya no existen, pero que siguen teniendo un significado vital para ella.

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 8.

<sup>30</sup> Ibid., p. 111.

<sup>31</sup> Ibid., p. 112.

<sup>32</sup> Ibid., p. 66.

Caracas encarna su pasado y Magdalena es consciente de la importancia existencial que esto tiene, como queda evidente durante una reflexión en un momento de intimidad con su amante español José María: “Le habría encantado compartir con él ese momento: un momento de su memoria en Venezuela porque esa era la fulguración del amor, su verdadero tiempo: instantes cuando ofrecías tu pasado como un tesoro que vivificaba los instantes actuales”<sup>33</sup>.

En esta reflexión se hace patente la necesidad de Magdalena de compartir con quien la acompaña sus sentimientos hacia su tierra de origen y hacia la condición misma de migrante. A su vez, ella comprende a los demás migrantes y desea que en Madrid empaticen con ella y con todos ellos. Por eso sufre cuando, justamente por su condición de migrante, se siente desautorizada a la hora de opinar:

Una vez en una fiesta en Madrid, me atreví a comentar algo sobre el país y dos venezolanos que siguen viviendo en Caracas dijeron que yo no tenía derecho a hablar, que si estaba fuera debía callarme [...] para siempre. Les hice caso, pero también les menté la madre [...] En Madrid hay gente que dice que como no nací allá tampoco tengo derecho a opinar sobre España. Así que soy una mudita educada que solo se interesa en lo que tiene que ver directamente con lo que investiga en ese momento<sup>34</sup>.

Al ser migrante, Magdalena acaba convirtiéndose en extranjera en ambos países: ya no pertenece a Venezuela -donde, por otra parte, también era migrante, desde Barquisimeto a Caracas-, y todavía no pertenece ni pertenecerá a Madrid. Además, la capital venezolana se va desdibujando en su cabeza: “Magdalena comprendió que iba olvidando la ciudad. Las calles le resultaban familiares, le evocaban trozos, tiempos, pequeñas memorias, pero desconocía en dónde se encontraba exactamente”<sup>35</sup>.

Cuando regresa a su tierra, efectivamente, se siente desubicada en muchos sentidos: Magdalena no logra entender los cambios que el país ha sufrido, y menos aún las novedades en el culto a la diosa. Este último, en particular, le resulta ajeno en algunos elementos, como reflexiona cuando descubre la presencia de “infiltrados”, es decir de personas

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid., p. 90.

<sup>35</sup> Ibid., p. 166.

que atentan contra la pureza del culto. El espiritismo marialioncero ya no es lo que era, comprende Magdalena, pues ahora

a las veinte cortes que acompañaban a la reina en sus misiones de curación [...] se había incorporado una que a ella le producía mucho temor: la corte malandra, conformada por espíritus oscuros que en la vida se habían dedicado al robo y al asesinato. También había visto en internet a materias haciendo rituales en los que [...] les partían el pescuezo a unas aterrorizadas gallinas. Y no, eso no fue lo que vivió de niña [...] el espiritismo marialioncero [...]. era la búsqueda del alivio del dolor [...] el mundo cambiaba. Quizás ella había perdido la velocidad del mundo<sup>36</sup>.

Se siente, en cierto sentido, expulsada de su tierra y de su fe. Por eso, a pesar de desearlo profundamente, prefiere no subir a la montaña de Sorte, evitando, así, la que hubiera sido una vuelta a su pasado:

Magdalena pensó que aparte de hablar con su padre le habría gustado ir a Sorte. Era lo más lógico; llevarle unas flores, hacerse unos despojos; realizar una sesión arropada por el verdor de los árboles y ese sonido dulce de los ríos tropezando con las piedras [...] pero lo cierto es que hoy en día la montaña era muy distinta a la que ella había conocido<sup>37</sup>.

Todo ha empeorado después de su abandono del país y ella prefiere mantener vivo el recuerdo de las cosas como eran en el pasado, y no romper la magia de su niñez, como si no quisiera ver con sus propios ojos que el monte también ha cambiado. Ella decide quedarse con los espíritus buenos del lugar “viviendo en ella, envueltos en la luz clara con que acompañaron su infancia y su adolescencia”<sup>38</sup>. Evoca, pues, un reencuentro con su espacio del pasado, pero no una reunión física con su familia.

Venezuela es un país violento y tremendamente peligroso y Magdalena es consciente de ello, sin embargo el hecho de poder contemplar el monte de su juventud le da serenidad: “Para espantar esos pensamientos tristes, Magdalena se instaló en su cama [...] rezaba intentando que sus ojos mirasen hacia ese punto lejanísimo, mucho más allá de la meseta y el mar, donde quedaba la montaña de Sorte”<sup>39</sup>: la

---

<sup>36</sup> Ibid., p. 171.

<sup>37</sup> Ibid., p. 201.

<sup>38</sup> Ibid., p. 171.

<sup>39</sup> Ibid., p. 23.

tranquilidad emotiva llega con la simple visión a lo lejos de la naturaleza de la infancia, viene de la tierra de origen, a pesar de todo. Por otra parte, observando la ciudad tal y como se encuentra ahora, con un cielo sin estrellas, reflexiona: "Ni una estrella. Recordaba que en su infancia podían verse a montones. ¿Dónde habían ido a parar?"<sup>40</sup>. Su Venezuela ha cambiado e incluso la belleza parece haber desaparecido.

Caracas ahora es el horror: "No hay que rascar demasiado para llegar a las cloacas y a la mierda. No es necesario hundirte para llegar a los sótanos. Caracas en sí misma es el sótano podrido donde hay que taparse la nariz y fingir que se vive"<sup>41</sup>. Pero antes fue una ciudad de acogida: "fue el paraíso de muchas personas desesperadas y jodidas. De todas partes del país, de todas partes del mundo venía gente a vivir aquí, este era un sitio del carajo, este era un lugar amable donde se gozaba y vivía en paz"<sup>42</sup>. A Magdalena le cuesta asumir la decadencia sufrida por su país.

No hay posibilidad de salvación del desgarramiento que vive el migrante: "No hay perdón ni memoria para el que se muda, para el que va a pasar los años en otros países. Aquí ya no tenía derecho ni a un trozo de tierra para darle fiesta a los gusanos"<sup>43</sup>. Abandonar la tierra natal equivale a una condena a la marginalidad, pues se pierden los derechos en el país de origen y en el nuevo país se vive en una condición de ciudadano de segunda, cuyos valores, costumbres y creencias son considerados inferiores.

En esta situación de marginalidad, para ella, como hemos adelantado, recurrir a María Lionza es una forma de conjurar también su condición de desarraigada, es un contacto espiritual con su lugar de origen, Caracas, que es y no es ya su lugar: "Era imposible volver a la ciudad que uno quiso. Las ciudades se iban con uno. Regresar era encontrar una fotocopia arrugada del lugar que una vez se amó"<sup>44</sup>.

Sin embargo, es de notar que, hacia el final de su aparatosa misión, Caracas y la protagonista logran perdonarse recíprocamente: "[...] la proximidad de la madera, de la sombra. En ese lugar, ella sentía que la ciudad la recibía de nuevo con silencioso gesto. Una especie de perdón

---

<sup>40</sup> Ibid., p. 113.

<sup>41</sup> Ibid., p. 211

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ibid., p. 169.

<sup>44</sup> Ibid., p. 99.

mutuo que ambas se concedían; una reconciliación en la que una fragancia vegetal, una savia burbujeante, la envolvían”<sup>45</sup>.

## Historias que se cruzan

Estas tres mujeres migrantes protagonistas de la novela ven sus historias, marcadas por la violencia que se perpetra en Venezuela, cruzarse contantemente. Ellas se salvan la vida mutuamente.

Como se comprende a lo largo de la lectura, el reencuentro de Magdalena con Venezuela es duro, es un país donde los secuestros se han convertido en una industria<sup>46</sup> y en el que la vida está constantemente en riesgo. Vida y muerte se entrelazan y un segundo puede hacer la diferencia entre una y otra. Magdalena, después de tanto tiempo fuera, parece haber perdido la costumbre a lidiar con la violencia caraqueña, sobre todo durante sus primeros días allí. Y, de nuevo, la diosa María Lionza llega en su ayuda. En un dramático episodio, la investigadora se salva de un violento atraco precisamente por una señal -un agujonazo helado que pinchó su nuca<sup>47</sup>- que le manda la Reina. A partir de ese momento clave, ella comprende que su vida también está en grave peligro y siente como aun más necesaria la protección y la ayuda de su diosa para sí y para lograr descubrir si Begoña sigue viva. Magdalena, entonces, empieza una sesión: “No se atrevía a invocar el espíritu de Begoña porque si se encontraba recién desencarnada sería peligroso transportarse y que la muchacha entrase en su cuerpo”<sup>48</sup>. Recordaba, pues, que, según el culto, podría morir de la misma muerte. “Ella trataría tan solo de comunicarse con otro mundo. Quería ver si algún espíritu de luz accedía a darle un mensaje y le confirmaba si Begoña ya había cruzado el umbral o si por el contrario continuaba en este plano tierra”<sup>49</sup>. Queda claro que la detective sin la ayuda de la diosa se siente insegura y confundida. Magdalena, en muchos sentidos, le debe la vida a María Lionza, así como Begoña se la deberá a ella.

---

<sup>45</sup> Ibid., p. 182.

<sup>46</sup> Cfr. *ibid.*, p. 73.

<sup>47</sup> Cfr. *ibid.*, p. 127.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 79.

Su devoción viene de muy atrás, pues Magdalena fue una niña diferente de las otras, porque de pequeña fue abandonada por su madre y su padre se hizo cargo de ella, lo cual es lo opuesto de lo que le pasó al autor y de lo que ocurre con cierta frecuencia en Venezuela.

Su cercanía a María Lionza es también una forma de tener una relación con una madre *otra*, para una mujer sin tierra y sin madre. Su madre biológica tomó una decisión que chocaba con su rol social prestablecido y dejó a la hija, la cual, a su vez, se acerca a una diosa todopoderosa, haciéndose feligresa de una religiosidad que tiene a una mujer como divinidad única: dos madres que, cada una a su manera, se muestran como mujeres fuertes. Magdalena solo se pliega delante de María Lionza, al tiempo que la ayuda de la diosa le permite superar sus debilidades y su soledad de mujer desarraigada. La investigadora no da un paso sin consultar a su diosa, y no hace misterio de su devoción. Queda claro que María Lionza es el contacto con su parte más auténtica e íntima -que sigue viva en la migración- y las dos mujeres tienen una conexión muy fuerte: “No me importa que muchas veces no me escuches, que no te escuche, que parezcas no estar; siempre termino encontrándote de algún modo susurró mirando al cielo”<sup>50</sup>. La diosa siempre la protege, la guía, y es su vinculación a la armonía, la naturaleza y la justicia.

Ella misma se define una mujer con fe: “Si me dejase guiar solo por la lógica no me levantaría todas las mañanas a rezarle a una figura de una mujer desnuda sobre una Danta. [...] me importa lo que veo, pero sobre todo lo que no veo”<sup>51</sup>.

Además, es de señalar que la interdependencia de estas tres mujeres hace que esta novela se convierta también en una celebración de la sororidad, como manera de sobreponerse a las dificultades de la vida. Magdalena y Begoña son mujeres anticonvencionales: una utiliza la brujería para resolver sus casos y la otra deja su rico hogar para unirse a un colectivo de fieles al proceso bolivariano. Ambas mujeres han abandonado su tierra y luchan por una causa y, cada una según sus convicciones, por la justicia. El hecho de elegir a estas jóvenes como protagonistas es una forma de homenajear a la fortaleza femenina.

Además, hay una cuarta mujer fundamental en el desarrollo de la historia: la maestra espiritista Juana Urganda. Magdalena la encontró

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 208.

<sup>51</sup> Ibid., p. 52.

cuando tenía 15 años<sup>52</sup>, y desde entonces la llama mamá Urganda, su otra madre, la espiritual. Pues será justamente una sesión con ella, la que le dará nuevo empuje, porque recibirá una información un poco críptica, que la llevará hacia el reencuentro con Begoña: “En el mensaje está el lugar”<sup>53</sup>, le dice mamá Urganda, y el mensaje al que ella alude, Magdalena lo comprenderá después, es el que le había mandado Begoña a un amigo, contándole que había asistido a algo espantoso, que sus manos estaban manchadas de sangre, pero no tenía ninguna culpa y terminando con “tú no tienes la certeza pero yo vivo en ella provisionalmente”<sup>54</sup>. Magdalena entiende, pues, que debe buscar la Quinta La certeza, en donde, efectivamente, encontrará a Begoña, en condiciones físicas pésimas. Para salir de esa dramática situación, Magdalena recurrirá a la corte médica y a otro ritual para que la muchacha se recupere y pueda escapar. La intervención de la Reina se revela clave, una vez más, para llegar al feliz cumplimiento de su misión.

### A modo de conclusión

En estas páginas se ha reflexionado sobre tres textos muy diferentes entre ellos, pero unidos por la presencia constante de una diosa que se relaciona de distintas maneras con los seres humanos para ayudarlos a salvarse de la violencia terrena, que pone sus vidas en grave peligro.

Se trata de trabajos que evocan y homenajean a una diosa migrante, que empatiza con los seres humanos que se han marchado o han sido echados de su tierra. Y entre estos individuos migrantes se encuentra también el autor, que, desde sus primeros escritos, deja siempre un espacio para María Lionza, la diosa que lo acompaña desde su infancia, y que ha viajado con él y lo sigue acompañando en su vida intelectual y personal en España. La diosa es su contacto con su tierra, con su pasado, auspicia su presente y le impide romper los lazos con su país natal. Un país natal que aparece contantemente en todas sus páginas. Tal vez podamos atribuirle a él, una de las últimas frases que pronuncia Magdalena al final de *La ola detenida*: “Por su serenidad, [...] debía fingir que Caracas seguía intacta”<sup>55</sup>.

---

<sup>52</sup> Cfr. *ibid.*, p. 234.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 260.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 286.

## Bibliografía

- Barreto, D. (2020), *María Lionza, divinidad sin fronteras. Genealogía del mito y el culto*, Ediciones Dabánatà, Mérida.
- Capriles, A. 15 de febrero de 2006, "María Lionza: La gran madre", disponible en: <http://www.adepac.org/Newspapers/B-inf-fev-10-1.htm> (última consulta 20 de noviembre de 2022).
- Duffy Gideon, R. (2014), *Mito y rito de María Lionza: una distinción clave*, en "Entre diversidades", Primavera-verano, pp. 69-99.
- Ferrándiz Martín, F. (1999), *El culto de María Lionza en Venezuela: tiempos, espacios, cuerpos*, en "Alteridades", 9 (18), pp. 39-55.
- Luigi, M., et al. (2008), *El origen y el culto a María Lionza como elementos para la educación ambiental y patrimonial en Venezuela*, en "Revista de Investigación", 32 (63), pp. 19-42, disponible en: [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1010-29142008000100003&lng=es&nrm=iso](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1010-29142008000100003&lng=es&nrm=iso). (última consulta 20 de noviembre de 2022).
- Méndez Guédez, J. C. (1996), *Juan Carlos Méndez*, en "Parásito". Salamanca.
- Méndez Guédez, J. C. (2017), *La ola detenida*, Harper Collins, Madrid.
- Méndez Guédez, J.C. (2018a), *Mis novelas buscan la justicia poética": Juan Carlos Méndez Guédez en El Universal*", disponible en: <https://mendezguedezweb.wordpress.com/2018/01/06/mis-novelas-buscan-la-justicia-poetica-juan-carlos-mendez-guedez-en-el-universal/> (última consulta 20 de noviembre de 2022).
- Méndez Guédez, J.C. (2018b) "*Sospecho que vivir fuera de Venezuela me genera una lucidez que no podría tener si estuviese allí*": Juan Carlos Méndez Guédez, disponible en: <https://www.librosyletras.com/entrevista-al-escritor-juan-carlos-mendez-guedez/> (última consulta 23 de septiembre de 2023).
- Méndez Guédez, J. C. (2018c), *Entrevista Juan Carlos Méndez Guédez*, disponible en: <https://www.que-leer.com/2018/04/26/entrevista-juan-carlos-mendez/> (última consulta 12 de noviembre de 2022).
- Méndez Guédez, J.C. (2020a) "Entrevista a Juan Carlos Méndez Guédez", disponible en: <https://www.vallejoandcompany.com/entrevista-a-juan-carlos-mendez-guedez/> (última consulta 20 de noviembre de 2022).
- Méndez Guédez, J. C. (2020b) *La diosa del agua*, Páginas de espuma, Madrid.



# Decolonizarse en migración: *Huaco retrato* (2021) de Gabriela Wiener, del mestizaje a la bastardía

Constanza Ternicier

Universitat Autònoma de Barcelona

Es un lugar común escuchar hablar, desde los estudios comparados, de una posible continuidad entre el nuevo periodismo latinoamericano y la crónica colonial. Fue el mismo Gabriel García Márquez, quien fundara en 1995 la Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano (hoy rebautizada como Fundación Gabo), quien diría en su discurso de recepción del Nobel en 1982 que el *Diario* de Antonio Pigafetta, compañero de Magallanes en su travesía de dar la vuelta al mundo, más se asemejaba a una aventura de la imaginación que a un relato certero de los hechos. Parecía ser que, ante el asombro de los cronistas de Indias, lo real maravilloso ya empezaba a emerger situándonos como continente en el terreno de lo imaginado. Ahora bien, y sigamos, ya que estamos, con una metáfora náutica, el recorrido no podía desencallar hoy en día sin producir ruptura alguna. El cambio supone un paso de lo real maravilloso a lo maravilloso real. En este contexto, la primera novela de Gabriela Wiener, *Huaco retrato* (2021), puede perfectamente ser leída como una pieza que viene a coronar su trabajo como cronista, una muestra más de su maestría para cultivar aquel ornitorrinco de la prosa, al decir de Juan Villoro (2010), que conjuga elementos de la novela, del reportaje, del cuento, de la entrevista, del teatro moderno y del grecolatino, del ensayo y de la autobiografía hasta dar con un animal cuyo equilibrio biológico depende de no ser como los siete animales distintos que podría haber sido. El todo es más que la suma de las partes.

Y si pensamos en la mezcla y los avatares del cruce biológico, hemos necesariamente que convocar acá el trabajo de Wiener, al decir de la misma narradora y protagonista de su texto, como una detective de sus casos familiares. Concretamente, aquellos de su línea paterna. Hay

dos hechos que estructuran el relato de la obra. En primer lugar, la visita al Musée du Quai Branly, museo etnográfico ubicado en los subsuelos de la Torre Eiffel, y donde la narradora se encuentra con las figuritas de cerámica que representan miméticamente su cara de chola (los famosos huacos) y una tumba vacía donde la momia de un niño pudo haber sido robada o sencillamente reubicada dentro de la lógica museística. Se suma a este *plot* nada más ni nada menos que la muerte del padre de la narradora, y a partir de la cual debe viajar a su ciudad de origen: Lima, Perú. No conforme con ello, nos cuenta que aquellos huacos que tiene ante su vista habrían sido recuperados por su tatarabuelo, Charles Wiener, gracias a una expedición que él habría hecho hasta Perú financiado por el gobierno francés en el contexto de la Exposición Universal de 1878. De tal modo, el texto se levanta desde el afán de abrir dos diálogos espectrales: con el padre muerto, Raúl Wiener, a través de su teléfono móvil (desde donde reconstruye la historia de su padre con una amante); y con su tatarabuelo Charles Wiener, con quien intenta comunicar por medio del libro que este habría querido dejar como testimonio de su heroica expedición. A la Gabriela Wiener narradora no deja de llamarle la atención que sea precisamente este personaje el único escritor de su familia y que se erija como un claro antecedente, al menos desde la lógica puramente filiativa, de su propia pluma.

Y a propósito de condiciones biológicas y fundacionales, no podemos dejar de traer a colación aquí a aquel cronista considerado el primer peruano tanto por su condición mestiza, así como por haber sido el autor de una de las primeras historias del Perú: los *Comentarios reales* (1609) del Inca Garcilaso. Nacido en Cuzco siete años después de haber sido derrotado el Inca Atahualpa por las tropas de Pizarro, es parte de aquella suerte de *santísima trinidad* con que se celebra precisamente, vaya ironía, el Día del Libro y de los Derechos de Autor (la inscripción de un nombre, el sello del logos) junto a otras dos figuras preminentes del canon occidental cuyas muertes coronarían la efeméride: William Shakespeare y Miguel de Cervantes. El padre del Inca era el capitán español Garcilaso de la Vega, extremeño descendiente de familias ilustres y entre cuyos antepasados estaban los poetas Jorge Manrique, el marqués de Santillana y el mismísimo Garcilaso de la Vega. Su madre, en tanto, Isabel Chimpú-Occllo, fue una ñusta (o princesa) nieta del Inca Túpac Yupanqui, antepenúltimo gobernante de la dinastía imperial. Dato a tener en cuenta: sus padres nunca se casaron, por ende, él era un hijo natural o ilegítimo: un hijo de la Iglesia, como se llamaba de forma eufemística a

los frutos de esta clase de uniones poco ortodoxas para la época. Pese a esto, el Inca va a encarnar como genio y figura al mestizo por antonomasia, y ello será sostenido por él desde un orgullo de pertenencia. Su visión integradora, como si el Viejo Mundo y el Nuevo fuesen dos esferas perfectamente conciliables, quedará plasmada en sus *Comentarios reales* (1609), donde se explaya acerca del desarrollo e historia del imperio de los Incas y las guerras que los enfrentaron contra los españoles. Su tono idealizado y nostálgico de lo que fuera el pasado incaico contrasta con el tono irónico usado por Wiener en la referencia a ese sustrato histórico que fuera el virreinato de Perú. Más en la línea de una visión problemática acerca de esta categoría, tal como señala Miguel Enrique Morales: “La resonancia del ‘mestizaje’ tanto en las construcciones nacionales como en los ideales continentalistas radica en un hecho discursivo: se trata de un concepto ‘inclusivo’, cuyo principal rasgo es la erosión, simbólica, de las diferencias raciales y sociales acaecidas en el continente”<sup>1</sup>. Gabriela Wiener, en la reconstrucción de su genealogía paterna, nos cuenta que su padre, ese que acaba de morir y a cuyo funeral se encamina de vuelta a Perú, habría escrito sobre el “imperio comunista” de los incas. A través de su tesis, Raúl Wiener le reprochaba a esta gran civilización prehispánica el haberse basado en la igualdad social y, por ende, haber atentado contra la libertad. No conforme con ello, defiende la idea delirante de que Luis XIV se habría basado en los incas para formular su frase “el Estado soy yo”.

Por su parte, el Inca Garcilaso tiende una relación amable de continuidad con sus antepasados y, orgulloso de su origen, le asigna a su texto histórico, que en un principio se nos presenta por medio del modesto afán de glosar algunos aspectos del pasado (a través de unos comentarios), el adjetivo de *reales*. Lo *real* se refiere tanto a lo verdadero, aquello que es fiel a los hechos referenciados, como a lo alusivo a la realeza incaica de la que el autor es directo descendiente. Tal como hace Gabriela Wiener varios siglos más tarde, emerge como un autor testimonial que escarba en su memoria familiar como si fuese un intérprete de su propia genealogía:

el camino más fácil y llano era contar lo que en mis niñeces oí muchas veces a mi madre y a sus hermanos y tíos y a otros sus mayores acerca de este origen y principio, porque todo lo que por otras vías se dice de

---

<sup>1</sup> Morales 2021, p. 611.

él viene a reducirse en lo mismo que nosotros diremos, y será mejor que se sepa por las propias palabras que los Incas lo cuentan que no por la de otros autores extraños<sup>2</sup>.

El personaje de Gabriela Wiener, por el contrario, a pesar de compartir ese *locus* del testimonio de primera mano, ese que se juega el cuerpo según los preceptos del denominado periodismo gonzo, se plantea en continua dialéctica con su origen, y no siente el imperativo de sacar un producto fijo de aquella mezcla. Más bien, observa cómo cada parte de su identidad se superpone a la otra de forma continua: “Mi identidad marrón, chola y sudaca intenta disimular la Wiener que llevo dentro”<sup>3</sup>. Por lo demás, se manifiesta contra una visión demasiado dicotómica de la raza: a pesar de que en la ex capital del virreinato de Perú todo estaba separado por el color, y dicho rígido sistema de castas colonial se prolonga hasta hoy en día, ni los Wiener son basura blanca, ni los Bravo (el apellido de su madre) fueron cholos de mierda.

Por otra parte, en el primer capítulo del libro primero con que se abren los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso ya se hace alusión a ese viaje magallánico al que habría hecho referencia García Márquez en su discurso. El hecho, que resulta fundacional y es el inicio *ab ovo* de la mayoría de relatos del periodo, no solo permite sostener el carácter redondo (y no llano) de la Tierra sino que, además, establece la unión entre dos océanos: el Atlántico y el Pacífico. Sin embargo, ello no nos escinde entre antípodas excluyentes según lo habrían discutido filósofos antiguos y modernos. Muy por el contrario, esto más bien nos reafirma bajo un sentido de unión en el que como latinoamericanas y latinoamericanos podríamos re-descubrirnos en un continente re-significado bajo la mirada del otro:

Mas confiado en la infinita misericordia, digo que a lo primero se podrá afirmar que no hay más que un mundo, y aunque llamamos Mundo Viejo y Mundo Nuevo, es por haverse descubierto aquél nuevamente para nosotros, y no porque sean dos, sino todo uno. Y a los que todavía imaginaren que hay muchos mundos, no hay para qué responderles, sino que se estén, en sus heréticas imaginaciones hasta que en el infierno se desengañen dellas<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Inca Garcilaso 1941: I, XV, 76.

<sup>3</sup> Wiener 2021, p. 45.

<sup>4</sup> Inca Garcilaso 1941, I, I p. 40.

Este sentido de unidad aquí postulado borraría, pues, toda diferencia entre los unos y los otros, a pesar de reconocer más abajo la verdad de aquellas antípodas. Integraría felizmente al mestizo como perfil humano de tales líneas de continuidad trazadas a través de los mares. Esto no elimina el temor, a fines del período colonial y por parte del temeroso sistema inquisitorial del momento, que la obra pudiera ser percibida como una amenaza para los espíritus subversivos que se estaban forjando previo a los procesos emancipadores. De hecho, como nos comenta Jean Franco, tras el intento fallido de rebelión de Tupac Amaru en Perú en 1781 (ojo: antes de la Revolución Francesa), se prohibió la circulación de los *Comentarios reales*, en tanto suscitaba peligrosos sentimientos de orgullo respecto del pasado precolonial<sup>5</sup>. Se trata, no obstante, más bien de un asunto ligado a la recepción y lectura de una obra, alentadas por determinadas circunstancias, antes que un juicio acerca de las intenciones autorales que podamos desprender de ella.

Gabriela Wiener, en cambio, quien no llega a España financiada por la herencia de su padre como lo hiciera en sus días el Inca Garcilaso tras su primera cruzada del charco (como decimos quienes decidimos migrar a Europa), vive su origen como un conflicto que tampoco pretende resolver. La referencia a su tatarabuelo Charles Wiener, aquel viajero arqueólogo que también migró desde Viena a París y tuvo que validarse ante la comunidad académica francesa, es como poco problemática. El aspiracional Charles no encontró mejor moneda de validación que embarcarse en un viaje hacia Bolivia y Perú, conducido por la búsqueda de Machu Pichu, epicentro de la civilización inca. Pese a no haber logrado dar con la ruina del pasado, sí logró escribir un libro que lo proyectaría hacia el futuro: ahí donde dejaría su marca autoral, el registro del narrador: “Wiener, sin ir más lejos, ha pasado a la posteridad no solo como estudioso, sino como ‘autor’ de esta colección de obras, borrando a sus autores reales y anónimos, arropado por la coartada de la ciencia y el dinero de un gobierno imperialista. En aquella época mover un poco de tierra lo llamaban arqueología”<sup>6</sup>. Charles logra de tal modo redimir su impostura cambiando de nombre, religión y procedencia para poder ser aceptado por la sociedad burguesa francesa, nos dice Mercedes Monmany (2021) en una reseña para *Cuadernos Hispanoamericanos*. El primer escritor de la familia, advierte la tataranieta personaje-autora-narradora,

---

<sup>5</sup> Franco 2014, p. 34.

<sup>6</sup> Wiener 2021, p. 13.

es un verdadero americanista y, antes que un escritor, parece ser el troll de toda una civilización. Pese a ello, no sin cierta ironía, ella confiesa que lamenta haber aplazado tanto la lectura de aquel libro de éxito. La autora, y lo sabemos por las marcas paratextuales y epitextuales de su obra, firma con su apellido paterno. En un solo gesto, integra el elemento colonizador en su propio registro autoral, gracias a la conservación del primer apellido (el nombre del padre) que mantienen los franceses, aquellos otros colonizadores que en el caso americano ofrecieron un fértil terreno al desarrollo de la intelectualidad latinoamericana del siglo XIX a partir de una relación, en términos de Said, afiliativa antes que filiativa, esto es, vehiculizada por una conciencia crítica antes que por una continuidad natural<sup>7</sup>. Francia: país del racionalismo europeo que pretende situarse por encima de la brutalidad española, y que en los tiempos de Charles Wiener pudo jactarse de llegar a nuestro continente sin levantar el estandarte de las armas y las letras, sino el de las ciencias y las letras, no “con espadas y caballos sino con un método científico y un cuaderno de campo para entender a los que no eran como ellos”<sup>8</sup>.

Gabriela Wiener se reconoce así en su doble filiación y, por ende, no puede dejar de introyectar ese linaje paterno que gatilla la escritura de su novela: el de su padre y el de su tatarabuelo: “tengo que empezar a pensar seriamente que algo de ese ser fraudulento me pertenece. Y ya no sé si me refiero a mi padre o a Charles”<sup>9</sup>. Al mismo tiempo que asume lo filiativo, nos narra hacia la segunda parte de la novela, esta vez como resultado de sus afiliaciones y afinidades electivas, sus aventuras sentimentales como integrante de una relación poliamorosa en la que ella y su pareja, un poeta peruano con quien migró inicialmente a Barcelona, se enamoran de una blanca madrileña con quien iniciarán una convivencia no exenta de varios malestares. Pese a esto, se sigue apostando por un sistema de parentesco constituido como una agrupación libre y en base a una revolución de los afectos cuyo fundamento es una ética del cuidado anclada, precisamente, en el reconocimiento del otro<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Cfr. Said 1983.

<sup>8</sup> Ibid., p. 35.

<sup>9</sup> Ibid., p. 20.

<sup>10</sup> Cfr. Vassallo 2018.

¿Cómo es entonces que la autora logra decolonizarse pese a ser un cuerpo en migración?<sup>11</sup> Wiener sustituye la categoría de mestizaje por el de bastardía propuesto por la activista y escritora boliviana María Galindo. Para Galindo, la dicotomía entre “blanqueamiento/barbieficación” e “indianización/originarismo” resulta asfixiante<sup>12</sup>. Y el modo que encuentra para hacer bascular dicho binomio es recurriendo al concepto de bastardía que, en lugar de pretender obliterar o blanquear aquel origen que tanta vergüenza histórica nos genera en tanto latinoamericanas, se presenta como un lugar enunciativo de reivindicación capaz de evidenciar todas las contradicciones a las que se enfrentan los cuerpos y las mentes colonizados. De hecho, el personaje de Wiener comenta en su novela que habría preferido ser la hija bastarda de la relación de su padre con una amante, en vez de ser la hija de la esposa oficial. No quiere acomodarse en la paz, la seguridad o el mestizaje del relato familiar, sino que prefiere aceptar la impostora que habita en ella e incorporar dicha alteridad en su ser. Tal será el instrumento clave para poder expresar su incansable posición disconforme<sup>13</sup>.

De tal modo, Wiener encuentra en la experiencia especular de recorrer el museo parisino con que se abre la novela un modo de introyectar la diferencia, es decir: al colonizador y al colonizado. Ella misma es así una perversa mezcla entre huaquero, nombre con el que designa en quechua a los profanadores de sitios sagrados, “saqueadores de yacimientos arqueológicos que extraen y trafican, hasta el día de hoy, con bienes culturales y artísticos”<sup>14</sup>, como su tatarabuelo Charles Wiener; y huaco, aquellas figuras de cerámica que reproducen metonímicamente los rostros de los habitantes de los andes centrales:

Mi cara es muy parecida a la de un huaco retrato. Cada vez que me lo dicen me imagino a Charles moviendo el pincel sobre mis párpados

---

<sup>11</sup> Optamos por referir a una literatura de la migración en tanto subraya ese carácter dinámico que difícilmente puede entenderse como un proceso acabado: “He preferido este término al de ‘literatura migrante’ ya que éste no enfatiza suficientemente la perspectiva de adaptación/cuestionamiento que implica la llegada y la instalación a un nuevo país” (Berlage 2016, p. 177). Un cuestionamiento que, agregamos, es permanente e incluso es traspasado transgeneracionalmente en tanto la condición jurídica y los procesos formativos no borran la condición migrante inscrita en el cuerpo.

<sup>12</sup> Galindo 2021, p. 37.

<sup>13</sup> Cfr. Sánchez Espinosa y Sensini 2022.

<sup>14</sup> Wiener 2021, p. 12.

para quitarme el polvo y calcular el año en que fui modelada. Un huaco puede ser cualquier pieza de cerámica prehispánica hecha a mano, de formas y estilos diversos, pintada con delicadeza. Puede ser un elemento decorativo, parte de un ritual u ofrenda en un sepulcro. Los huacos se llaman así porque fueron encontrados en los templos sagrados llamados huacas, enterrados junto a gente importante. Pueden representar animales, armas o alimentos. Pero de todos los huacos, el huaco retrato es el más interesante.<sup>15</sup>

Solo imaginar el gesto del artista, del autor, o del arqueólogo removedor de tierra que hace desocultar la verdad de un tipo humano (como si pudiera ser homologable al modo en que Heidegger entendiera la obra artística) acaba por desdoblarla. La misma narradora reconoce el ser huaquero que la habita: “Con una sinceridad total, se delata como ególatra y en momentos como racista, clasista y prejuiciosa, aceptando la herencia histórica que los latinos tenemos contra nosotros mismos, además de admitir sentir celos e inseguridades ligadas a la herencia cultural europea y católica”<sup>16</sup>.

El museo es así un espacio problemático a través del cual la mirada instalada sobre los objetos sagrados expoliados en distintos momentos de la historia nos enfrenta a nuestra propia posición de veyeristas que parece estar reproduciendo en *loop* el peligro de mantener una antigua división colonial, según advierte Pauline Berlage, con que el mercado editorial, y agreguemos también el académico, parece regocijarse:

A partir del siglo XVIII también arte y estética forman una nueva complicidad. Es también el período en el que se construye en Europa el “museo” (casa de musas). En esta historia, y al correr del siglo XIX, el “museo” se divide en dos trayectorias: el “museo” que organiza la memoria y el arte de Europa y el “museo” que colecciona y organiza los objetos exóticos de las colonias de Europa, aún aquellos anteriores al momento de la colonización. Los viajeros, mercaderes, y colectores atraviesan el mundo en busca de objetos exóticos, no arte, que a su vez forman parte de la colonialidad del saber (conocimiento) y por ende de la colonialidad del ser (subjetividad)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Ibid., p. 60-61.

<sup>16</sup> Saavedra 2021, en línea.

<sup>17</sup> Mignolo y Palermo 2009, pp. 11-12.

¿Qué simboliza, entonces, en dicho contexto el encuentro que tiene la narradora de *Huaco retrato* con una tumba vacía? La “Momie d’enfant” no solo evidencia la huella de lo saqueado, los huaqueado, sino que además instala en ese vacío múltiples posibilidades. Cuando la narradora se pregunta si puede aquella tumba abierta o reabierta contar la historia de aquel infante y su sueño eterno, la respuesta ha de ser probablemente afirmativa. Y no como el Inca Garcilaso contara la historia con la certeza de la verdad de lo dicho. Más bien, se reivindica la fuga de la narradora que fantasea una eventual huida con la tumba vacía en brazos, para poder significar nuevos sentidos a estos relatos de ida y vuelta que, paradójicamente, comenzaron con la conquista y la colonización<sup>18</sup>. Wiener narradora especula así a través de las nociones del desplazamiento: el robo, la mudanza, la repatriación:

me imagino a alguien, que podría ser yo, sucumbiendo al impulso de tomar en brazos a la Momie d’enfant, la guagua huaqueada por Wiener envuelta en un textil con diseños de serpientes bicéfalas y olas de mar roído por el tiempo, para salir corriendo hacia el muelle, dejar atrás el museo, cruzar hacia la torre, sin ningún plan en concreto, solo alejarnos lo más posible de ahí, pegando algunos tiros al aire<sup>19</sup>.

Ante la encrucijada de la huida y de una literatura postnacional, Fernando Aínsa nos ofrece una disquisición clave: el arte no tiene patria, pero el artista sí. Ahora bien, el autor recoge con pinzas la frase original a partir de un aforismo que se encontró el ensayista Juan Marinello en un plato viejo mientras viajaba por Francia, y la invierte: el artista no tiene patria, pero el arte sí. Su apuesta es por un mundo interconectado donde las fronteras se vuelven porosas y, sobre todo, la “‘autoctonía’ rebasa lo nacional, para ser universalista, sin ser siempre cosmopolita”<sup>20</sup>. En definitiva, en el arte no pueden dejar de quedar inscritas las huellas de la historia, con todas las contradicciones, palimpsestos y filigranas que ello supone.

---

<sup>18</sup> Pauline Berlage compara la migración con el movimiento colonial para poner de relieve la espesura del concepto: “la diferencia fundamental es que mientras en el momento de la colonización, los viajes hacia América nunca fueron considerados como migración, ahora estos viajes de vuelta sí lo son —con todos los prejuicios que el término ‘inmigrante’ implica actualmente” (2016, p. 181).

<sup>19</sup> Wiener 2021, p. 8.

<sup>20</sup> Aínsa 2010, p. 33.

Wiener no es una éxota<sup>21</sup> ni una escritora portátil<sup>22</sup> ni una mera autora inquilina<sup>23</sup>. Su obra sí se acerca más a una escritura transnacional que apuesta por una identidad en constante devenir, pero no desde una posición que se complace y libera en aquella indeterminación postmoderna, sino más bien una que busca deconstruir la historia colonial sin tener que apostar por un discurso finalista sostenido como una verdad, aquello *real* de las crónicas del Inca Garcilaso, pero que sin embargo lleva consigo el lienzo blanco del rebozo de un niño, tal vez coloreado por unos fluorescentes dibujos de serpientes bicéfalas y olas de mar.

## Bibliografía

- Aínsa, F. (2010), *Palabras nómadas. La patria a distancia y el imposible regreso*, en "Letral", 5.
- Berlage, Pauline (2016), *Mundialidad hispánica y literatura de la migración*, en "Versants", 63, 3, pp. 167-183.
- Bourriaud, N. (2009), *Radicante*, Córdoba, Adriana Hidalgo.
- Corbellini, N. (2023), *Huaco retrato de Gabriela Wiener. Filiación, identidad, deseo y migración*, en "Mediaciones de la comunicación", 18, 2, pp. 203-222.
- De Maeseneer, R., Vervaeke, J. (2010), *Escribimos porque la realidad nos parece imperfecta. Entrevista con Juan Gabriel Vásquez*, "Ciber Letras: revista de crítica literaria y de cultura", 23.
- Franco, J. (2014), *Independencia y literatura*, en *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la Independencia*, trad. Carlos Pujol, Barcelona, Ariel.
- Galindo, M. (2021), *Feminismo bastardo*, La Paz, Mujeres Creando.
- Garcilaso De la Vega, Inca (1941 [1609]), *Los comentarios reales de los incas*, H. Urteaga (ed.), Lima, Instituto Histórico del Perú.
- Mignolo, W., Palermo, Z. (eds.) (2009), *Arte y estética en la encrucijada descolonial*, Buenos Aires, Ediciones del Signo.
- Montmany, M. (2023), *Huaco retrato o el estante vacío de un museo*, en "Cuadernos Hispanoamericanos", disponible en: <<https://cuadernoshispanoamericanos.com/huaco-retrato-o-el-estante-vacio-de-un-museo/>> (última consulta 11 de noviembre de 2023).
- Mora, V. L. (2014), *Globalización y literaturas hispánicas: De lo posnacional a la novela glocal*, en "Pasavento", II, 2, pp. 319-343.

<sup>21</sup> Cfr. Bourriaud 2009.

<sup>22</sup> Cfr. Mora 2014.

<sup>23</sup> Cfr. Vásquez 2010.

- Morales, M. E. (2021), *El latinoamericanismo de Simón Bolívar: unidad, inclusión y exclusión social en la Carta de Jamaica*, en "Revista chilena de literatura", 103, pp. 603-623.
- Peinador, M. E. (2021), *Destellos de "mi reflejo de perfil incaico". Decolonialidad y afiliación en Huaco retrato, de Gabriela Wiener*, en "Revista Letral", 29, pp. 111-131.
- Saavedra, J. (2022), *Reseña Huaco retrato de Gabriela Wiener*, en "Fundación La Fuente", disponible en <<https://www.fundacionlafuente.cl/resenas/huaco-retrato-de-gabriela-wiener/>> (última consulta 11 de noviembre de 2023).
- Said, E. (2008 [1983]), *El mundo, el texto y el crítico*, trad. Ricardo García Pérez, Barcelona, De Bolsillo.
- Sánchez Espinosa, A., Sensini, G. (2022), *Danzando entre las categorías de bastardía, perplejidad y complejidad: migraciones y ascendencia en Huaco retrato (2021) de Gabriela Wiener*, en "Revista Letral", 29, pp. 68-89.
- Vasallo, B. (2018), *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*, Madrid, La oveja negra.
- Villoro, J. (2010), *Diseción de un ornitorrinco*, Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano (FNPI), Cartagena de Indias, Colombia, 25 al 29 de mayo del 2010, disponible en: <<https://fundaciongabo.org/es/diseccion-de-un-ornitorrinco>> (última consulta 11 de noviembre de 2023).
- Wiener, G. (2021), *Huaco retrato*, Barcelona, Literatura Random House.





CONSIGLIO SCIENTIFICO-EDITORIALE  
SAPIENZA UNIVERSITÀ EDITRICE

*Presidente*

AUGUSTO ROCA DE AMICIS

*Membri*

MARCELLO ARCA  
ORAZIO CARPENZANO  
MARIANNA FERRARA  
CRISTINA LIMATOLA  
ENRICO ROGORA  
FRANCESCO SAITTO

COMITATO SCIENTIFICO  
SERIE STUDI LATINOAMERICANI

*Responsabile*

STEFANO TEDESCHI (Roma, Sapienza)

*Membri*

CHIARA BOLOGNESE (Roma, Sapienza)  
SONIA NETTO SALOMAO (Roma, Sapienza)  
ALESSANDRA CIATTINI (Roma, Sapienza)  
SERGIO BOTTA (Roma, Sapienza)  
LUCIANO VASAPOLLO (Roma, Sapienza)

Opera sottoposta a peer review. Il Consiglio scientifico-editoriale, anche attraverso i comitati scientifici di serie, assicura una valutazione trasparente e indipendente delle opere sottoponendole in forma anonima a due valutatori ignoti agli autori e ai curatori. Per ulteriori dettagli si rinvia al sito: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

*This work has been subjected to a peer review. The Scientific-editorial Board, also through the scientific committees of series, ensures a transparent and independent evaluation of the works by subjecting them anonymously to two reviewers, unknown to the authors and editors. For further details please visit the website: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)*

COLLANA STUDI E RICERCHE

Per informazioni sui volumi precedenti della collana, consultare il sito:  
[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it) | *For information on the previous volumes included  
in the series, please visit the following website: [www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)*

158. La codificazione di Haiti  
Dal *Code Henry* al Codice civile del 1825  
*Iterio di Camillo*
159. Soil-structure interaction for the seismic design of integral abutment bridges  
From advanced numerical modelling to simplified procedures  
*Domenico Gallese*
160. Probing the horizon of black holes with gravitational waves  
*Elisa Maggio*
161. «Rhetorica eloquentia armat»  
*Evidentia e amplificatio* nella prosa narrativa di Boccaccio  
*Serena Mauriello*
162. Touch and the body  
First-hand and others' tactile experiences reveal the embodied nature  
of pleasant social touch  
*Manuel Mello*
163. Spectral theory of non-self-adjoint Dirac operators  
and other dispersive models  
*Nico Michele Schiavone*
164. One protein many functions: the non-canonical interactions of SHMT1  
The structural and functional characterization of SHMT1 interactions  
with RNA and in the *de novo* thymidylate synthesis complex  
*Sharon Spizzichino*
165. "One Step Beyond the Hero"  
Disrupting War and Violence in American Literature and Culture  
Collected Essays  
*Giorgio Mariani*
166. For a sociology of local innovation ecosystems  
A work in progress on NRRP and the Rome Technopole  
*Tommaso Fasciani, opera postuma a cura di Ernesto d'Albergo*
167. Juegos de miradas: relaciones transatlánticas entre Italia,  
España y América Latina  
*Chiara Bolognese y Beatriz Ferrús Antón (eds.)*







**Studi e Ricerche**

*Studi latinoamericani*



**E**ste libro surge del interés de un equipo de hispanoamericanistas, que trabajan desde la academia italiana y española, por rastrear el juego de desplazamientos, intercambios, diálogos, rescrituras, injertos e intertextualidades que pueblan las relaciones literarias y culturales entre España, Italia y América Latina y que anteceden o representan muchas de las problemáticas teórico-críticas que atraviesan la investigación en literatura hispanoamericana actual.

**Chiara Bolognese** es doctora por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha sido becaria posdoctoral Fulbright en el CRLA de Poitiers, en la Universidad de Santiago de Chile y en la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha trabajado en La Sapienza durante diez años y actualmente es profesora titular en la Universidad de Milán. Ha publicado artículos y ensayos sobre autores chilenos, argentinos, venezolanos y cubanos. Su último libro es *Contar Cuba en el nuevo milenio* (2022).

**Beatriz Ferrús Antón** es catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Universitat Autònoma de Barcelona. Es especialista en literatura de mujeres en América Latina, principalmente en la literatura conventual; y la formación de la figura de la escritora profesional en el siglo XIX. También ha hecho incursiones en la obra de escritoras del siglo XX y XXI. Es autora de diversas monografías, ediciones críticas y artículos, como los libros *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres o Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX, entre España y las Américas*.

ISBN 978-88-9377-380-5



9 788893 773805



[www.editricesapienza.it](http://www.editricesapienza.it)

Work published in open access form  
and licensed under Creative Commons  
Attribution – NonCommercial – NoDerivatives  
3.0 Italy (CC BY-NC-ND 3.0 IT)